

María Ximena Hoyos Mazuera

***Erotismo velado
y decoro en María,
de Jorge Isaacs***



Colección *La Tejedora*



Universidad
del Valle

Programa Editorial

Facultad de Humanidades
Escuela de Estudios Literarios
Maestría en Literaturas
Colombiana y Latinoamericana

El erotismo escondido de la prosa isaacsiana no está solamente detrás de los encajes de María, o enredado en sus trenzas, o en sus miradas, ni en los mórbidos brazos de la mulata Salomé, está por todos los intersticios de su obra. En los rumores, aromas, texturas y colores de las descripciones vallecaucanas. En este universo narrativo se ve, se oye, se huele, se palpa y se prueba el erotismo detrás de cada rama, de cada hoja, de cada pliegue de las *nubecillas de oro*, de cada talle de cualquier mujer u hombre que está a su vista. Es un universo narrativo cuyo alcance va más allá del romanticismo lacrimógeno en el cual se ha querido encasillar, pero que, para fortuna de todos, está siendo reevaluado. Con toda certeza podemos llamar a este universo de Isaacs como el paraíso narrativo de la poesía americana del siglo XIX.

La naturaleza es la más amorosa de las madres cuando el dolor se ha adueñado de nuestra alma, y si la felicidad nos acaricia, ella nos sonrío (Isaacs, 2005: 91).



Universidad
del Valle

Programa ditorial

**Erotismo velado y decoro
en *María*, de Jorge Isaacs**

MARÍA XIMENA HOYOS MAZUERA

Magíster en literaturas latinoamericana y colombiana, Universidad del Valle, 2009. Licenciada en Lenguas Modernas, 1988, de la Universidad del Valle. Comunicadora Social y Periodista, 1994, de la Universidad del Valle. Actualmente se desempeña como profesora de Inglés en la Universidad Javeriana, Profesora de la Escuela de Estudios Literarios y de la Escuela de Ciencias del Lenguaje de la Universidad del Valle.

Publicaciones:

“Los viejos Willies”, marzo, 1988; “El rebusque”, junio 1998, en: *Ecos Latinoamericanos*, Spotlight, Verlag Gmbh, Revista mensual alemana para estudiantes de español. Ha publicado ensayos y artículos en revistas nacionales e internacionales y en documentos académicos.

**Erotismo velado y decoro
en *María*, de Jorge Isaacs**

María Ximena Hoyos Mazuera



Colección Trabajos de Grado Meritorios
Maestría Literatura Colombiana y Latinoamericana
Escuela de Estudios Literarios
Universidad del Valle
Colombia

Universidad del Valle

Programa Editorial

Título: Erotismo velado y decoro en María, de Jorge Isaacs

Autor: María Ximena Hoyos Mazuera

ISBN: 978-958-670-780-0

ISBN-PDF: 978-958-5164-67-3

DOI: 10.25100/peu.541

Colección: La Tejedora - Escuela de Estudios Literarios

Primera Edición Impresa febrero 2010

Rector de la Universidad del Valle: Édgar Varela Barrios

Vicerrector de Investigaciones: Héctor Cadavid Ramírez

Director del Programa Editorial: Omar J. Díaz Saldaña

© Universidad del Valle

© María Ximena Hoyos Mazuera

Ilustración de carátula: Orlando López Valencia

Diseño y diagramación: Unidad de Artes Gráficas

Este libro, o parte de él, no puede ser reproducido por ningún medio sin autorización escrita de la Universidad del Valle.

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión del autor y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad del Valle, ni genera responsabilidad frente a terceros. El autor es el responsable del respeto a los derechos de autor y del material contenido en la publicación, razón por la cual la Universidad no puede asumir ninguna responsabilidad en caso de omisiones o errores.

Cali, Colombia, diciembre de 2020

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	11
CAPÍTULO 1	
EN TORNO AL ROMANTICISMO AMERICANO EN ISAACS	17
1.1. El romanticismo americano	17
1.2. Isaacs, el sujeto romántico	25
1.3. La gestualidad y el decoro del lenguaje amoroso	31
CAPÍTULO 2	
RASTREO DE LAS HUELLAS TEXTUALES QUE DENOTAN EL DISCURSO AMOROSO DE MARÍA	45
2.1. Componentes en el cuerpo del deseo	46
2.1.1. Imagen virginal de María	46
2.1.3. Seducción de las miradas	55
2.1.4. La sensualidad del cabello y los pies femeninos	60
2.1.5. El baño y las metáforas orientalistas	65
2.1.6. El mundo onírico en el erotismo	71
2.3. Atracción y entorno natural	74
2.2.1. Mujer, erotismo y naturaleza	74
2.2.2. El lenguaje de las flores en el amor	83
2.3. Seducciones en la interacción social	88
2.3.1. La fuerza de la sumisión femenina	88
2.3.2. La significación de los roles a través del vestido	91
2.3.3. Los movimientos del cuerpo en el baile	97
2.3.4. Sensualidad y cocina	100
2.3.5. El cuerpo que sí se puede nombrar: el de la mulata Salomé	101
2.3.6. La atracción en los espacios del diálogo	111
2.3.7. El silencio como estrategia de control	121
2.3.8. El sexo del silencio	125
CONCLUSIONES	129
BIBLIOGRAFÍA	135

*¿Qué hay detrás, qué intención literaria hay detrás
de la descripción detallada de las pequeñas desnudeces de*

María?

¿Qué hay detrás de ese lenguaje de delicada sensualidad?

*¿En dónde trata de sobrepasar el recato de un país tan
tradicionalista como Colombia.*

*¿Acaso no es una estrategia narrativa de nombrar lo
innombrable a través de esa sensualidad a flor de piel y las
flores?*

Enrique Anderson Imbert, 1951

INTRODUCCIÓN

Desde la aparición de la novela *María* del escritor vallecaucano Jorge Isaacs, publicada en 1867, las noticias y los artículos críticos que se escribieron hasta bien entrado el siglo XX no eran más que comentarios acerca del idilio campestre, las lágrimas, las flores vistas como elementos decorativos o la exaltación de la caridad cristiana. La gran polémica que suscitó entre los críticos de la época, amigos y enemigos de Isaacs, fue la de discutir si la protagonista era real o no, pero siempre eran análisis sin mucho valor crítico. Se estereotipó la protagonista María como la novia virginal de América a partir de la personificación humana del amor desdichado propio del romanticismo. Ni José María Vergara y Vergara ni Luciano Rivera y Garrido, intelectuales reconocidos de la época y dos de los primeros críticos de *María*, no mencionan nada acerca del erotismo escondido de la obra en sus artículos publicados en 1867 y 1895 respectivamente.

Sólo hasta 1937, el distinguido poeta ecuatoriano Augusto Arias, quien leyó un discurso en Quito, a raíz del *Centenario de Isaacs en el Ecuador*, sobre si *María* es romántica o no, expuso, con numerosos ejemplos, los elementos propiamente románticos de esta obra y, aun más, fue él quien primero tomó en cuenta la “importancia de las miradas y de correspondencia secreta frente a la severidad de los padres” de los protagonistas, lo que hace ver la estructura narrativa de la novela desde otra perspectiva. El gran ensayista mexicano Alfonso Reyes (1937) en un artículo que salió publicado en el periódico *El Relator*, de Cali, el 1 abril de ese mismo año, ya señalaba que “la

constante voluptuosidad y la sensualidad alerta” del lenguaje isaacsiano aparecen en formas de pudor, desviando las miradas del lector hacia otros objetos, pero que eran parte de la seducción de Efraín a María.

Enrique Anderson Imbert (1951), profesor de la Universidad de Michigan, en su prólogo a la novela publicada ese año, empieza a expresar ideas que nunca antes se habían dicho sobre ella. En su bello artículo, habla de *las pequeñas desnudeces de María*, que son al final los deseos de Efraín de ver a María totalmente desnuda. Rescata, además, la belleza de las descripciones poéticas de la naturaleza del Cauca del siglo XIX, habla de su técnica narrativa más profundamente y de los autores de los cuales se había influenciado Isaacs para escribir su obra maestra.

En la segunda mitad del siglo XX, varios autores(as) comenzaron a tocar el tema del lenguaje del erotismo velado en *María*, como María J. Embeita (1967) en su artículo *El tema del amor imposible en María de Jorge Isaacs*, que expone el tópico del amor romántico en la novela e insinúa que hay un cierto erotismo en el discurso; sin embargo, se contradice diciendo que “los rasgos sensuales se cancelan cuidadosamente, aunque tres veces se alude a sus bellos brazos; dos, a su terso cuello, y una a su pecho” (Embeita, 1967: 605). Posteriormente, Seymor Menton (1973) se ocupa del tema en su artículo *La estructura dualística de María*, en donde apunta a la sugestión sensual del murmullo del río Sabaletas, dice que 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. En ese mismo año, Enrique Pupo—Walker (1973) también habla de la beatitud—erótica de la imagen idealizada de la mujer en *María*, como cuando el poeta dice: “mujer tan seductora en medio de su inocencia”. Esa “dualidad beatitud—erótica que el poeta inyectó en su idealizada visión femenina”, el narrador Efraín/Isaacs también la describe de la siguiente manera: “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” (Isaacs, 2005: 84).

El artículo *Las flores como símbolos eróticos en la obra de Isaacs*, por Valerie Masson de Gómez (1973), de la Universidad de Saint Mary de California, retoma la polémica del lenguaje erótico en *María*. Ella dice que la sugestión erótica a través del lenguaje de las flores es evidente en la novela, desde el principio hasta el final. Se podría decir aún más, no son sólo las flores, son todos los otros signos, huellas e indicios que tienen un rol importante dentro del juego amoroso de dos personajes que por su contexto histórico, debían ceñirse a las insinuaciones del discurso del decoro para expresarse su amor y deseo sexual. Explica además que la actitud romántica de los dos jóvenes enamorados que se puede ver en la novela de Isaacs, en varias escenas en que Efraín y María se reúnen en el ambiente florido del jardín y del huerto, cerca del río, podrían traducirse en revelaciones de sensualidad erótica del autor, si se los coloca en un plano psicológico.

Para finalizar con esta década, Gustavo Mejía, en el prólogo a la novela de la edición de Ayacucho, también se refiere al tema en cuestión al hablar del énfasis con el que Efraín pone en la aparente “pureza e inocencia” de su amor por María, que se traduce como una ambigüedad “cuando notamos la hipersensualidad del narrador, quien siempre tiene el ojo atento a descubrir las pequeñas desnudeces de María; y no sólo las de ella, sino de cuanta mujer se pone al alcance de su mirada”. (Mejía, 1978: XII)

En la década de los 80, Fernando Cruz Kronfly y Manuel Mejía Vallejo publican dos artículos, en una edición especial con ilustraciones de Lucy Tejada y fotografías de Fernell Franco, que van a dar pie a que el tema del erotismo vedado en el lenguaje isaacsiano empiece a verse desde otra óptica. Cruz Kronfly (1984) en su bello ensayo *Los Baños de María*, analiza una simbología escondida de las “rosas femeninas y los lirios masculinos”, y nos advierte de las metáforas orientalistas escondidas en “los estanques de aguas de baño oriental, donde María

ha puesto a navegar las flores que ha recogido durante la mañana” (Cruz Kronfly, 1984: 33). Por su parte, Manuel Mejía Vallejo (1984) también desarrolla su ensayo *La Novia de América*, acerca de los pétalos de rosa que María pone con amor en el baño oriental que se da Efraín, en la mañana después de haber soñado con ella. El mismo autor menciona el malicioso comentario de un curita:

publicado en *La Nación*, en Buenos Aires y que conocimos según la versión de Baldomero Sanín Cano: “Yo no entiendo cómo se puede recomendar tanto una novela tan peligrosa como *María*”. —decía el curita. Y para sustentar su juicio agregaba: “Cuando María se estaba bañando y le llueven pétalos al agua, estando desnuda y como Dios la trajo al mundo, ¿dónde está Efraín? Es—con—di—do mi—rán—do—la!; Diablo malicioso aquel curita, imaginando desde Buenos Aires el boyerismo de Isaacs a propósito de las flores que llovían en el estanque” (Mejía Vallejo, 1984: 13).

En los últimos años, este tema en particular ha sido tratado someramente, aunque está presente en varios trabajos que se han adelantado en la Escuela de Estudios Literarios de la Universidad del Valle en Cali, desde el 2004, y que han salido publicados en la revista *Poligramas*, como en el caso del investigador Germán Patino (2005), en donde anuncia una sensualidad en *María* a través de la preparación de los platos típicos del Valle del Cauca por manos de las mulatas que vivían en la Hacienda.

Esta investigación, *Erotismo velado y decoro en María, de Jorge Isaacs*, tiene como objetivo primordial hacer un rastreo de las huellas que denotan erotismo en la novela romántica americana *María*, del vallecaucano Jorge Isaacs, con el fin de interpretar este lenguaje de erotismo que está velado a través del discurso del decoro. Explora cierta diversidad de signos, vestigios e indicios dentro del juego amoroso y busca algunos elementos del lenguaje poético desarrollado por Isaacs a partir de su influencia del romanticismo francés, así como los aspectos

que lo inspiraron a crear un discurso seductivo muy particular entre la naturaleza y su relación amorosa con María, desde una búsqueda de los asomos de seducción en el personaje central femenino, en donde se hacen evidentes los elementos del imaginario del patriarcado decimonónico colombiano.

Este estudio consta de dos capítulos. El primero hace referencia sucinta al origen y desarrollo del romanticismo en Europa, su arribo al continente americano, los tópicos de dicho movimiento que se desarrollaron en América y la enorme influencia que ejerció en los autores de esta parte del mundo en el siglo XIX, a la cual no fue ajena Jorge Isaacs. Esto se puede notar en la utilización que hizo el poeta en su obra de elementos que caracterizan esta corriente literaria, como son la melancolía por el pasado, la mujer como una figura religiosa, la meditación de la vida real, la pasión y la voluptuosidad recatada.

Igualmente, en este primer capítulo se pone de manifiesto la gestualidad y el decoro del lenguaje amoroso presentes en María, como formas complejas de comunicación no verbal que emplearon los protagonistas de la obra. Aquí encontramos también referencias al papel que se le asignó a la mujer en el siglo XIX en nuestro país, dentro de una estructura claramente patriarcal, reflejado ampliamente en la novela.

En el capítulo 2 se desarrolla la idea esencial del estudio de hallar la simbología encubierta entre los protagonistas de la obra y revelar lo que significan –dentro del lenguaje narrativo isaacsiano– los sueños, las voces, las miradas, las flores, los baños, las descripciones de los vestidos y de los bailes, la intención de nombrar los cabellos y los pies, la forma de preparación de la comida y la forma como se sirve, la fuerza de la mujer sumisa y los diálogos que mantienen los dos amantes, así como también los espacios del silencio para dar significación tácita y los lugares de la casa para comunicarse; incluso, se hace un paralelo entre los tratos sociales que maneja el personaje masculino con los femeninos, dependiendo de su procedencia social; todo esto dentro del imaginario del

momento y de la región, con el propósito de recrear el discurso del decoro de la época decimonónica en el Valle del Cauca y dar una explicación a los convencionalismos sociales desde la prosaica de la retórica, los que, en cierto modo, muestran la escritura de lo que no se dice.

CAPÍTULO 1

EN TORNO AL ROMANTICISMO AMERICANO EN ISAACS

1.1. El romanticismo americano

Isaiah Berlin menciona en *Las raíces del romanticismo*, que fue en la Alemania de finales del siglo XVIII donde se empezó a gestar uno de los movimientos artísticos, literarios y filosóficos más importantes que se han dado en la historia europea, pero sus creadores nunca llegaron a imaginar que sus ideales fundamentales y fundacionales fueran a producir el gran impacto que se dio en los otros países europeos y, por ende, en varios países de América. El romanticismo basado fuertemente en la libre expresión de los sentimientos y de la imaginación, fijó una nueva forma de pensar y de crear que aun, a mediados del siglo XIX, en un desconocido y olvidado país de la Nueva Granada, llegó y sembró en una semilla literaria que dio origen a una de las poesías en prosa más bellas del continente americano de habla hispana, la novela *María*, de Jorge Isaacs. El romanticismo en oposición al *Enciclopedismo* y su fuerte carga de positivismo que trataba de racionalizar todos los pensamientos del hombre y su entorno, se desarrolló con un predominio de la imaginación sobre la razón, la emoción sobre la lógica y la intuición sobre la ciencia, elementos que propiciaron el perfeccionamiento de un vasto corpus literario de notable sensibilidad y pasión que antepone el contenido a la forma, estimula la creación poética y se presta a la fusión de géneros, al tiempo que permite una mayor libertad estilística.

Es importante mencionar que la coincidencia del periodo romántico europeo con las revoluciones de independencia en Hispanoamérica, favoreció la importación y amplia difusión de este movimiento. En este sentido y parafraseando a Henríquez Ureña (1969) “la influencia no fue de las ideas si no de los tópicos, no del estilo sino de la manera, del subjetivismo sentimental”. Aclara Emilio Carrilla:

Es natural que el planteamiento teórico del americanismo literario, nazca como derivación de la independencia política de los países hispanoamericanos. Y más natural aún que fueran los románticos los que desarrollaran con mayor frecuencia y fervor este atractivo tópico, por lo común ligado a obras que querían ser aplicación de aquellos principios” (1954: 20).

Con la difusión del movimiento romántico en los países de Europa, ciertos temas y actitudes, a menudo entremezclados, se sitúan en el centro de las preocupaciones de los escritores románticos. El gusto por la vida rural se funde generalmente con la característica melancolía romántica, un sentimiento que responde a la intuición de cambio inminente o la amenaza que se cierne sobre un estilo de vida. La naturaleza para los románticos es un organismo animado y susceptible de poetizar, aparece como un ciclo indivisible en el que toda existencia nace, vive y muere. Por eso, a los poetas románticos se les llamó también los poetas de los terruños locales. Fueron observadores del paisaje que les rodeaba y al mismo tiempo el paisaje era ese “ente divino” que lograba inspirarlos.

Precisamente, uno de los tópicos románticos que más se desarrolló en Hispanoamérica fueron las descripciones de la prodigalidad de la selva americana, construidas bajo una poética muy especial y muy propia americana, que ya se había empezado a gestar desde las *Crónicas de Indias* que escribieron algunos de los conquistadores españoles y portugueses, como lo explica el investigador dominicano en *La Novela Romántica Latinoamericana*:

La descripción de la naturaleza, que comenzó con los neoclásicos, fue ahora para nuestros románticos un deber que habría de cumplirse religiosamente. Era un dogma que nuestros paisajes sobrepasaban a todos los demás en belleza. Nuestros poetas y escritores intentaron y prácticamente llegaron a realizarla, una conquista literaria de la naturaleza en cada uno de sus aspectos: nuestras interminables cordilleras, las altas mesetas de claros perfiles, el aire transparente y la luz suave, selvas tropicales, desiertos, llanuras como mares, ríos como mares, y el mismo mar remanente (Henríquez Ureña, 1969: 55).

Asimismo, los patriotas hispanoamericanos que vivieron en Londres a principios del siglo XIX regresaron cargados de influencias y modelos como algunas señas del romanticismo, que luego se instaurarían en Hispanoamérica en forma de temas y maneras particulares, se acercaron a la exaltación de lo autóctono. Debido a que los países nacientes hispanoamericanos conocían poco de su pasado —pues el mundo indígena estaba olvidado y la cultura negra, nueva en el continente, estaba excluida de cualquier estudio debido al prejuicio que aún existía—, los románticos latinoamericanos se fueron en busca del origen estudiando lo que veían en el propio entorno. De esta forma se dio comienzo a la literatura de costumbres que se desarrolló de distintas maneras en los diferentes países de Hispanoamérica.

El americanismo, una de las primeras expresiones de búsqueda de lo propio, aparece en el romanticismo americano como una forma de independizarse (en todos los aspectos) de la colonia española, como antes ocurrió en política y administración, gracias a las guerras independentistas. La literatura americana de cada país debía ser nacional y debía representar geográficamente a su país de origen, en el paisaje, pero también debía trasuntarse en ideas, lengua, historia, temas y paisaje humano. Por lo anterior surge el popularismo, que es la literatura como expresión de un pueblo. El poeta debe representarlo en sus obras; en este sentido, lo popular es preferible a lo aristocrático.

La lucha por la libertad y la denuncia social y moral fueron también elementos que influenciaron no sólo el pensamiento político y social de los nuevos países. El *descontento*¹ que expresaban varios de los intelectuales americanos como Andrés Bello en Venezuela y Chile, José Joaquín Fernández de Lizardi en México o Domingo Faustino en Argentina, quienes a través de su trabajo literario dieron un nuevo respiro a las cansadas colonias españolas de principios del siglo XIX, creó una nueva forma de narrar en América que estaba sumida en las guerras por la Independencia. Es justamente la manera como Facundo Sarmiento escribió su libro *Facundo: Civilización y Barbarie: Vida de Juan Facundo Quiroga*, en donde se ve claramente la idea romántica del nacionalismo representada en los tópicos regionales argentinos, a través de un *gaucho*, personaje de ficción que enmarca la idea de lo regional y autóctono.

Por otro lado, el carácter proyectado hacia el futuro es uno de los temas que tiene la novela romántica latinoamericana, en contraste con las novelas europeas que buscaban volver al pasado, recobrar el pasado. Por ejemplo, el escritor escocés Walter Scott en la novela *Ivanhoe*, describe las hazañas de un héroe medieval del siglo XII, en la plenitud del siglo XIX. En contraste, parafraseando a Doris Sommer (2004) en *Ficciones fundacionales*, el escritor romántico americano busca crear el ideal de nación a través de tópicos y maneras actualizadas, héroes y heroínas contemporáneos a su tiempo, que pretenden aglutinar una comunidad lectora que se apropie de esa idea de nación, todo esto a través de algunas figuras poéticas narrativas. Por esto, si para los románticos europeos el sueño fue la figura poética fundamental, como lo ratifica Albert Béguin (1994) a lo largo de su *El alma romántica y el sueño*, para los románticos americanos la figura poética principal fue el paisaje, como lo afirma Henríquez Ureña (1994), en su estudio *Las corrientes literarias en la América hispánica*.

¹ *El descontento y la promesa: Antología del ensayo hispanoamericano del siglo XIX*, compilado por Juan Guillermo Gómez García (2003).

Otro elemento importante del escritor romántico hispanoamericano es la apropiación del concepto del artista y el yo; en este sentido, el romántico es un representante de una vasta cantidad de gente, y por su más intensa sensibilidad y su capacidad de inspiración, es un personaje heroico, que debe expresar la riqueza de su alma, tener una voluntad de gloria, preferir lo sentimental a lo racional, y tener un sentido especial de la sociedad, una insatisfacción por el mundo contemporáneo, una inspiración por lo indefinido, gran fuerza de originalidad, individualismo, rebeldía y egoísmo. Por supuesto, estas ideas calaron en la mente hispanoamericana que venía de un proceso independentista. También era necesario brindar una guía que permitiera construir la identidad americana, el romántico cumplió esta función, en este sentido.

En cuanto a los viajeros europeos y norteamericanos quienes dejaron diarios y dibujos acerca de la vida en América en la primera mitad del siglo XIX, cabe mencionar que tanto las descripciones de dichos viajeros como sus dibujos de la realidad pudieron dejar una huella en la novelística hispanoamericana, aunque es difícil confirmar que los escritores locales (entre ellos Jorge Isaacs) hubiesen podido tener acceso a estos textos, ya que eran escritos en lenguas extranjeras y no fueron traducidos inmediatamente. Sin embargo, se puede afirmar que existía un espíritu de búsqueda de lo propio a lo largo del continente y se vivía la construcción de una nueva narrativa americana que se nutría de estos elementos.

Isaac Holton, profesor de Química e Historia Natural en Middlebury College en New York, en 1854 recorrió el país en varios sentidos, y dejó consignado en su diario de *Veinte meses en los Andes*, buena parte de la vida y las costumbres de las gentes de la Nueva Granada, en un libro en el cual describió todo lo que vivió durante su estancia, en la primera mitad del siglo XIX. Edward Walhouse Mark, funcionario inglés quien vino a la Nueva Granada por un asunto diplomático y vivió durante 13 años, desde 1843 hasta 1857, y quien tenía aptitud para la acuarela, dejó un cuaderno de acuarelas con más de

152 dibujos de Ambalema, Choachí, Honda, Mompós, Bogotá, Guaduas, Chiquinquirá, Santa Marta, Cartagena y Barranquilla en donde muestra paisajes geográficos y humanos de la Nueva Granada de esa época, testimonios muy útiles a la hora de configurar la vida cotidiana del contexto histórico de las novelas americanas decimonónicas. Otros viajeros como Ernst Röthlisberger, Suizo, escribió su libro titulado *El Dorado*, en el que describe su viaje por Colombia durante la segunda mitad del siglo XIX, o el Coronel J. P. Hamilton, quien visitó Colombia en 1823, por medio del Gobierno Británico, fueron algunos de los viajeros que venían con un nuevo espíritu al visitar y re—descubrir las colonias, desde un punto de vista muy romántico:

En los albores del siglo XIX, Europa desarrolló un gran interés por el “redescubrimiento” científico de América. Recordemos que es el siglo de las primeras sociedades geográficas europeas y de los viajes de Alexander von Humboldt, quien en 1801 exploró la Nueva Granada. En general, científicos franceses, alemanes e ingleses exploraron el continente; así como un sinnúmero de viajeros. Paralelamente, en la mayoría de estos nuevos países, los gobiernos financiaron expediciones oficiales de carácter geográfico (Quijada—Bustamante, 2002: 4).

Esta idea pudo haber llegado al imaginario de los intelectuales y escritores colombianos del siglo XIX, hecho que pudo haber incidido en el temperamento del joven Isaacs y haberlo motivado a hacer sus exploraciones con las tribus indígenas del Magdalena, un hecho, además, profundamente romántico.

Otro tópico importante de consignar aquí es el que nos señala Pedro Henríquez Ureña (1969) en la relación entre el movimiento literario romántico y el sistema político denominado anarquía (1830—1860) en el sentido de que la literatura, durante el siglo XIX, prosperó en Hispanoamérica más por razones políticas que económicas, es decir, los escritores latinoamericanos no escribían para conseguir dinero sino para expresar sus posiciones políticas:

La literatura no producía dinero, nadie en América hispánica vivía de su pluma y raro es el que lo hace aún hoy. Pero tenía una utilidad política que las artes parecían no tener, aun cuando a fines de siglo pasado [siglo XIX] nuestros gobernantes descubrieron que la arquitectura podría utilizarse como propaganda (1969: 238).

En el ensayo *Diez problemas para el novelista latinoamericano*, Ángel Rama (1964) explica la situación del escritor decimonónico, pues plantea que a diferencia del escritor europeo que tiene la ventaja del mecenazgo, el escritor americano debe trabajar independiente y tiene que moverse en otras esferas sociales para poder sobrevivir (p. 43); por ejemplo, Jorge Isaacs cumple la norma, pues él trabaja como ingeniero de vías, inspector de educación, político, etc.; razón por la cual se le denominó el escritor de domingo.

Doris Sommer (2004: 49) en su libro *Foundational Fictions*, plantea que los romances de las diversas novelas americanas escritas después de la Independencia, son las ficciones fundacionales de nuestro entorno literario e histórico. La inclusión de obras como *Amalia*, de Mármol (1851) en Argentina; *Sab*, de Gómez de Avellaneda (1841) en Cuba, *María* de Isaacs (1867) en Colombia; *Aves sin nido*, de Mattos de Turner (1889) en Perú, *Periquillo Sarniento*, de Fernández de Lizardi (1816) en México, indistintamente en catálogos de novelas históricas y romances sentimentales, muestra la dificultad de disociar el discurso histórico del literario durante el siglo XIX. El historicismo, cuyo discurso permeó otras disciplinas, provoca cierta indivisibilidad entre los discursos ficcionales y los estrictamente históricos. Sommer sostiene que los romances son alegorías o sinécdoques de la unión entre *Eros* y *Polis*. Son discursos, según su propuesta, que unen el amor y la patria en un discurso fundacional:

La exhortación... (“Fructificad y multiplicaos”) es a menudo todo lo que se nos ofrece en las novelas que fundan nuevas naciones, junto con un deseo contagioso de amor

socialmente productivo así como del Estado que lo posibilite. Como sabemos, los asuntos erótico—políticos suelen ser extremadamente frustrantes. Aun cuando terminen en matrimonios satisfactorios, ese fin del deseo que la narración se niega a explorar, la felicidad se lee como una proyección anhelada de la consolidación y crecimiento nacional: una meta hecha visible (p. 23).

El amor (re)productivo al que Sommer hace referencia no es patrimonio común de todos los romances, sólo algunos romances de las novelas plantean un desenlace satisfactorio. Sin embargo, los romances no siempre se instituyeron como las ficciones fundacionales en sus respectivas naciones, los romances nacionales son rearticulaciones de la imaginación histórica y propuestas de proyectos nacionales que se propagaron en las nacientes naciones americanas desde las influencias de las lecturas hegemónicas europeas.

En el caso de Colombia, el romanticismo tuvo menos incidencia debido (en parte) a la sociedad cerrada y pacata. El deseo civilizador en el que se concentraron los criollos americanos y que marcó, de alguna manera, el siglo XIX, fue articulado y jerarquizado entre civilización, género, raza y cultura. A pesar de todos los avances que se hicieron, hubo de presente un privilegio para con los blancos y los criollos hombres. Los mestizos, negros, mujeres e indios jugaron un papel de subalternidad que culminó en un estado de jerarquía racial. La profesora Rojas afirma que este proceso civilizador fue de todas maneras violento y demuestra en *Civilización y violencia* que “las historias nativas, locales y femeninas no tuvieron lugar en el proceso civilizador” (2001:71). En este sentido, esta marginación se continúa en la narrativa, pues se observa cómo la mayoría de las protagonistas femeninas de las novelas decimonónicas latinoamericanas, algunas de ellas representan la exclusión pues pertenecen a otras razas —por ejemplo *María*, que es judía y extranjera; *Sab*, que es un esclavo negro cubano— y otras clases sociales —por ejemplo *Manuela* y *Tránsito* son campesinas andinas—, terminan muertas, abandonadas o

excluidas del desenlace narrativo. Doris Sommer (2004) afirma que simbólicamente esta marginación tiene consecuencias que aun hoy se pueden palpar en los estados latinoamericanos.

En el acceso a la educación en el país primó la lectura tradicional e hispanista que se impuso a la lectura romántica. Enrique Anderson Imbert dice que el romanticismo en Colombia “se mostró en relámpago, no como luz sostenida. Lo sostenido fue el eclecticismo” (1951: 338). Sin embargo, a pesar de su poca fuerza, el romanticismo colombiano fue el entorno en el que se desarrolló la novela *María*, que es considerada la más lograda obra literaria del romanticismo hispanoamericano. En particular, es importante mencionar que *María* llega más allá que los escritos románticos tradicionales en su afán de querer ir a las raíces populares; este querer, común a todos los románticos, en virtud de los esquemas idealizantes que proclamaban imágenes idílicas de las campesinas y campesinos del pueblo. Como anota Arciniegas en su biografía sobre Isaacs: “*María* es una novela sin enredo, sin intriga, sin ruido, sin desbordamientos. Una novela escrita al revés de lo que ha sido el romanticismo estrepitoso”. (1996: 99)

No se sabe exactamente en qué momento se dio el milagro de la mezcla entre la fantasía creadora, el instinto y lo irracional europeos con las ideas acaloradas e innovadoras americanas; sin embargo, se sabe que el autor de *María* sí fue consciente de esa influencia, tanto a nivel de su estrategia narrativa como del desarrollo del tema de su novela, en su escritura de domingo; ya fuera sentado frente a la selva espesa del Darién, cuando trabajaba como Inspector de Vías y Caminos Ferroviarios, o en su escritorio de madera antigua en su casa de San Antonio en Santiago de Cali, cuando volvió de la selva para organizar y terminar los manuscritos de su obra literaria.

1.2. Isaacs, el sujeto romántico

Siendo la naturaleza una de las preocupaciones principales del romanticismo así como el exotismo, el amor a lo propio, la inocencia en oposición a la crueldad de la realidad, descrip-

ciones de las costumbres de las provincias, lejanas a las grandes capitales, el joven Isaacs se nutrió de lecturas de autores franceses como René de Chateaubriand, Bernardine de Saint—Pierre y Lamartine, quienes representarían la gran influencia de su carrera como poeta. Françoise Perus (1998) expone en su libro *De selvas y selváticos*, que las descripciones poéticas de la naturaleza vallecaucana muestran un sistema de analogías transformadas a partir de las descripciones preciosistas de Chateaubriand en la novela *Atala*. Pero dichas descripciones, en el caso del autor francés, tienden a una estilización de la sensualidad, o mejor dicho, de formas de sensualidad a las que su marcado origen aristocrático pareciera conferir un valor sagrado. En el caso de Isaacs estas metáforas son la exploración de la configuración del espacio y el tiempo del idilio caucano y de los rasgos constitutivos de los personajes.

El estilo preciosista de Chateaubriand está en la construcción de la idealización femenina a través de la metaforización —comparación de su belleza y sus atributos espirituales—, con la descripción excesiva del entorno. Ese elemento pertenece a una larga tradición humanística de embellecer la naturaleza a través del lenguaje, como lo afirma, en otros contextos, Gastón Bachelard en sus largos trabajos sobre la poética del espacio, fuego, agua o tierra. Pero el estilo preciosista del escritor francés fue mejorado por Isaacs al poner en un juego poético las nuevas palabras de su vocabulario inspirado en la belleza impactante e inolvidable del paisaje vallecaucano del siglo XIX.

Perus muestra que la correspondencia no sólo radica en las reminiscencias del léxico de Isaacs, sino también en la progresión de la descripción, e incluso en el ritmo, “en la forma de ordenar las descripciones para conducir las hacia la formulación última de los conceptos que rigen la percepción y la interpretación del paisaje que se ofrece a la contemplación del viajero” (1998: 67). Sin embargo, en este paralelismo hay también diferencias. Mientras Chateaubriand compara la *estrechez* “de la naturaleza europea” con la “virginal naturaleza americana” que le permite un gran despliegue imaginativo,

Isaacs se asienta en una “analogía entre ámbitos distintos –el de una refinada fiesta aristocrática y el bucólico del valle caucano” (1998: 55), asociando estas dos emociones.

Perus constata que son dos poéticas distintas, mientras Chateaubriand conduce a una intuición de armonías que el “lenguaje artístico restituye en su plenitud”, para Isaacs “el lenguaje artístico es una transmutación de la emoción”, es decir que para el escritor francés su poética está demarcada en el lenguaje artístico de una experiencia mística, muy propio de los románticos europeos, mientras que para el escritor americano su lenguaje descansa en el recuerdo de las sucesivas pérdidas del paraíso, tanto la Casa de la Sierra de su familia, como el espacio metafórico.

Si Chateaubriand fue la inspiración de Isaacs para lograr *una metaforización² de la naturaleza*, Bernandine de Saint–Pierre lo fue para desarrollar el tema del amor imposible de dos amantes que son parientes y que se crían juntos. De la misma forma que las parejas de Efraín y María, Pablo y Virginia tampoco llegan a tener relaciones sexuales, a pesar de que comparten tanto tiempo juntos y que además sus progenitores han aceptado, finalmente, su amor. La diferencia radica en que la protagonista femenina de la novela de Saint–Pierre es quien decide irse a la capital en busca de una presunta herencia que le ha dejado la tía de su madre, mientras que en la novela de Isaacs, es el protagonista masculino quien se aleja del entorno amoroso. Pablo y Virginia se divierten con éxtasis, compartiendo sus juegos, sus apetitos y sus amores, y como Efraín y María, están también rodeados de la naturaleza salvaje, del exotismo, de la *barbarie* que está alejada de la *civilización*, en una isla desierta, lejos de la civilización.

² El proceso de metaforización ocurre cuando se toma un elemento de la naturaleza y se le atribuyen, a través de un desplazamiento de sentidos, aspectos humanos. Dicha construcción se establece en el plano metonímico, por medio de una cadena poética que lleva, finalmente, a una identificación entre el elemento natural y el objeto humano caracterizado poéticamente.

El placer que proporcionan los lugares intactos y la presumible inocencia de los habitantes del mundo rural, logra integrarse en *Pablo y Virginia* y en *María*, pero la diferencia reside en la profunda observación del escritor vallecaucano, de los tipos y costumbres de su tierra, que lo llevarían a descripciones de viajero en su propia nación.

Por ello, podemos decir que una función que adquiere la poesía del paisaje isaacsiano, es su aporte a la etnografía social, ya que informa convenciones y símbolos de la época en que vivió, dando pistas de algunas de las costumbres y hábitos que se usaban. Por esta razón, la novela *María* se configura también como un texto de estudio para otros académicos que quieren ilustrarse acerca del siglo XIX desde las distintas disciplinas humanísticas como la historia, la geografía, la sociología o la filosofía, entre otras.

Siguiendo con las obras *Pablo y Virginia* y *María*, el hecho de la crianza conjunta, para las dos parejas en cuestión, denota una cierta familiaridad y de alguna manera eso hace que los padres involucrados lo vean como una relación prohibida (incesto) en contra de los valores establecidos. En la medida en que el movimiento romántico es subversivo, se opone a estos valores tradicionales y tiende a mostrar parejas inusuales y que socialmente no serían aceptadas.

Tanto para los protagonistas franceses –jóvenes amantes separados por su cercanía y, posteriormente, por su clase social– así como para los americanos, por su parentesco y, finalmente, por sus diferencias raciales y religiosas con el entorno social, este tema logra su objetivo: la separación de los amantes por fuerzas de la naturaleza; el accidente del barco en la primera y la enfermedad en la segunda. Los *leif motiv* de las dos historias terminan siendo los elementos temáticos que se desarrollan en un final trágico y profundamente romántico.

Uno de los conceptos románticos más claramente expuestos por Isaacs en *María*, fue justamente el de la exaltación de la belleza de la naturaleza y de la idealización de la mujer por medio de esta ensoñación. El sueño, la figura religiosa de la

mujer, la nostalgia del pasado, la reflexión de la vida real, la sensualidad y la voluptuosidad recatada, son varios de los elementos románticos que vemos muy marcados en su única novela. Los críticos de la época vieron sólo lágrimas e incapacidad de consumir el amor puro entre los protagonistas, pero es justamente esa incapacidad de la consumación del amor lo que eleva al escritor como un verdadero romántico. La persistencia de la palabra *sueño* que está en toda la obra poética de Isaacs, nos remite enseguida a la sustancia del ser romántico, en toda su configuración. Efraín siempre recuerda con nostalgia su niñez, el tiempo que vivió con María y la belleza de la naturaleza que la rodeaba y que todavía la rodea. Como dice la célebre cita que Borges escribió en 1937: “El argumento de María es romántico. Lo anterior significa que Jorge Isaacs era capaz de deplorar que el amor de dos bellas personas apasionadas quedará insatisfecho”. (1937: 2)

Es así como en el *Laberinto Terrestre*, Albert Béguin habla de la creación de un mundo arbitrario, un mundo “ideal” en donde se encuentra el sueño. Es un refugio de la vida real para los románticos, el que se constituye en otro elemento fundamental que permite la experiencia poética, pues el momento de reflexión llega después de despertar. “Esa creación de mundo arbitrario en que puede dilatarse el yo, lastimado por la dura realidad, es el primer movimiento del alma romántica” (1994: 65).

Los románticos no fueron los únicos ni los primeros que utilizaron los sueños como fuente de imaginación poética y creativa, pero el romanticismo, como movimiento artístico, sí propuso un *revival*, un resurgimiento de algunos de los grandes mitos de la humanidad y de la creación de otros.

La esencia romántica se señala en la insatisfacción de una pasión amorosa entre dos jóvenes. Denis de Rougemont (1978) se remonta al gran mito del adulterio del *Roman de Tristan e Iseut*, para explicar el desarrollo del éxito de la novela europea desde el siglo XII, en donde no hay finales felices. Ese éxito consistió en “ordenar la pasión dentro de un marco en el cual

esta podía expresarse a través de satisfacciones simbólicas”, es decir, a través del discurso literario. La caballería medieval expresaba sus sentimientos por medio de la *canción de gesta*, con la cual mantenía, a través de la tradición oral, los discursos de sus hazañas. Pero, esta fue suplantada por el *roman* bretón. Este nuevo caballero se convierte en el trovador, ya no del señor feudal, sino de la Dama, cuyo amor debe alcanzar después de sobrepasar muchos obstáculos naturales y culturales. Pero este amor nunca llegará a consumarse sexualmente, será un amor platónico e idealizado. Rougemont explica que en el siglo XII las élites estaban haciendo un esfuerzo por crear un ordenamiento social y moral, y el matrimonio, como institución religiosa, estaba en crisis. Por esa razón, la Iglesia instauró el culto a la virgen María, que llegaría a convertirse en un icono, tanto religioso como amoroso, tan fuerte que todo caballero de cualquier legión debía llevarla consigo a todas partes. Esto es lo que se llama la revolución psíquica del siglo XII. Como Johann Huizinga lo explica en su libro *El otoño de la Edad Media*, no existía momento en la vida doméstica de la Edad Media en donde no estuviera presente la vida mística al mismo tiempo: “La cortesía aparece como una religión literaria del amor casto, de la mujer idealizada, con su piedad particular, la joy d’amors (alegría de amor) sus ritos precisos, la retórica de los trovadores, su moral de homenaje y de servicio” (1985: 119).

Esa devoción casta y pura a la virgen María que empezó en la Edad Media europea, que ya había tenido influencias de la poesía árabe, llegó hasta nuestra literatura latinoamericana a través del discurso literario de los románticos franceses y españoles quienes traían, en su imaginario, el mito del amor casto. Lo mismo que Chateaubriand, Rafael idealizó a su María, como una virgen inmaculada, en este caso particular la Virgen de la Silla de Rafael. En esta medida, el *Efraín—trovador* que encontramos rindiéndole homenaje a su amada inalcanzable, es un caballero que vive con nostalgia la vida rural de la hacienda vallecaucana que está a punto de desaparecer. Pero él es un trovador americano extasiado por la exhuberancia de la selva,

quien crearía con su *Dama medieval* María, un complejo lenguaje erótico escondido bajo el encaje narrativo del siglo XIX suramericano.

Debido justamente a la “intrincada red de convencionalismo, entre los que sobresale la necesidad de fingir para guardar las apariencias” (Mejía, 1977: XIV), es que los amantes crean un *complicado lenguaje* que la pareja desarrolla por medio de flores, miradas, entradas y salidas de los cuartos de la casa, formas de sentarse o extender o retirar una mano. En *María* aparecen todos estos elementos, pero principalmente aparece la peculiar manera de hablar entre sí, pues la comunicación oral entre los dos enamorados se caracteriza por el sobre entendido, que intenta ocultar, aun de ellos mismos, la realidad de su relación, socialmente tenida por inconfesable.

Este es un erotismo que surge disfrazado por un velo en el lenguaje, que es lo que plantea Eduardo Jaramillo Zuluaga en *El deseo y el decoro*. El discurso del decoro en la literatura colombiana define la retórica del decoro “como un recurso narrativo que los escritores emplearon para no decir el cuerpo” (1994: 20). El autor dice que este elemento del decoro fue una constante en la literatura nacional en el siglo XIX, para poder expresar sus deseos y sentimientos en una sociedad tradicionalista y timorata como la colombiana: “no hay una palabra de más que llame la atención sobre aquello que se calla y, por lo tanto, no se puede afirmar que el acto de decir o no decir sea un dilema para el escritor” (p. 26). Esta estilización narrativa de no nombrar el cuerpo, creó una tradición y un estilo únicos y dieron pie a nuevas expresiones propias de la literatura latinoamericana.

1.3. La gestualidad y el decoro del lenguaje amoroso

La investigadora mexicana Katya Mandoki en *La prosaica desde la retórica* (1994), explica las funciones comunicativas de los intercambios sociales que se gestan en la vida cotidiana a través del vestido, del lenguaje no verbal, la palabra casual, la postura y los gestos. La Prosaica es la estética y la sensibilidad

en la vida cotidiana donde a esta autora le interesa particularmente la comunicación, como proceso de producción de efectos sensibles, es decir, las formas, juegos, estilos y lenguajes que al ponerse en contacto con el sujeto por medio de las palabras, crea una sensibilidad determinada. Está constituida por cuatro registros o medios de intercambio de enunciados estéticos: el *registro léxico o de las palabras*, el *quinésico o corporal*, el *acústico o musical*, la *sonorización*, es decir, lo no verbal y, finalmente, el *icónico*, que está mediado por los objetos alrededor de la escena (Mandoki, 1994: 140).

La proxémica quinésica es para Mandoki “la distancia que establecemos con el cuerpo con respecto a los otros. Este tipo de proxémica consiste en mirar o no al otro, situarse especialmente cerca o lejos del otro, tocarlo o no y de qué modo sonreír o ser indiferente” (p. 157). Es decir, es el espacio íntimo que culturalmente a todos se asigna, y permite establecer en la esfera social los grados de cercanía o de lejanía que se manejan entre las personas dependiendo de su clase, raza, religión, profesión, parentesco, entre otros factores.

Ahora bien, hay que tener presente, además, que hay una gran diferencia entre los signos y los símbolos, ya que los signos producen significación por cadenas sintagmáticas desde un modelo específico, como un idioma, una lengua, un dialecto, en cambio, los símbolos se producen por asociaciones paradigmáticas. Ni la significación del signo, ni el sentido del símbolo son absolutamente universales o inteligibles a cualquier individuo. El problema de esta estructuración radica en que siempre se la ha analizado desde la semántica paternalista, es decir, desde la producción estética del hombre.

John Dewey (1980), según tiene en cuenta Mandoki, fue el primero en ver el otro lado de la moneda, *el lado femenino de la interpretación de esa simbología*. Para él, la simbología también debe interpretarse desde el lado de las voces subalternas, de las que no tienen voz directa en el texto. Asociando con la obra de Isaacs y parafraseando a la profesora Carriña

Navia,³ se torna relevante pasar de ver al personaje femenino como un discurso subordinado al personaje masculino, al hecho de que María actúe como un personaje que a pesar de su subordinación logra expresar su deseo y sus sentimientos a través de lenguajes no verbales y predominantemente simbólicos como las flores, el cabello, el vestido, o desde movimientos del cuerpo, de las manos, de los ojos, entre otros.

Estas estrategias de la retórica que se utilizan para producir efectos emotivos en el lector, tienen una sintaxis propia a través de la cual adquieren significación. “La mirada de una dama que pretende seducir a un hombre, el movimiento de las facciones y del cuerpo, constituyen una estrategia de enunciación en lo prosaico” (Mandoki, 1994: 142).

Se pueden añadir significaciones en otros registros, como la voz sensual, en el enunciado estético de lo acústico, o un vestuario atractivo, en el icónico. Además, dicha estrategia retórica se apoya en una dramática de la seducción, desde el paradigma simbólico de energía erótica, es decir, el deseo de carácter afectuoso, cuya significación desde la semiótica, o sea los modos sociales, permiten establecer la diferencia entre otras actitudes posibles dadas en una dama y un caballero en la misma situación. En las retóricas encontramos los lenguajes, las cosas que se dicen; en las dramáticas vemos las actitudes y poses que se hacen frente al objeto del deseo.

Mandoki clasifica en ocho las posibles retóricas quinésicas del cuerpo para producir efectos sensibles en el lector. En *La retórica de la prosaica*, la *aliteración* es la repetición de un movimiento, el *anacoluto* es un movimiento brusco. También se encuentra la *catacrexis*, la cual consiste en acariciar el brazo de un sillón o el objeto que se tiene en la mano porque se quiere acariciar a ese otro. Mientras la *hipérbole* es una sobreactuación emotiva, la *elipsis* es una sub—actuación en donde se maneja el secreto. Cuando se quiere hacer entender algo que no se

³ Dentro del discurso de género, la profesora Carmiña Navia ha desarrollado un amplio trabajo acerca de esas otras voces que no están explícitas en el texto, que son invisibles pero no significan que no estén (2005).

expresa, se le llama *ironía quinésica*, pero para desviar el gesto con el fin de evitar un tabú, por ejemplo la mirada pudorosa que se aleja del órgano sexual, se le denomina *perífrasis quinésica*, o para postergar el tocamiento visual o táctil en condiciones de inicio de un juego de seducción, se le llama *suspensión quinésica*.

En la novela *María*, de Isaacs, el lenguaje narrativo está cargado de estas retóricas quinésicas del cuerpo, especialmente a partir del cuerpo físico de María, la protagonista femenina. Estos iconos y huellas se pueden apreciar en la narración debido a que, el narrador—enamorado no puede verbalizar la pasión que siente por su prima. Primero, porque ella es muy joven, tiene sólo 15 años; segundo, porque los amantes están bajo la mirada paterna constantemente; tercero, porque tienen planeado para él un viaje al exterior para hacer los estudios de medicina, y cuarto, la relación no tiene futuro por la enfermedad que sufre la niña.

La corporeidad de María se muestra en imágenes que Efraín recuerda lúcidamente, a pesar de los años que han pasado (recordemos que la historia se cuenta varios años después de lo sucedido) porque él no puede nombrar su cuerpo. Él recuerda vívidamente todos los momentos que pasaron juntos, antes de que ella muriera. Es más, la descripción sistemática de la gestualidad es un elemento narrativo que le sirve al narrador para darle una presencia real a ese ángel—niña que es María.

En las noches, cuando los miembros de la familia están preparándose para descansar, o para hacer otro tipo de actividades, ellos se reclinan junto a la baranda, en donde hay una aparente intimidad, es el día en que él le declara definitivamente su amor: “Aquella noche, pasada la cena, mi hermana tocaba guitarra sentada en uno de los sofás del corredor de mi cuarto, y María y yo conversábamos reclinados en el barandaje” (Isaacs, 2005: 167).

En otros momentos, cuando van al matrimonio de Braulio y Tránsito, van galopando hacia la fiesta, los caballos son el elemento intermedio por el cual ellos logran juntarse, también

en una aparente intimidad: “Así lo hicimos; mas después de un cuarto de hora, mi caballo y el de María volvieron a aparearse” (Isaacs, 2005: 174).

En la visita que Carlos le hace a María, con intenciones de pedirle su mano, está la familia de Efraín departiendo un momento de música, y quien va a tocar la guitarra, después de la cena. Durante esos momentos, en que el narrador no puede comunicarse verbalmente con ella, lo hace a través de los movimientos de sus brazos y de la desviación de las miradas, como en este ejemplo:

Mientras duró este diálogo, María, que ocupaba con mi hermana el sofá a cuyo frente estábamos Carlos y yo, fijó por un instante la mirada en mi interlocutor, para notar al punto lo que sólo para ella era evidente, que yo estaba contrariado; y fingió luego distraerse en anudar sobre el regazo los rizados de las extremidades de sus trenzas (Isaacs, 2005: 106).

Aún después de que ella muere, él se ha quedado solo frente a los objetos que ella dejó, Efraín sigue recordándola como siempre, como alguien que a lo mejor nunca existió, un ángel, que en este momento ya está definitivamente lejos de su vida, aunque el recuerdo persiste, por las palabras que dice:

Soné que María era ya mi esposa: ese castísimo delirio había sido y debía continuar siendo el único deleite de mi alma: vestía un traje blanco vaporoso, y llevaba un delantal azul, azul como si hubiese sido formado de un jirón de cielo: era aquel delantal que tantas veces le ayudé a llenar de flores, y que ella sabía atar tan linda y descuidadamente a su cintura inquieta (Isaacs, 2005: 342).

Además del discurso del decoro, que es otro de los recursos estilísticos poéticos usados por Isaacs para seducir a su amor adolescente, la gestualidad descrita imprime un estilo romántico que podría traducirse en una sustitución de la materia onírica, muy propia de los escritores románticos europeos, por la de los gestos. De la misma manera que Françoise Perus

(1998) explica que las descripciones climáticas representan el estado anímico del personaje principal, se puede demostrar que la gestualidad angelical de María le imprime un aire real y ficcional al mismo tiempo: “María entró sonrosada y riendo aún de lo que había venido conversando con Emma. Atravesó con paso leve y casi infantil el aposento de mi madre, a quien no descubrió sino cuando iba a entrar al suyo” (Isaacs, 2005: 117).

Por otro lado, el trabajo de Eduardo Jaramillo Zuluaga sobre el discurso del decoro en algunas novelas de la literatura colombiana del siglo XIX y comienzos del XX, se define como “un recurso narrativo que los escritores emplearon para no decir el cuerpo”. El profesor dice que este elemento fue una constante para poder expresar deseos y sentimientos en una sociedad tradicionalista y pacata como la colombiana. “No hay una palabra de más que llame la atención sobre aquello que se calla y, por lo tanto, no se puede afirmar que el acto de decir o no decir sea un dilema para el escrito” (1994: 26).

Esta estilización de *no nombrar el cuerpo*⁴ creó una tradición y un estilo únicos y dieron pie a nuevas expresiones propias de Latinoamérica, creándose así una narrativa muy fina y particular.

La propuesta del profesor está compuesta por varios elementos que son los recursos estilísticos que utilizaron los escritores durante el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX en Colombia. El *sistema metafórico de la naturaleza* es uno de los pertinentes:

⁴ En el aparte de la incitación a los discursos de *La historia de la sexualidad* de Michael Foucault (1986), explica cómo ese comienzo de la represión sexual empezó a finales del siglo XVII en las sociedades llamadas burguesas. A partir de ese momento, dice: “nombrar el sexo se habría tornado más difícil y costoso. Como si para dominarlo en lo real hubiese sido necesario primero reducirlo en el campo del lenguaje, controlar su libre circulación en el discurso, expulsarlo de lo que se dice y apagar las palabras que lo hacen presente con demasiado vigor. Y aparentemente esas mismas prohibiciones tendrían miedo de nombrarlo. Sin tener siquiera que decirlo, el pudor moderno obtendría que no se lo mencionara al solo juego de prohibiciones que se remiten las unas a las otras: mutismos que imponen el silencio a fuerza de callarse” (1986: 25).

...el principio del decoro vigila la imaginación de los escritores tradicionales y allí donde pudieran describir el cuerpo físico de los amantes, les enrarece el estilo y les dicta palabras equivocadas. En el lugar donde esperábamos encontrar un cuerpo, hallamos una flor, un jardín, una diosa magnífica (Jaramillo, 1994: 18).

Según Jaramillo, otras de las estrategias utilizadas por la literatura colombiana, en la época referida, son los recursos estilísticos como los sobreentendidos, los eufemismos, los puntos suspensivos, o los cambios abruptos de focalización; es decir, que el escritor muchas veces, cuando llega al momento de la descripción de dos cuerpos físicos, introduce una frase visual o auditiva, cambiando así el tono y la lectura, la cual se focaliza en otra cosa fuera de lugar. Sin embargo, dentro de la retórica del decoro existen unos espacios o lugares narrativos en donde **sí** estaba permitido sugerir el cuerpo erótico, como son la descripción del vestido femenino, el baile, las muchachas de clases populares, como ñapangas y/o mulatas, o en espacios como la cocina en donde se producían las comidas, como también los paseos en el río. Todos estos recursos estilísticos fueron usados por Isaacs de una forma magistral y serán desarrollados en el presente estudio a medida que el tema sea pertinente.

Una de las razones por las cuales en la literatura colombiana decimonónica se dio este fenómeno de perfeccionar el discurso del decoro, se puede explicar por la tradición cristiana *de no nombrar el cuerpo* en la América Española, que a su vez viene de la tradición religiosa de la iglesia en la Europa católica en donde “el sexo debe ser nombrado con mucha prudencia, bajo el manto de un lenguaje depurado de manera que el sexo ya no pueda ser nombrado directamente” (Foucault, 1986: 25—26).

Este hecho tiene un antecedente muy importante que está basado en la fuerte evangelización que hubo de parte de los españoles para con los indígenas precolombinos, y posteriormente con toda la población de la sociedad colonial. En la Nueva Granada del siglo XVI y XVII, la sociedad barroca americana estuvo marcada por los preceptos del pecado, los miedos

a Dios y la culpa. La desnudez de los indígenas y la sexualidad explícita de los negros despertaba vergüenza y pudor en los españoles y en los criollos, y cubrirlos fue una de las primeras disposiciones de la Corona. “El acto de vestir a los indígenas fue de modo simbólico y real un ejercicio de cristianización” (Quevedo, 2007: 197).

Un cuerpo vestido es un cuerpo de virtud para cualquier habitante neogranadino de esos siglos; y los negros, mulatos y mestizos eran asociados con el mal y el diablo por no tapar sus genitales, mientras que los blancos vestidos que taparan su sexualidad eran asociados con lo bueno y con Cristo. Lógicamente, esto dio lugar a la creación de un discurso social en el cual el cuerpo erótico pasó de un plano social a un plano íntimo y privado, desde donde sólo se podía mencionar bajo la mirada inquisitiva de la Iglesia.

Fue especialmente en los conventos, en donde las monjas neogranadinas fundaron un discurso para hablar de Cristo llamado la escritura hagiográfica, cuya función sirvió también como forma de colonización por parte de los españoles. El discurso de la mística del cuerpo y del gusto o el asco por esta forma de expresarse del cuerpo mismo, lo explica en su investigación, *Un cuerpo para el espíritu*, la doctora María Piedad Quevedo Granada, de la siguiente manera:

La escritura conventual en la América hispánica fue una práctica frecuente en los monasterios femeninos, a través de la cual las monjas emplearon un lenguaje plástico para referir sus experiencias místicas, pero con la que también pudieron elaborar una subjetividad que, paralela a su narración, creaba los artificios para ocultarse (2007: 19).

El discurso místico que se desarrolló en los monasterios y conventos de la América Española, junto con el discurso fantástico de los demonios y bestias que se formaron a partir del temor a Dios, dio paso a un discurso del decoro mucho más elaborado que está presente en la narrativa barroca americana o barroco indiano, como lo sostiene Quevedo.

De todas formas, la influencia de los aires románticos europeos que llegaron a América justo después de la Independencia marcaron una revolución, no solamente social y económica, sino también en los hábitos y costumbres de la Nueva Granada, que ya se empezaba a perfilar como una nación con sus características propias. Como se mencionó anteriormente, el espíritu científico y explorador que se respiraba en las nacientes naciones inspiró a las plumas decimonónicas, la lucha por la libre circulación de la palabra escrita (Rojas, 2001: 129) y las novelas escritas durante el siglo XIX en Hispanoamérica, aunque venían cargadas de esa tradición colonial de un discurso oculto, también incluyeron nuevas estéticas que dieron pie a una retórica más abierta y fluida.

En este sentido, la retórica del decoro maneja un amplio espectro de posibilidades y “forman un conjunto de lugares narrativos que permitían sugerir el cuerpo erótico” (Jaramillo, 1994: 12). Las descripciones de la naturaleza exuberante, el vestido, el baile, las miradas, los roces del cuerpo, las voces, entre otras, adquirieron una nueva dimensión fresca y propia.

En el siguiente fragmento se puede constatar las marcas textuales que indican el uso del *sistema del decoro* para significar el deseo de Efraín por María:

Efraín adquiere individualidad cada vez que llega a un éxtasis erótico estimulado por el aroma del perfume de los vestidos de María, por la mirada atrapada de los pies descalzos de su amada, por un vestido demasiado ajustado al cuerpo o simplemente estimulado por la fragancia de las flores que María ha puesto en la alcoba (Mejía, 1977: XV).

Se observa, pues, a partir de distintas interpretaciones de analistas literarios, que se pueden construir métodos de trabajo desde donde encontrar novedosas significaciones al texto de *María*, sobre todo a partir de una revisión del personaje femenino.

Es importante mencionar los cambios en la concepción de belleza que se dan durante el siglo XIX, relacionados con el

avance en la higiene y la salud. El cuerpo de la mujer de las clases pudientes comienza a tener una valoración social basada en la iconografía reinante: mujer pura e inmaculada, dueña del hogar, pero también madre de los hijos de dicho hogar. Se habla entonces de una imagen que es a la vez maternal (caderas anchas, enmarcadas en miriñaques y corsés que realzan sus *redondeces*) y enfermiza (tez pálida, ojeras, piel nácar que trasparenta las venas). Se enfatiza en la abundancia y el brillo del pelo, que no se lava a diario, pero que es cepillado para mantenerse como adorno que caracteriza a esa mujer amada. Además, los olores del cuerpo femenino, que antes se tenían por afrodisíacos, se disimulan con colonias florales.

El vestido es también un importante dispositivo de diferenciación de géneros, pues los distintos significados y normas están inscritos en él, y dependiendo de la usanza se destaca un nivel de vigilancia y de control. En esta iconografía, *mediada por el objeto del vestido*, según Mandoki, el color blanco se privilegia para los vestidos de las niñas y jovencitas, pues expresa la inocencia, pureza y modestia, que son los valores fundamentales en la educación femenina:

...blanco será el vestido de la primera comunión, blanca la muselina transparente del primer vestido de baile que vela el pudor intacto [...] el vestido de novia será también blanco (Knibiehler, 2000: 344).⁵

Esta nueva imagen de mujer “inmaterial” que refleja una ligereza aérea, sustraída de su gravedad carnal, grácil y delicada, será el icono de la heroína de novela para el escritor romántico.

En una sociedad colombiana, como la que observamos a mediados del siglo XIX, debido a que vivían en una situación de incertidumbre por las diversas guerras y por la influencia fuerte de la Iglesia y el Estado patriarcal, se configuró una sociedad temerosa y que no lograba expresar sus *sentires*

⁵ Knibiehler es una de las investigadoras sociales del equipo de Duby en la *Enciclopedia de la mujer* (2000).

profundos. La situación de la mujer estaba en un segundo plano. Fuera de la vida política o social, la mujer americana, al igual que la mujer europea, se veía supeditada al hombre, y dependiendo de su raza y de su situación social, tendría más o menos privilegios, siempre controlados por el hombre. La mujer de clase alta, generalmente blanca, estaba supeditada al hombre, pero la situación de la mujer de una clase social inferior, y generalmente no blanca, estaba supeditada, además de al hombre, a su poder adquisitivo. Esta situación venía normalmente dada por el lugar en que habitaba: la ciudad o el campo, espacios bien diferentes. Esto permite afirmar que el modelo ideal de familia, por lo menos para las clases pudientes —las familias nucleares y el matrimonio, ya que dentro de las clases populares estos factores no eran tan importantes (Gutiérrez de Pineda, 1997)— estaba caracterizado por el enclaustramiento doméstico de la mujer, excluida así de la esfera pública. Este hecho ahogó su voz e impidió su participación en el mundo exterior, dedicándose exclusivamente al mundo interior. Por esta razón, las mujeres de todas las clases sociales y razas se conformaron en las *voces subalternas* de la sociedad, junto con los niños, indígenas y negros (Rojas, 2001).

En el siglo XIX la figura clave de la familia era *el padre*, según la investigadora Michelle Perrot,⁶ “el derecho, la filosofía, la política, todo contribuye a asentar y a justificar su autoridad”. Es por ello que *el padre* domina totalmente el espacio público y aunque la mujer es la *dueña* de la esfera privada, *el padre* también ejerce poder en los espacios domésticos, sobre todo porque es el dueño a causa del dinero. Esta figura dominante se ubica en todas las religiones y no es exclusivamente de las clases dominantes, pues es profundamente popular.

La literatura proveyó de imágenes paternalistas en donde el hombre organiza, suministra, domina, manipula a su antojo a

⁶ En su artículo *Figuras y funciones*, la figura del padre es la más importante dentro de una familia decimonónica en Europa. En América la figura materna es a veces la más importante ya que el padre es más ausente; sin embargo, en la novela romántica la autoridad paterna en una familia blanca está omnipresente ya que tiene influencias europeas en ese sentido.

quienes están dentro de su tutela. También promueve el matrimonio legal y normativo e impone la familia como estereotipo socialmente aceptado, lo que lleva a afirmar que “la historia de la vida privada del siglo XIX puede interpretarse como una lucha dramática entre el padre y los otros” (Perrot, 1999: 135). Jorge Isaacs no escapa a esta lucha, en su biografía se enumeran las distintas guerras en las que participa, sus batallas políticas contra los conservadores (el partido del *padre*), su adhesión al liberalismo radical, son algunos de los aspectos que muestran esa distancia entre aceptar la autoridad del padre y su deseo interno de ser autónomo. Del mismo modo, él se negó a manejar los asuntos económicos legados por su padre (el manejo de las haciendas), lo que lo abocó a la quiebra y a la pérdida de las tierras, importantes espacios simbólicos que se verían reflejados más adelante en su poesía y en su obra cumbre, *María*.

En el plano ficcional de la novela, el *padre* de Efraín es mostrado, de forma matizada, como comprensivo y amoroso, pero que al final impone su voluntad al separar al protagonista de su amada María, al mandarlo a estudiar medicina a Londres con la idea de volver para salvar a la familia de la ruina. Tanto en el padre real de Isaacs como el padre ficcional de Efraín, la muerte de ellos libera a sus hijos de la obligación de continuar el legado. Isaacs, como Flaubert,⁷ en palabras de Sartre, encuentra una manera de *matar al padre*, crimen sacrílego, por medio de la metaforización literaria en su novela, lo que los lleva a liberarse de su neurosis con el padre.

En conclusión, el fenómeno de perfeccionar el discurso del decoro en la literatura colombiana decimonónica se puede explicar no sólo a partir de la tradición cristiana *de no nombrar el cuerpo* en la América Española desde la época colonial, sino

⁷ La biografía de Sartre (1971) sobre Flaubert, a partir de análisis freudianos y marxistas (muy propios de la época), muestra a Flaubert como un hombre que no pudo romper los lazos afectivos con su madre, con quien vivió hasta bien entrados los 50. En su novela cumbre, *Madame Bovary*, Emma, la protagonista, vive y hace lo que el escritor en vida no quiso hacer: “Como niña, Emma leyó a Walter Scott. Ella tenía grandes sueños románticos de aventuras”.

también por la imposición de un lenguaje desprovisto de *erotividad* debido a la fuerte influencia del patriarcado judeo—cristiano impuesto desde los espacios masculinos hacia los femeninos, que en el caso de la novela *María* se evidencia fácilmente en los lugares determinados para los despliegues de amor entre las parejas posibles fundadoras de las nuevas naciones americanas en pleno siglo XIX.

CAPÍTULO 2

RASTREO DE LAS HUELLAS TEXTUALES QUE DENOTAN EL DISCURSO AMOROSO DE *MARÍA*

El rastreo de huellas textuales que revelan erotismo en la novela romántica americana *María*, del vallecaucano Jorge Isaacs, explora cierta diversidad de signos, símbolos e indicios dentro del juego amoroso de los protagonistas principales, Efraín y María, por medio de una búsqueda de algunos elementos del lenguaje poético desarrollado por Isaacs a partir de su influencia del romanticismo francés. Esta indagación busca además explicar los aspectos que lo inspiraron a crear un discurso seductivo muy particular, entre la naturaleza y su relación amorosa con María, con el fin de interpretar este lenguaje de erotismo que está velado a través del discurso del decoro.

La simbología velada entre los protagonistas de la obra se convierte, entonces, en estrategias narrativas que sustituyen un lenguaje poético en elementos discursivos como son los sueños, las voces, las miradas, las flores, los baños, las descripciones de los vestidos y de los bailes, y que, además, guardan una intencionalidad comunicativa no verbal rica en figuras metafóricas desarrolladas por el autor vallecaucano; la intención de nombrar los cabellos y los pies revela una manera de *no nombrar el cuerpo* sin dejar de nombrar las partes por el todo; la descripción detallada de la preparación de la comida y la forma como se sirve despliega un lenguaje erótico velado por la seducción de la comida; la fuerza pasiva que toda mujer aparentemente sumisa tiene se expresa en *casta seducción* a

partir de una imagen virginal que incita al personaje masculino enfrentarse a su educación sentimental; los diálogos que mantienen los dos amantes, los espacios del silencio para dar significación tácita, así como los lugares de la casa para comunicarse, se cambian en una suerte de poética del espacio muy personal de la época y del lugar; incluso, se hace un paralelo entre los tratos sociales que maneja el personaje masculino con los femeninos, dependiendo de su origen social.

Todo el tejido lírico desplegado en la novela por Isaacs se nos va develando a medida que se explica su intención escondida dentro del imaginario colectivo de la región del Valle del Cauca a mediados del siglo XIX en una familia latifundista, para dar una explicación aproximativa de sus convencionalismos sociales y culturales.

2.1. Componentes en el cuerpo del deseo

2.1.1. Imagen virginal de María

La idealización de la mujer, esa mujer intocable, es una imagen muy propia del romanticismo americano, y tiene una profunda influencia que viene de la literatura cristiana. Es la mujer pura y deseada, pero nunca alcanzada. La figura más antigua de mujer—virgen viene de la *Biblia*, y ha sido parte del imaginario cultural desde siglos en la literatura y el arte occidental. Esa imagen de la mujer virginal la explica el investigador argentino Cocimano en la siguiente cita:

Durante el siglo XIX latinoamericano, cuando se iniciaba la secularización del Estado, la Iglesia mantuvo su poder sobre la familia y la educación: fue una institución clave en la redefinición del patriarcado americano, apropiándose de los derechos reproductivos de las mujeres, a partir de mitos fundamentados en la virgen María. A través de estos, ha actuado un imaginario colectivo orientando las acciones de las mujeres en el ámbito familiar, y su status ha sido confinado a la reproducción biológica y social... (2006: 2).

Este sistema que se convirtió posteriormente en parte del imaginario colectivo⁸ americano desde la Conquista, fue propagado e inculcado por la autoridad del padre, y se convirtió en un elemento de dominación sexual que es muy propio de la tradición judeo cristiana. En la novela este imaginario está claramente identificado puesto que, para una mujer judía inmigrante en América, era prácticamente un castigo que no se le convirtiera al catolicismo, ya que no podría casarse ni llegar a ser madre, es decir, no lograría ser una heroína de las novelas fundacionales (Sommer, 2004). Por esta razón, Isaacs incluye parte de la historia de la niña Ester hija de Salomón, primo del padre de Efraín, quien había quedado viudo de Sara, la madre de Ester. Salomón había podido superar su tristeza con la ayuda de su conversión al cristianismo y le había pedido a su primo que criase a su hija y la convirtiera también al cristianismo y le cambiara su nombre por el de María: “Las cristianas son dulces y buenas, y tu esposa debe ser una santa madre. Si el cristianismo da en las desgracias supremas el alivio que tu me has dado, tal vez yo haría desdichada a mi hija dejándola judía” (Isaacs, 2005: 22).

El narrador Efraín, a través de su autor Isaacs, utiliza a lo largo de su novela, y de una manera muy sutil y poética, la imagen de *su amor platónico*⁹ como una analogía entre su María, y *La Virgen de la Silla*, de Rafael, un cuadro muy popular en la época, cuando escribe: “...esa sonrisa hoyuelada era la de la niña de mis amores infantiles sorprendida en el rostro de una virgen de Rafael” (2005: 10), confirmando así

⁸ El imaginario colectivo de la Hispanoamérica decimonónica estaba representado por las comunidades colectivas de lo nacional, de lo fundacional, de lo que iba a ser considerado como lo nacional colombiano. Sin embargo, hay que aclarar que el imaginario colectivo de una nación no es en sí la tierra, sino la idea de la tierra, la idea de “este es mi terruño”, concepto desarrollado ampliamente por los románticos.

⁹ Hay dos corrientes fundamentales que han influenciado la concepción del amor heterosexual en la cultura occidental. Si por un lado tenemos el amor “idealizado”, definido por Platón como una expresión imprecisa que en el lenguaje popular se refiere a un tipo de amor al que se concede más importancia espiritual que física. Por otro lado tenemos el amor bíblico (J.Kristeva, 1992), que es un amor divino, no real, “el judaísmo impone su ética heterosexual basando su ética en la familia, en la reproducción y en el número elegido de los que escuchan la palabra del Señor”.

esa relación inconsciente que existe en su imaginario masculino de la Colombia decimonónica.

Hay una contradicción muy fina entre la pureza de María como mujer virgen y la seducción que ella despierta en Efraín, y que luego estimula por medio de los distintos elementos seductores que ella maneja: “mujer tan pura y seductora como aquellas con quienes yo había soñado, así la conocía, pero resignada ante mi desdén, era nueva para mí “ (Isaacs, 2005: 33).

El amor de Efraín por María vive la ambivalencia entre la mujer casta y seductora, otra estructura temática en términos opuestos: pudor/placer, que conforman la novela y que según Menton (1970) es una expresión de la característica del romanticismo de ver el mundo, la cual se explica debido a la opresión externa (el padre) y la aspiración interior de Efraín (su deseo sexual). Es decir, existe un antagonismo entre el alma y el cuerpo, cuyo mensaje está íntimamente ligado con el mensaje cristiano que desdeña la carne y que traza los límites entre lo permisivo y lo prohibido. Es la amenaza del deseo la que está constantemente velada bajo este nuevo discurso con el cual Efraín/Isaacs¹⁰ manipula a su lector, ya que el pudor y la vergüenza rigen los comportamientos y hace que se oculten los deseos más animales de los seres humanos. El mismo narrador lo expresa cuando ve a María vestida y calzada elegantemente y además le atrae su “seductivo recato de la virgen cristiana”.

José María Vergara y Vergara y José María Cordovez Moure, dos de los miembros del periódico *El Mosaico*,¹¹ cuentan en

¹⁰ El escritor Isaacs juega con su doble función de autor-narrador utilizando a un personaje central, en este caso en el masculino de Efraín, transformándolo en el narrador de la historia, entonces hace que el lector se vuelva destinatario, *dentro* y *fuera* de la tensión relato-historia... “la historia de Efraín y de María se nutre de un juego ambiguo que va de dentro de la realidad de ficción a fuera de ella. El resultado es tópicamente romántico y la implicación del lector, total”. Cita de Enrique Marini Palmieri. *Creación narrativa y sobresemantividad en María*, de Jorge Isaacs. Université de Valencianes et du Hainaut-Cambrésis.

En: http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/13528399434915617422202/p0000006.htm#I_23_

¹¹ El Mosaico es el nombre de una tertulia o asociación de escritores fundada por Eugenio Díaz y José María Vergara y Vergara en el año de 1858, y que luego se convirtió en un periódico cultural.

varias de sus crónicas costumbristas, que publicaban durante los años que tuvieron a cargo el periódico, cómo debían educar a los hombres y a las mujeres las familias castas y religiosas de la sociedad colombiana de la época

Para Vergara, el hogar es el lugar de la mujer, debe permanecer allí para cumplir su misión junto al hombre. Por ley natural, que viene de la ley divina de Dios, al hombre le corresponde la acción y a ella la sumisión. La mujer “debe imitar a María, se refiere a la virgen, recluirse en lo doméstico, adornar el hogar con suavidad y diligencia, ser apoyo para el hombre: esto era lo que la sociedad le pedía a la mujer” (Vergara: 1936: 13).

Patricia Londoño (1984), Historiadora de la Universidad de Antioquia, en su texto *La mujer santafereña en el siglo XIX* describe, a partir de las crónicas de *los mosaicos*, los consejos que escribían en diferentes publicaciones como: *La Caridad: Libro de la familia cristiana* (1864–1882), *Biblioteca de Señoritas* (1858–1859), *El Iris*, Periódico literario dedicado al bello sexo (1866–1868), o *El Rocío*, Periódico literario dedicado al bello sexo y a la juventud (1872–1875):

La mujer debe ser, pues, al mismo tiempo débil y fuerte. Debe someterse a la cadena del matrimonio, que es una cadena de flores, pero ésta es su única posibilidad de reinar... La mujer pura y dócil es la más apreciada. Se elogian las virtudes femeninas de la castidad, la simpleza, la modestia, la obediencia, el orden, la piedad. Subyace la idea de que la mujer puede ser fuente de todo bien o de todo mal. Si se educa y encauza, protegiéndola de las tentaciones, puede ser de gran fortaleza moral; pero si se deja desprotegida, expuesta al mundo, puede caer en la intemperancia, la locuacidad y la inconstancia (Londoño, 1984: 1).

La mujer debe permanecer la mayor parte del tiempo vigilada; si sale, sólo lo hará bien acompañada por sus familiares o criados, mientras que al hombre le corresponde pasar la mayor parte del tiempo afuera. Cordovez Moure coincide en este punto:

Abrigamos a este respecto la más profunda convicción de que al especialísimo culto que profesan nuestras mujeres a la Virgen Inmaculada se debe que el tipo moral que las distingue sea acabado modelo de abnegación, desinterés y pureza de costumbres (Cordovez Moure, 1936: 122).

Los papeles del hombre y de la mujer están claramente diferenciados y la sociedad espera de ambos actitudes muy diferentes:

Señora, tenéis un hijo de quien se habla mucho y una hija de quien no se habla nada: este es el mejor elogio que se puede hacer de una cristiana, y yo te lo recomiendo para que trates de merecerlo. Para el hombre el ruido y las espinas de la gloria; para la mujer las rosas y el sosiego del hogar; para él, el humo de la pólvora; para ella, el sahumerio de alhucema. Él destroza, ella conserva; él aja, ella limpia; él maldice, ella bendice; él reniega, ella ora (p. 122).

Una mujer como María, quien además es judía pero a quien se le ha impuesto el cristianismo a la fuerza (para que pueda casarse bien), los consejos debían seguirse al pie de la letra. Y de hecho vemos cómo ella es *vigilada* constantemente, no sólo por los ojos de su tía y su tío, sino también desde la voz narrativa de Efraín, quien describe y cuenta cada detalle de su vida doméstica, es decir, desde su mirada de hombre quien ostenta el poder. Es por ello que la construcción narrativa de la obra está fundamentada desde una mirada masculina bajo el fuerte poder cristiano que está desplegado en el corpus del texto.

Por otro lado, se puede hablar de dos mujeres en una. María es Ester, la niña judía que llegó de Jamaica que fue bautizada como María, es católica y era judía. Para Enrique Marini este hecho es muy significativo porque de esta manera “se fija una ligadura tipológica que asume un personaje con el Antiguo y Nuevo Testamento”:

Una vez llegada a Colombia, Ester será María, católica, bautizada a petición de Salomón (Cap. 7), quien decide que

su hija llevará ese nombre. El hecho me parece significativo en la medida en que se fija así la ligadura tipológica que asume el personaje con el Antiguo y el Nuevo Testamento, y se le marca un destino privilegiado y significativo de múltiples resonancias semánticas. Resonancias bíblica y evangélica de la heroína de Isaacs, que, proyectadas en la mentalidad decimonónica, sintética, utópica y progresista sugieren la etiología propia de un personaje paradigmático de perfección idílica, heroína del mesianismo femenino posrevolucionario que el XIX sincrético atribuye a las figuras clave de la tradición religiosa universal (2000: 10).

A María la vemos muchas veces reclinada, rezando en el oratorio principal de la hacienda vallecaucana, hablando silenciosamente con Dios, como una elegida de Dios, imagen bíblica de la mujer casta y pura, perfecta para el matrimonio y para las labores domésticas, desde los ojos de Efraín marcándole una “resonancia semántica” entre bíblica y evangélica. Obviamente, esta imagen es la deseada por el Efraín/narrador, porque representa la mujer que hace las labores domésticas de la casa y tiene un cierto poder de mandato hacia las otras mujeres, pero guarda la distancia cuando está presente un hombre de su condición social.

La investigadora Viviana Díaz Balsera, profesora de la Universidad de Illinois Urbana Champaign, argumenta en su artículo *María y los malestares del paraíso*, que lo que hace irresistible a María desde la mirada de Efraín es esa aparente invisibilidad que ella muestra, su capacidad para ausentarse cuando calla, aunque esté mandándole mensajes por medio de la comunicación no-verbal que ella maneja muy bien:

La mujer deseada por el pequeño patriarca/poeta es una contradicción: es mujer y niña, pura y seductora al mismo tiempo. Lo irresistible de esta mujer es su pureza, su infantilismo, el hecho de que no se dé cuenta de su propia sensualidad, belleza y poder. La mujer-ángel es entonces como una invitación gratis al placer. Evidentemente, la mujer soñada de Efraín no es aquella que va a proporcionar una

relación de reciprocidad entre dos sujetos que están más o menos conscientes de sus necesidades 1993: 90).

2.1.2. La dimensión erótica de la voz

En la retórica de la prosaica, la cinética acústica tiene que ver con la rapidez del ritmo al hablar, de la lentitud, de la proximidad, que connotan movimiento y, por ello, nos llevan al orden emotivo del texto. Por otro lado, la entonación de la voz “puede tener caracteres proxémicos, una entonación monótona puede alejar o acercar al receptor [...] con el silencio se puede enunciar una proxémica larga o íntima” (Mandoki, 1994: 158) En este sentido, al inicio del libro, cuando Efraín escucha hablar a María, ya sea cuando ella está acompañada de Emma o de otras personas, él se emociona ante su particular tono de voz, que se transforma en la esencia de ella misma, entonces Efraín llama a su voz “dulce”, y de esta forma “dulce” se vuelve María.

Las mujeres manifiestan mayor dinamismo que los hombres ya que la cinética femenina va acompañada por el vestuario, mayor verbosidad y cambios de voz, así como mayor gestualidad. La voz de María es para Efraín un elemento seductor, que lo hace conmoverse y que logra moverlo desde su papel de narrador:

La voz de María llegó entonces a mis oídos dulce y pura: era su voz de niña, pero más grave y lista ya para prestarse a todas las modulaciones de la ternura y de la pasión. ¡Ay!, ¡Cuántas veces en mis sueños un eco de ese mismo acento ha llegado después a mi alma, y mis ojos han buscado en vano aquel huerto donde tan bella la vi en aquella mañana de agosto (Isaacs, 2005: 11).

Aquí se denota como la voz de María es la “dulce y pura” para su enamorado, en la medida en que ella le permite imaginar el amor idealizado que aún no ha vivido, y que luego añorará cuando María ya no esté presente. El sueño y la niñez perdida están otra vez presentes y representados por un elemento climático.

Además, en algunas de las lecturas didácticas que Efraín mantiene con María, ella lee no sólo a Chateaubriand, sino a Saint Pierre y a Lord Byron,¹² en las tardes vallecaucanas que comparte con sus amigos. En esos ejercicios de lectura en voz alta –donde se nota la educación de María y las hermanas de Efraín–, la voz de María recitando los poetas europeos, se convierte en lo que representa los románticos para Efraín, de aquí la expresión melancólica del narrador al afirmar que “pertenecen a otro idioma del cual hace muchos años no viene a mi memoria ni una frase” (2005: 38), lo que significa que cuando Efraín anhela a María, también anhela al romántico que fue alguna vez:

María con la frente infantilmente grave y los labios casi risueños, abandonaba a las mías alguna de sus manos aristocráticas sembradas de hoyuelos, hechas para oprimir frentes como la de Byron; y su acento, sin dejar de tener aquella música que le era peculiar, se hacía lento y profundo al pronunciar palabras suavemente articuladas que en vano probaría yo a recordar hoy (Isaacs, 2005: 38).

Pero ¿qué es lo que hace que esa voz de María sea objeto de deseo de Efraín? La voz de María es como las voces de las sirenas de Ulises en la *Odisea*, que no son tan seductoras por lo que dicen, sino más bien por la captación que provocan en él. Se convierte en la lógica del goce estético en su deseo por escuchar la voz de su amada en el Paraíso terrenal.

No solamente la voz de María marca un elemento amoroso y seductor dentro de la narración. También aparecen, otra vez, los sonidos de la naturaleza que contribuyen a darle armonía al romance de ellos. Entre los protagonistas hay más que charlas, los sollozos, susurros, suspiros y silencios hacen parte

¹² Un poema de Byron ilustra como la noche hace más bella a la mujer amada porque está bajo la luz de la luna, lo que la convierte en un ser sobrenatural: (She walks in beauty) Camina bella, como la noche/ De climas despejados y de cielos estrellados, / Y todo lo mejor de la oscuridad y de la luz/ Resplandece en su aspecto y en sus ojos, /Enriquecida así por esa tierna luz /Que el cielo niega al vulgar día.

fundamental del juego de la seducción. En este sentido, el canto de los pájaros o “el rumor del Sabaletas” constituyen parte de la atmósfera recreada tanto en el jardín como en la selva, y producen un efecto de adormecimiento, similar al que siente el amante cuando está arrobado por el amor. A continuación se presenta un ejemplo del sonido de la naturaleza:

...oye los gritos de Braulio y ese ladrido de los perros prueban que se han levantado. Las montañas los repetían; y si se acallaban por ratos, empezaban de nuevo con mayor fuerza y a mayor distancia (Isaacs, 2005: 123).

La noche es un elemento estilístico interesante que pasa a ser sustituido por el sueño, y además permite al narrador sacarle provecho para retener los sonidos del silencio de la oscuridad, en este caso para exagerar la quietud y el sigilo que producen la sensación de estar en un constante vilo e inseguridad, lo mismo que se siente cuando se está enamorado:

La noche continuaba serena: los rosales estaban inmóviles; en las copas de los árboles cercanos no se percibía un susurro, y solamente los sollozos del río turbaban aquella calma y silencio imponentes (Isaacs, 2005: 202).

Al darle a los *árboles* y al *río* un carácter humano, se percibe la lontananza que Isaacs quiere expresar, así como también se aprecia una cierta antigüedad muy presente en su poesía como romántico y como americano.

En el crono topo espacio—temporal de la novela decimonónica *María*, los sonidos nocturnos son muy distintos a los diurnos. La Casa de la Sierra está enmarcada en una colina, cercana a las montañas de la cordillera occidental de Colombia, desde donde se oyen sonidos de animales exóticos, sonidos de la selva que no se conocen muy bien y que pueden producir diferentes emociones en los personajes, elementos narrativos que el narrador sabe utilizar muy bien para crear un efecto de lejanía, soledad y nostalgia. El crítico español Benito Varela

Jácome en su Introducción a *María*, de Jorge Isaacs, expone el espacio geográfico de la siguiente manera:

El novelista selecciona zonas concretas del departamento Valle del Cauca, traza varios itinerarios a lo largo de su geografía, para tomar contacto con panoramas y paisajes distintos: el valle regado de riachuelos, las colinas, las verdes pampas y los bosques frondosos, abiertos hacia las estribaciones de la Cordillera Central y los pliegues y senos de la Occidental (Varela Jácome, 1982: 507).

Describe los remansos del río, los senderos bordeados de árboles, los caminos de la montaña, las perspectivas de los valles, no sólo a través de imágenes sino de sonidos que se van intercalando con *la dulce y seductora* voz de María y de las otras mujeres con las que tiene contacto. Los platanales, los maizales, los desmontes, el fondo de las cañadas y las cabañas montañosas no sólo son descritos con detalle sino que retoma los susurros que cada elemento de la naturaleza contiene para proporcionar un efecto placentero y poético.

2.1.3. Seducción de las miradas

La mirada en la seducción es inconsciente, y hay que situarse en que el sujeto está “literalmente estupefacto por cierto espectáculo, en el que está exhibido el deseo del otro [...] o bien del objeto al que apunta el otro (el seductor)” (Assoun, 1995: 95).

La seducción tiene un efecto de captación: su trampa consiste en atrapar en las redes de una imagen de la que desde ese momento el “seducido” ya no puede abstraerse. Seducir es “hacer a un lado”, poner al sujeto aparte (seducere). “La seducción es el efecto que desvía al sujeto en una parte de sí mismo del resto de las imágenes del mundo y de los seres vivos, para encerrarlo en una imagen, que tiende el seductor” (Assoun, 1995: 91). Esta seducción de un deseo es también una *llamada*. La escenografía de la seducción que paraliza al sujeto produce un efecto de estupefacción e inhibición motriz.

Toda seducción por el “otro” es también seducción por sí mismo por medio del otro: el efecto de retorno de la mirada de la que seductor y seducido son los actores apasionados, atrapados en el mismo cuadro, se llama auto seducción. Este concepto procede de los mitos grecolatinos de Pigmalión y Narciso. En el primer caso, el artista se deja seducir por el objeto de su propia creación, le sacrifica a él su deseo y al final, por su devoción, recibe de los dioses la animación de dicho objeto.¹³

En el caso de Narciso, que está completamente seducido por su propia imagen, Ovidio, en su *Metamorfosis*, señala que: Narciso al verse muestra todos los síntomas de la seducción, entre mirada y petrificación, y que ve un ser que se encanta de sí mismo, pero que al mismo tiempo es inalcanzable: “de allí la revelación horrorizante: ese niño soy yo; lo he comprendido y mi imagen ya no me engaña; ardo de amor por mí mismo” (Ovidio, 2002: 91).

Posteriormente, Narciso no se recuperará de este descubrimiento y se metamorfoseará en estatua.¹⁴

Pigmalión y Narciso son Efraín, en este sentido, quien está totalmente hipnotizado por su virgen idealizada y que al mismo tiempo es el objeto de su deseo, pero que nunca llega a alcanzar

¹³ Ovidio dice así sobre el mito en el libro X de *Las metamorfosis*: «Pigmalión se dirigió a la estatua y, al tocarla, le pareció que estaba caliente, que el marfil se ablandaba y que, deponiendo su dureza, cedía a los dedos suavemente, como la cera del monte *Himeto* se ablanda a los rayos del sol y se deja manejar con los dedos, tomando varias figuras y haciéndose más dócil y blanda con el manejo. Al verlo, Pigmalión se llena de un gran gozo mezclado de temor, creyendo que se engañaba. Volvió a tocar la estatua otra vez, y se cercioró de que era un cuerpo flexible y que las venas daban sus pulsaciones al explorarlas con los dedos.» (Ovidio Nasón, *Publio* (2002). Antonio Ruíz de Elvira (ed.) (ed.). *Metamorfosis, bilingüe*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. ISBN 8400051939.

¹⁴ Cefiso –un río- violó a la azulada Liriope. “De su abultado vientre la bellísima ninfa parió un niño” a quien llamaron Narciso... “que ya entonces hubiera podido ser amado” Consultado Tiresias -un adivino sabio y ciego- sobre si “llegaría a ver los largos días de una vejez avanzada” respondió: “Si no llega a conocer-se”. Cuando “había ya añadido el hijo de Cefiso un año a los quince y podía parecer lo mismo un niño que un joven”, muchos chicos y chicas le amaron pero ninguno consiguió tocarle el corazón. Hasta que una ninfa “vocinglera”, la “resonante” Eco, lo vio. La ninfa “aún tenía cuerpo” pero ya únicamente podía “repetir, de entre muchas palabras, sólo las últimas”. Ovidio nos explicará, a continuación, el porqué. Eco había engañado a Saturnia con palabras y Juno la castigó haciendo del habla mera función repetitiva, condenándola a no ser más que el eco del otro.

por su muerte prematura, lo que hace que se sienta frustrado en su deseo; por otro lado, es Narciso en la medida en que María es su otro yo mejorado, es su par en el proceso de enamoramiento, pero que no llega a cristalizarse debido a su muerte física (mas no espiritual). María se ahoga en su propio eco al no llegar a tiempo a los oídos de Efraín sus súplicas susurrantes.

Las miradas,¹⁵ que es una de las estrategias estilísticas más utilizadas en el texto de Isaacs, suman alrededor de 300 clases. A lo largo del discurso la comunicación entre los dos jóvenes adolescentes es básicamente de miradas: atisbos, ojeadas, contemplaciones, entre otras, no sólo bajo el control paterno, sino también dentro de la red invisible de los secretos que se mantienen dos personas enamoradas:

Ella balbucía alguna disculpa cuando tropezando en el sofá mi mano con la suya, se la retuve por un movimiento ajeno a mi voluntad. Negó hablar. Sus ojos me miraban asombrados y huyeron de los míos. Pasose por la frente con angustia la mano que tenía libre y apoyó en ella la cabeza, hundiendo el brazo desnudo en la almohada inmediata haciendo al fin un esfuerzo para deshacer ese doble lazo de la materia y el alma que en tal momento los unía (Isaacs, 2005: 34).

También por medio de las miradas, a través de la perífrasis y/o suspensión quinésica (Mandoki, 1994), es decir, por medio de “desviaciones visuales del objeto deseado o el aplazamiento visual directo con el mismo”, María logra mandarle mensajes a su amado desviando sus ojos hacia *el platito* y *la taza* que estaban en la baranda:

Sin resolverse a mirarme, me dio las buenas tardes, y colocando con mano insegura el platito y la taza en la baranda, buscó por un instante con ojos cobardes los míos, que la hicieron sonrojar (Isaacs, 2005: 75).

¹⁵ Assoun dice en su texto: “La mirada no es la mirada del sujeto, (...) es el goce del acto de ver en tanto que imaginado en el campo del Otro: extraída, vuelve posible la visión clara y distinta, pero hace de mí un ser mirado”. (1995:95)

La protagonista femenina desvía constantemente su mirada hacia objetos, sobre todo al principio de la obra, cuando aún no se ha desvelado su amor; entonces la vemos bajar “los ojos sobre la costura”, o levantarlos y fijarlos “en el ramo de las azucenas que tenía yo en la mano izquierda, mientras me apoyaba yo en la mano izquierda” (2005: 31).

En el ejemplo anterior, se nota también otro movimiento que está enmarcado dentro de la retórica de la prosaica (Mandoki, 1994), que es la *catacrexis*, la cual consiste en el “acto de tocar los objetos que están a su alcance en frente del ser amado”. Este es un recurso recurrente en Isaacs, y que tiene como propósito crear un efecto sensible para el lector. Debido justamente a los convencionalismos de la época, los narradores decimonónicos crearon muchas estrategias estilísticas para escribir bajo esas normas sociales. Como ya se ha explicado, Isaacs no es una excepción, es más, se podría decir que él fue quien logró crear un lenguaje muy erótico, claramente velado, tanto así, que aún hoy en día muchos críticos literarios no lo ven y pocos hablan de él.

Como ha explicado Seymour Menton en su texto *La estructura dualística de María*, en términos de ternura/pasión, es cuando comienza a dilucidarse la evolución del amor entre los dos primos:

En los últimos días de diciembre, a medida que el amor se vuelve más apasionado, los lazos familiares se esfuman [...] y ya para la escena sensual de Efraín con las ropas y las trenzas de María y el sueño subsiguiente representan la culminación del aspecto apasionado del amor entre los dos (Menton, 1970: 38).

Explica el investigador norteamericano que en los primeros capítulos María difícilmente logra mantener la mirada de Efraín, pero pasados estos ya ella empieza a ser más atrevida y, no solamente le sostiene la mirada a Efraín, sino que hace crecer una complicidad afectiva, velada, que se manifiesta por medio

de las flores, los baños, los roces, etc., hasta atreverse a insinuar que “ya no le tiene tanto miedo al caballo brioso, identificado con Efraín...” que se ha asociado siempre con el símbolo del sexo.

El sociólogo francés Jean Baudrillard expone que la seducción es un arma femenina que puede ser más fuerte que el poder, que está representado, a través de la historia, en lo masculino. Para este investigador, la seducción está representada en el dominio del universo simbólico, mientras que el poder representa el dominio del mundo real,

porque es un proceso reversible y mortal, mientras que el poder se pretende irreversible como el valor, acumulativo e inmortal como él. Comparte todas las ilusiones de lo real y de la producción, se pretende del orden de lo real y oscila entre lo imaginario y la superstición de sí mismo...” (1984: 47).

La seducción, dice, *no es del orden de lo real* ni de la relación de las fuerzas, y justamente por eso “envuelve todo el proceso real del poder, así como todo el orden real de la producción, con esta reversibilidad y desacumulación incesantes —sin las cuales no habría ni poder ni producción” (p. 47). La seducción femenina no está en donde se piensa que debe estar y por eso seduce.

El sujeto romántico isaacsiano sabe esto inconscientemente y pone a reñir el poder de la seducción de las miradas de María con su forma de interactuar en el mundo real. De esta manera, logra crear un ambiente de *hiperrealidad*¹⁶ entre los paseos ontológicos, es decir, los paseos para la simple contemplación

¹⁶ Si bien el concepto de hiperrealidad se refiere más que todo a las imágenes de una supuesta *realidad* que nos transmiten los Medios actuales de comunicación visual (la televisión, Internet, etc.), según Baudrillard: “Los medios de comunicación transmiten una cuota diaria de actualidad desvinculada de la historia.”, lo que intento expresar al utilizar este concepto postmoderno, es el ambiente de ensueño muy propio de las sociedades decimonónicas del siglo XIX, creado por la representación inconsciente de las actitudes de la seducción en ese contexto histórico, mediado por otros medios de comunicación como eran la poesía y la novela.

con un fin de goce estético en el jardín y las descripciones realistas de los otros personajes de la novela.

2.1.4. La sensualidad del cabello y los pies femeninos

Desde épocas remotas hasta hace poco menos que un siglo, la mujer, tanto en la religión judía como en la católica, debía llevar el cabello cubierto para demostrar su modestia frente a Dios y a su esposo o padre (si no está casada). Se conforma entonces una imagen de mujer cuyo cabello semeja un manto que envuelve y vela su cuerpo carnal. La mujer casta y pura católica o judía lleva un tocado que la cubre, demostrando así su deseo de invisibilidad frente a la mirada masculina. Ello construye el llamado “tándem castidad/pelo (lo cual) se convierte en una virtud que es obligatoria para cualquier mujer que se precie, o, si se quiere mirar de otra manera, un argumento para el desprecio. La relación es inversamente proporcional: a más exhibición de la cabellera, menos castidad”. Lo explica la escritora y periodista iraní Basiri Nazanín Amirian en *La perversidad de los mechones*:

...el velo en cualquiera de sus modalidades caló entre las costumbres de pueblos de muy distinta cultura, siempre como símbolo de virtuosismo y señal de distinción. Por otra parte, el velo es un indicio de la sumisión que la mujer muestra primero frente a la autoridad varonil y luego ante Dios, toda una seña de identidad que reduce a la mujer en un bulto oculto, en una entidad sin personalidad tan alejada de su manifestación externa que puede ser sustituida por cualquier otra hembra (2006: 1).

En la iconografía romántica decimonónica el cabello representa varios símbolos, dependiendo de la edad de la mujer que lo porta. La niña impúber puede llevarlo suelto porque no hay peligro de inspirar deseo sexual masculino, la adolescente debe trenzarlo o lo contiene en una redecilla para mantener la pureza y la discreción frente a la mirada deseante del hombre, como se observa en el siguiente ejemplo de la novela *María*: “La

cabellera de María suelta en largos y lucientes rizos, negreaba sobre la muselina de su traje color verde mortiño: sentose para evitar que el viento le agitase la falda” (Isaacs, 2005: 162).

El cabello largo de la protagonista de *María* representa varios elementos en la historia; primero, es un adorno que se ofrece a Efraín, recogido o suelto, peinado o recién lavado, acompañado de flores (casi siempre), despidiendo aromas que encantan al enamorado y que lo atraen, él se erige como paradigma del cuerpo de María expuesto a la mirada deseosa de Efraín:

...volvió a caer arrodillada porque la detenían algunos cabellos enredados en las ramas del rosal; los separamos, y al sacudir ella la cabeza para arreglar la cabellera, sus miradas tenían una fascinación casi nueva (Isaacs, 2005: 248).

Ello equivale a una estrategia amorosa antiquísima que aparece en la condición humana representada en el gusto por las abundantes cabelleras, tal como lo menciona la investigadora Nazanín:

Entre los atributos de belleza que todas las culturas reconocen en una mujer se encuentra el cabello. Quizá sea un vestigio de nuestro pasado más animal, una forma instintiva de reconocer el vigor, la salud, la juventud, no en vano, las bestias reconocen la primacía de quien ostenta un brillante, sedoso y abundante pelaje en el lomo (2006: 2).

La investigadora Yvonne Knibiehler menciona que el cabello en el siglo XIX viene a expresar la condición de la mujer que lo porta: su estatus social, su situación emocional (es decir, su disposición o no al matrimonio, o si ya está casada) y, posteriormente, su largo reafirmará la individualidad –o No– de las mujeres.

Lo mismo que las redondeces y la blancura, también la abundancia y el brillo del pelo distinguen la belleza. Amplios rizos ingleses en los que entra un dedo, cocas esponjosas, anchas diademas, moños pesados, riqueza capilar que se obtiene a fuerza de postizos (2000: 341).

El segundo aspecto que representa el pelo de María se construye a través de la imagen iconográfica de “mujer inmaculada” que se menciona en la introducción al capítulo. La misma autora habla de la vestimenta religiosa que se popularizó en las nuevas congregaciones religiosas femeninas, durante los siglos XVIII y XIX, “como símbolo místico”: “Un increíble detallismo preside la elección de la toca, el manto, el velo, el alzacuello, el escapulario, las mangas y los manguitos, los colores y las telas” (Knibiehler, 2000: 343)

Se observa como esa austeridad en el vestir, el cubrirse el pelo y el énfasis en envolver el cuerpo a través de diversos accesorios, se convierte en un signo de distinción, elegancia y, sobre todo, castidad y pureza religiosa. De esta forma las mujeres de clase alta, destinadas a procrear la raza fundacional de las nacientes naciones latinoamericanas decimonónicas, imitaban en su vestir y cubrir a la mujer inmaculada destinada para este fin; ello en contraposición con las mestizas y mulatas que no podían aspirar a escalar socialmente a través del matrimonio concertado.

En el caso de María, quien pertenece a una clase adinerada del Valle del Cauca, ella representa un tipo antitético en el que se expresa la mezcla de su raza judía, aunque el narrador se empeña en mostrar la imagen que se ha planteado anteriormente. De este modo, la protagonista es descrita aquí como una mujer de pelo oscuro, que lo lleva sin manto o, como en el siguiente ejemplo, lo lleva trenzado como corresponde a una adolescente:

Llevaba como mis hermanas, la abundante cabellera castaño—oscura arreglada en dos trenzas, sobre el nacimiento de una de las cuales se veía un clavel encarnado [...] Al volver las trenzas a la espalda, de donde rodaban al inclinarse ella al servir, admiré el envés de sus brazos deliciosamente torneados, y sus manos cuidadas como las de una reina (Isaacs, 2005: 8).

Por otro lado, es importante anotar que María no lleva ya el manto obligado de toda mujer judía, porque —parafraseando

Nancy L. Green— en *La formación de la mujer judía* (2000: 262)— al ser una hija de inmigrante, que llega a América huyendo de la persecución antisemítica europea desatada en el siglo XIX (principalmente en Alemania y Rusia), reelabora su lugar en el nuevo contexto cultural al ser judía conversa y aceptar las prácticas culturales católicas americanas. Por otro lado, el hecho de ser María judía, la coloca en un plano social un poco menor que el de las demás mujeres de la sociedad vallecaucana de la época, como podrían ser las hijas de Tomás Cipriano de Mosquera. El hecho de ser la mujer de la familia que sirve la mesa, o *afana* a las muchachas para que preparen las viandas que los señores van a llevarse cuando salen, la coloca en una posición de subalternidad con respecto a Emma (Patiño, 2007: 83), y según este investigador caleño, pudo haber sido una de las razones por las cuales los padres de Efraín se opusieron a este matrimonio.

Tradicionalmente, el mechón de pelo es una muestra del amor entre dos personas; en la novela romántica, este hecho es muy significativo pues refuerza la unión espiritual de los amantes. En *María*, cuando ya se ha confirmado el amor entre los primos, él le exige a ella que le entregue lo que le había prometido: el mechón de pelo. Sin embargo, para mantener el ritual de la espera y la incertidumbre ella le contesta que no los tiene todavía listos, que necesitan un arreglo especial como meterlo en un *guardapelo que llevaba suspendido en el cuello* (Isaacs, 2005: 156).

En cuanto a los pies, dentro del sistema del decoro imperante en el siglo XIX en Colombia, como ya lo mostró Jaramillo Zuluaga, se crearon una serie de *metonímias culturales* en las que se expresaba el deseo sexual y la cópula, que eran socialmente prohibidas. Existía una preocupación por cubrir, por envolver, por ocultar el cuerpo material femenino y ello dio lugar a una nueva regla de intercambio amoroso, en un deseo por mezclar el pudor y el erotismo hacia una aproximación física lenta, suave y tierna. La exhibición del cuerpo (muslos, piernas y pies) se vuelve indecente en determinados espacios

sociales. Los enamorados, bajo la mirada en sociedad, debían buscar otras formas de comunicarse su amor, sin llegar al coito:

...y al ponerse en pié para acercarse a mi madre a consultar algo sobre el bordado, pude ver sus pies primorosamente calzados: su paso ligero y digno revelaba todo el orgullo, no abatido, de nuestra raza, y el seductivo recato de la virgen cristiana (Isaacs, 2005: 12).

Para María, por su corta edad, esa prohibición aún no es tan estricta, por ello se exhiben los pies de ella y sus hermanas a la mirada deseosa del narrador:

...y divisé a María en una de las calles del jardín, acompañada de Emma: llevaba un traje más oscuro que el de la víspera, y el pañolón color de púrpura, enlazado a la cintura, le caía en forma de banda sobre la falda; su larga cabellera, dividida en dos crenchas, ocultábale a medias parte de la espalda y pecho: ella y mi hermana tenían descalzos los pies... María lo notó, y sin volverse hacia mí, cayó de rodillas para ocultarme sus pies (Isaacs, 2005: 11).

Por esta razón se puede decir que María, que siente la mirada de su primo, aprovecha los momentos de encuentro con él para desplegar sus encantos (prohibidos o no) en forma pudorosa y erótica, para seducirlo. Los pies descalzos del objeto del deseo de Efraín, que no están al alcance del enamorado, se constituyen en un elemento altamente erótico, así como el cabello libre de manto:

Después de haberse distraído en romper bajos sus pies, preciosamente calzados, las hojas secas de los mandules y mameyes regados por el viento en la callejuela que seguíamos (Isaacs, 2005: 249).

Los dibujos de los acuarelistas del siglo XIX constatan que la gente casi siempre andaba descalza por la calle. Vestir unos zapatos para la época era indicio de que la mujer era muy rica,

como en el caso de María, quien heredaría la fortuna de su padre Salomón.

En su obra, Holton confirma esto al describir a una muchacha que se va a casar:

La novia llevaba el cabello muy corto, pero era como crespo cual lana, sostenía sin dificultad una peineta de oro y algunas flores artificiales a cada lado.

[...] Los zarcillos eran de oro [...]

La camisa era de muselina blanca muy fina; las mangas también de muselina, pero moteada de rojo [...]

Debajo de esto (otra enagua), caía por el frente sobresaliendo unas tres pulgadas. En la boca tenía un cigarro, en las manos cuatro anillos con esmeraldas y los pies descalzos (1978: 475).

Nótese que la muchacha lleva 4 anillos con esmeraldas, lo que denota que debe ser de familia acomodada, es el día de su matrimonio y va descalza. Isaacs puso cuidado a las modas y quiso poner a María, por un momento, como una de las mujeres más elegantes y deseadas de la comarca, cuando comenta que llevaba los pies *preciosamente calzados*.

2.1.5. El baño y las metáforas orientalistas

El rito del baño en las culturas occidentales está enmarcado dentro de algunas funciones como la salud física (baños medicinales) y espiritual (baños de purificación), o también “por motivos de alta sensualidad”. Fernando Cruz Kronfly, en *Los baños del paraíso*, ha demostrado claramente la sensualidad velada que encierran los baños en la novela *María*, resaltando la conexión que hay entre las flores con los órganos genitales; los lirios son masculinos y las rosas femeninas:

Los lirios del campo son rústicos, tomados del campo cuando baja de la montaña [...] La iniciativa de María produce sus resultados y en recompensa ella se hace ofrecer aquellos lirios en el agua del paraíso (1984: 37).

En la novela el baño aparece nuevamente como un elemento que sugiere sensualidad cuando, al día siguiente de haberle confesado su amor a María –por medio del lenguaje de las flores – Efraín la ve saliendo del baño y sus miradas cómplices se encuentran y ya no pueden ocultar su felicidad. Aquí se nota una vez más el velo que en el discurso cubre el cuerpo y el deseo de ese cuerpo:

Nunca las auroras de julio en el Cauca fueron tan bellas como María cuando se me presentó al día siguiente, momentos después de salir del baño, la cabellera de Carey sombreado suelta y a medio rizar, las mejillas de color de rosa suavemente desvanecido, pero en algunos momentos avivado por el rubor; y jugando en sus labios cariñosos aquella sonrisa castísima que revela en las mujeres como María una felicidad que no les es posible ocultar (Isaacs, 2005: 36).

Gastón Bachelard,¹⁷ en *El agua y los sueños: Ensayo sobre la imaginación de la materia*, hace un análisis simbólico del elemento agua, como materia poética. Para él, las “aguas primaverales” representan al narcisismo, el reflejo de la sensualidad y el amor fragmentado. En el primer caso, las aguas primaverales actúan como espejo en cuya superficie se refleja el rostro humano que le sirve como instrumento para seducir; al igual que en el mito de Narciso, el ser puede perderse en esos espejos de cristal. Los reflejos del espejo acuático, además, son imágenes sensuales que “proporcionan también metáforas comunes, fáciles, abundantes, que animan una poesía subalterna...” (Bachelard, 1993: 37). Dicha recurrencia se expresa en la importancia del elemento agua que aparece, tanto en su forma simbólica como en sus representaciones naturales –ríos, mares, lagos, estanques, quebradas, entre otras– en los románticos europeos y americanos.

¹⁷ Para Bachelard cada uno de los cuatro elementos fundamentales de la naturaleza – tierra, fuego, aire y agua– resultan poseedores de una moral singular, el agua está asociado con la purificación y la regeneración, con el narcisismo natural, húmedo, velado y brumoso. “El agua se ofrece, pues, como un símbolo natural de la pureza; da sentidos precisos a una psicología prolija de la purificación.” (1993:40)

Según Bachelard, la sexualidad del agua se logra a través de la imagen fragmentada de los bañistas desnudos, que en el caso de la desnudez femenina evoca “inocencia”, y que en el poeta produce reminiscencias de náyades, ninfas y ondinas, figuras mitológicas de gran sensualidad y de pasión amorosa. La desnudez masculina también se evoca en el agua, pero es en el contacto con su par femenino que se construye el erotismo velado.

Lo anterior se puede leer en el diálogo entre Efraín y María cuando conversan en el baño, en los días previos a su partida, y cuando ya están comprometidos. El narrador, después de hacer una descripción del valle en la época decembrina, se encuentra con María cuando ésta va camino al baño acompañada de Juan y Estefana; Efraín está acompañado a su vez por Juan Ángel y Mayo y le arroja al baño de María los lirios recogidos por él en la montaña, siendo recíproco con el baño oriental que María le prepara en el capítulo IV:

Ella exclamó:

—¡Ay!, ¡qué lástima! ¡tan lindos!

—Las ondinas, le dije, hacen lo mismo con ellos (los lirios) cuando se bañan en los remansos.

—¿Quiénes son las ondinas?

—Unas mujeres que quisieran parecerse a ti.

—¿A mí? ¿dónde las has visto?

—En el río las veía (Isaacs, 2005:244).

Por otro lado, además de la sensualidad del contacto con el agua, de las flores y de las *desnudeces*, tanto de Efraín bajo los *frondosos naranjos* como de María *abanicándose con una rama de albahaca* (2005: 243) se esconden unas bellísimas metáforas orientalistas que se entrelazan con el velo del decoro, bajo la máscara de la descripción de la naturaleza, y en donde se esconde también el amor sexual que sienten los amantes, y que no pueden decirse.

En este sentido, Carolina Alzate (2005) en *La metáfora orientalista. Efraín y el abismo en el jardín*, rastrea los ele-

mentos propios de Oriente que están representados en el lenguaje exótico que Isaacs le imprimió a algunas de sus metáforas. En el texto de *María* se encuentran palabras de origen oriental, costumbres de dicha cultura o ideas y conceptos que evocan la geografía y naturaleza oriental, como: los baños perfumados, las referencias a la odalisca, “las nubecillas de oro como las gasas de turbante de una bailarina”, las aguas cristalinas, el jardín con sus flores silvestres, entre otras. Dicha representación del *Otro* oriental,¹⁸ a través de las metáforas que describen el espacio geográfico americano, es el lugar donde se pone en relación la naturaleza domesticada y la barbarie. *La diferencia entre lo familiar (Europa Occidente “nosotros” y lo extraño Oriente “ellos”,* (Edward Said, 2003: 73). Según este profesor palestino,¹⁹ muchas de las imágenes que llevamos en nuestro imaginario colectivo tienen que ver con lo exótico, lo raro, lo lejano que ven los occidentales en los orientales. Sin embargo, estas ideas no necesariamente se refieren a lo que son ellos en realidad ni percibidas de igual manera por estas personas. Obviamente, ese legado orientalista impregnado en los narradores y poetas románticos europeos, pasó al imaginario colectivo americano y se filtró en su narrativa.

En *María* el jardín es la naturaleza domesticada, es el *locus amoneus o jardín cerrado*, el espacio civilizado del amor tradicional de la pareja fundacional, mientras que la selva representa la barbarie del desierto y la naturaleza exuberante en donde Efraín puede expresar sus deseos sexuales más libremente, lejos de la mirada paternalista de los habitantes de la

¹⁸ *Las mil y una noches*, que si bien había sido difundido parcialmente desde tiempo atrás, no será sino a partir del siglo XVIII, y sobretodo de la ocupación francesa de Egipto por Napoleón cuando alcanza su máximo auge. A partir de ese momento se sucederán las traducciones de las diversas lenguas europeas, lo que provocará la conocida fascinación por los motivos orientales que evocan lo lejano y lo exótico.

¹⁹ El término “orientalismo” se refiere a la imitación o la muestra de aspectos de las culturas del este en Occidente por parte de escritores, diseñadores y artistas, aunque también hace referencia a la actitud empática hacia la región por un escritor o cualquier otra persona. Un “orientalista” puede ser, además, la persona que se ocupa académicamente de los Estudios Orientales.

Casa de la Sierra. Este jardín en su versión más clásica es un lugar hermosísimo y deseable, aislado por barreras tanto por barreras físicas como psíquicas. El estanque en donde se bañan los miembros de la casa, y que es el mismo lugar físico en donde se bañan María o Efraín, se convierte en el espacio poético donde el narrador despliega su lirismo del discurso del decoro amoroso, mezclándolo con referencias a oriente. En la siguiente cita se llama “oriental” al baño que prepara María a Efraín: “Horas después me avisaron que el baño estaba preparado y fui a él [...] semejábase a un baño oriental, y estaba perfumado con las flores que en la mañana había recogido María” (Isaacs, 2005: 13).

En las leyendas del Oriente Próximo parece provenir el mito del jardín judeocristiano, al Este del Edén. En estas escenas orientalistas²⁰ María se asemeja a Scherezada, quien ocupa su tiempo en un disfrute lúdico y sensorial de la vida: “jardín”, “danza”, “juego”, “baño”, elementos altamente seductivos para el hombre, y que para el caso de Isaacs son momentos poéticos hedonísticos que propone en estas escenas orientales para sacar provecho de un verso o de una imagen metafórica.

Los baños, además, eran muy importantes para los indígenas americanos, desde antes de la llegada de los españoles. En las Crónicas de Indias, los autores comentaban cómo las indias se metían al río dos o tres veces durante el día. En el siglo XIX, a pesar de que la sociedad colombiana era muy estricta y prohibitiva, era común, dentro de las esferas rurales, el uso del baño juvenil a la orilla del río, y permitía en cierta forma expresar esa sensualidad, que estaba matizada por el decoro, de una manera indirecta. Las mujeres debían usar el *camisón* para ir a los baños y, como lo observa Holton, el viajero norteamericano, “nadie se baña en el lugar donde hay otro bañista,

²⁰ Isaacs enmarca a María en una imagen oriental cuando la describe como una odalisca muy al estilo de los pintores románticos del siglo XIX como Delacroix, Gérôme o Roubtzoff quienes reflejaron el Islam en sus pinturas, a menudo recogiendo odaliscas. Jean Auguste Dominique Ingres, director de la Academia francesa de Pintura, pintó un baño turco en el que generalizó el erotismo oriental y lo hizo socialmente aceptable a los ojos de Francia.

sino que se coloca a una distancia de más o menos cinco “rods”; ninguno de los grupos trata de invadir el terreno de los otros” (1981: 476); de esta manera se mantenía la distancia del pudor y de la vergüenza. Notó, además, que las señoras usaban unas enaguas y un pañuelo que se anudaban en la nuca, y los hombres, que iban al lado de ellas, sólo usaban un pañuelo de bolsillo por toda vestidura.

Los bailes y los baños eran dos de las actividades que involucraban el cuerpo y su movimiento, pero, además, se podían hacer en público. La literatura y las pinturas están llenas de ejemplos. Ese baño que prepara María para Efraín es una antesala para el acto sexual, matizado por una norma que se puede transgredir al pasarlo por un baño oriental repleto de flores que dice implícitamente *tengamos sexo*, en frente del público que, suponemos, es la familia y los criados de la Casa de la Sierra.

Isaacs no sólo hace uso del baño para poder expresar las pasiones de Efraín, ya que más adelante él también le tira flores a María cuando ésta se halla en el río con Estefana, sino también para sacar provecho del elemento oriental que es el baño, y de paso incluirla a ella dentro de la escena:

Divisé a María, que llegaba al baño acompañada de Juan y Estefana [...] Sus cabellos, conservando las ondulaciones que las trenzas les había impreso, le caían en manojos desordenados sobre el pañolón y parte de la falda blanca, que recogía con la mano izquierda, mientras con la derecha se abanicaba con una rama de albahaca (Isaacs, 2005: 243).

El uso de dos palabras de origen árabe como *abanicaba* y *albahaca* inmediatamente nos transporta a los países lejanos, al desierto y por ende a los lugares sagrados (el Edén), que se describen en la *Biblia*, como el “Cantar de los cantares” del Antiguo Testamento, reminiscencia que hace recordar la ascendencia de Isaacs por parte paterna. Isaacs nos transporta al desierto con sus metáforas de la naturaleza americana mez-

clándola con temas orientales de *ropajes turquíes*, “...con chales de gasa nívea que el viento hiciese ondear sobre la falda azul de una odalisca...” (Isaacs, 2005: 203)

2.1.6. El mundo onírico en el erotismo

En los sueños no se tiene la conciencia del esfuerzo, es una persona que se aparece, como a una musa a quien se le atribuye el trabajo del escritor o artista. Este hondo sentimiento es lo que le va a dar forma a la *teoría de la inspiración* que prevalecerá durante la segunda generación romántica como los poetas Percy Bysshe Shelley y su esposa Mary Shelley, la escritora de *Frankenstein, or The Modern Prometheus* y el gran poeta George Gordon Noel Byron, 6th Baron Byron mejor conocido como Lord Byron, el creador del poema *Childe Harold*.

Una bella frase de Hölderlin,²¹ citado por Béguin (1994: 77) que expresa esa concepción de la acción inspiradora del sueño en el verdadero poeta:

¡Oh! El hombre es un Dios cuando sueña,
un mendigo cuando piensa,
y cuando su entusiasmo lo abandona,
se asemeja a un niño malo a quien su
padre ha echado de casa.

Como la vida es desgarradora y terrible, hay que probar que se es capaz de desenmascararla y de hacer una especie de representación teatral para mostrar que el espíritu es superior, y es esto justamente lo que permite sobrevivir a esa vida dura. Es aquí en donde se ve otra vez el sueño y la poesía como un refugio para salir de la realidad cruda y tener la capacidad de crear un mundo literario fuera de las esferas. Esta es la función de la literatura y el arte. Esta función fue muy clara para los románticos y fue a partir de allí que ellos empezaron a formular sus teorías sobre lo que es y no es arte, y cuales son sus funciones para la vida del hombre.

²¹ Otro de los poetas estudiados por Béguin en su texto *El laberinto terrestre*.

Dentro de la vida psíquica de cualquier ser humano, el sueño es un lugar privilegiado, es el sitio del misterio, del secreto, del secreto de la sexualidad y el erotismo, pero al mismo tiempo es el lugar de las supersticiones, de las profecías y de las tentaciones.

Aunque en la obra de Isaacs se observa la inclusión de la palabra *sueño*, no es uno de los temas recurrentes de la novela *María* sin embargo, hay varias alusiones al sueño y su elemento evocador y ensoñador. Se narran sueños que Efraín tiene con María y que denotan el interés amoroso del narrador por su musa virginal. Ello ocurre en el capítulo IV, cuando Efraín recién ha retornado a la hacienda, después de vivir seis años lejos de su nativo Valle del Cauca. Esa noche, luego de recordar los cuentos infantiles del esclavo Pedro, él sueña con María, quien viene a representar ese reencuentro dichoso con su infancia: “Soñé que María entraba a renovar las flores de mi mesa, y que al salir había rozado las cortinas de mi lecho con su falda de muselina vaporosa salpicada de florecillas azules” (Isaacs, 2005: 11).

Después, el joven despierta y constata que la naturaleza pródiga de su tierra, que había añorado por tanto tiempo, es la que permite dicha ensoñación paradisíaca, y es en esta esfera donde también aparece la mujer idealizada, en la forma de María, que es el lugar donde permanecerá dicho personaje a lo largo de la historia. A continuación se presenta el fragmento del despertar de Efraín:

Cuando desperté, las aves cantaban revoloteando en los follajes de los naranjos y pomarrosos, y los azahares llenaron mi estancia con su aroma tan luego como entreabrí la puerta (Isaacs, 2005: 11).

El narrador describe las auroras de julio en el Cauca, en las que aparece una comparación entre esta manifestación de la belleza natural del Valle con la mujer María, él nota que ella le corresponde, en su mirada, al amor que él siente.

Sus miradas, ya más dulces que brillantes, mostraban que su sueño no era tan apacible como había solido. Al acercarme noté en su frente una contracción graciosa y apenas perceptible, especie de fingida severidad de que usó muchas veces para conmigo. Cuando después de deslumbrarme con toda la luz de su belleza, imponía silencio a mis labios, próximos a repetir lo que ella tanto sabía (Isaacs, 2005: 36).

La utilización estilística del sueño en la novela de Isaacs es poca, si la comparamos con otras novelas románticas americanas o con algunas europeas, ya que este tema ha sido uno de los más relevantes para muchos de los novelistas europeos, además es un tópico recurrente en la poesía alemana, francesa e inglesa. Isaacs lo usa más que todo para evocar momentos de su niñez feliz, y para aprovechar la alucinación que este produce y recrearse en sus descripciones de la selva tropical y de la mujer ideal. Sin embargo, se puede anotar que el total del texto de *María* es una caminata soñadora y evocadora del narrador Efraín, que al final de sus años habla de su primer amor como si hubiese sido un largo ensueño.

La nostalgia de la niñez, el sentimiento de haber abandonado para siempre el mundo de la dulzura familiar son otros de los elementos de este movimiento que se convertirán en materia prima para la creación poética. Se evocan los recuerdos y las sensaciones de antaño, que se llevan en el inconsciente y que afloran al contacto, con fuerza, en un poeta sensible y verdadero, quien en cierta medida no es dueño de sus personajes sino que se toma el trabajo de verlos desde afuera y mirarlos como seres vivos y que los escucha:

Es natural, como dice el poeta Jean Paul,²² que las comparas de nuestros sueños nos sorprendan con respuestas que sin embargo nosotros los hemos inspirado, también en el estado de vigilia, cada idea brota como una chispa, y sin embargo, la atribuimos a nuestro esfuerzo. (Béguin, 1994: 34)

²² Citado por Béguin en *El laberinto terrestre* (1994:239)

En la novela americana *María* se observa claramente, desde el principio de la obra, esa desazón de haber perdido la infancia y se la recuerda constantemente:

Era yo niño aún cuando me alejaron de la casa paterna para que diera principio a mis estudios en el colegio del doctor Lorenzo María Lleras, establecido en Bogotá hacía pocos años, y famoso en toda la República por aquel tiempo (Isaacs, 2005:1).

La infancia es el momento de la vida que pasa más fugazmente y es utilizado muy frecuentemente por los escritores decimonónicos, pues representa una parte de la vida que se vivió casi como una ensoñación, porque se recuerdan trozos o pedazos de la vida de una persona que fueron muy felices y que en la vida adulta se vuelven momentos nostálgicos, una de las materias primas de la escritura.

En el caso de Efraín, toda la trama de la novela, que en realidad es bastante simple, gira en torno a los recuerdos que él tiene de María cuando era niña. Es una mezcla de voluptuosidad con inocencia infantil, y eso lo hace sentir nostálgico: hay algo de su infancia que ya se fue.

2.3. Atracción y entorno natural

2.2.1. Mujer, erotismo y naturaleza²³

Algunos de los elementos del discurso del decoro, explicados por Eduardo Jaramillo Zuluaga (1994), están caracterizados en la novela *María* a través de recursos estilísticos que el narrador utilizó para expresar su pasión y deseo sexual por la blanca y virginal María.

²³ Baldomero Sanín Cano (1937) y Álvaro Carvajal (1963) han escrito textos acerca de la naturaleza prodigiosa en *María*, el primero desde una perspectiva secular y el segundo desde una perspectiva mística de la naturaleza. Valerie Masson (1973) y Fernando Cruz Kronfly (1984) lo han hecho desde el lenguaje erótico escondido detrás de la maraña de las plantas tropicales.

Desde el primer capítulo, el narrador utiliza la imagen idealizada de una niña para enmarcarla dentro del entorno selvático tropical, repetido una y otra vez a lo largo de la historia, como se puede observar en el siguiente ejemplo: “María estaba bajo las enredaderas que adornaban las ventanas del aposento de mi madre” (2005: 4).

Aunque esto no quiere decir que esa “niña blanca y castaña” va a ser la única figura enmarcada en la naturaleza –porque también los personajes secundarios entran en ese marca natural–, ella sí va a ser una figura determinante que está caracterizada por un lenguaje más lírico, en el caso de los otros personajes dicho lenguaje es de un orden costumbrista, incluso hasta llegar al realismo.

Esta diferencia de órdenes lingüísticos, que se expresan en lenguajes más o menos líricos, esconde, dentro de descripciones detalladas, intenciones eróticas de Efraín hacia María. Se puede decir incluso que entre más expresiones usa Efraín para nombrarla, más velado está el deseo sexual que él siente por ella. Allí es cuando funciona la *metonimia*,²⁴ en la sucesión de frases, expresiones y palabras donde no se nombra el cuerpo del objeto deseado, pero justamente en esa ausencia es que se expresa esa presencia de dicho deseo:

...María continuaba siendo para conmigo solamente lo que había sido hasta entonces; aquel casto misterio que había velado nuestro amor, lo velaba aún. Apenas nos tomábamos la libertad de pasear algunas veces solos en el jardín y en el huerto. Olvidados entonces de mi viaje, retozaba ella a mi alrededor, recogiendo flores que ponía en su delantal para venir después a mostrármelas!...para lo cual se recogía las

²⁴ Según el Diccionario de la Real Academia Española, metonimia es un tropo que consiste en designar algo con el nombre de otra cosa tomando el efecto por la causa o viceversa, el autor por sus obras, el signo por la cosa significada. La sustitución de un término por otro que presenta con el primero una relación de contigüidad espacial, temporal o causal. A diferencia de la *sinécdoque*, en que la relación es de inclusión, y en la metáfora la relación entre los dos términos es paradigmática, (los dos términos pertenecen a campos semánticos diferentes) en la metonimia la sustitución es sintagmática.

mangas dejando ver sus brazos, sin advertir qué hermosas me parecían... (Isaacs, 2005: 237).

Expresiones como: “casto misterio”, “solos en el jardín y en el huerto”, “se recogía las mangas dejando ver sus brazos”, esconden, entre la lírica y detallada descripción, el deseo, imposible de enunciar, entre Efraín y María. En la última parte del fragmento, el personaje María hace parte del paisaje del huerto, pues toma las flores en su delantal para después regalárselas a él; en este gesto lee Efraín un deseo que corporiza a María.

Pasando al punto de la naturaleza, podemos decir que uno de los tópicos románticos que más se desarrolló en la literatura Hispanoamérica fueron las descripciones de la prodigalidad de la selva americana, construidas bajo una poética muy especial y muy propia del continente. Este recurso ya se había empezado a gestar desde las *Crónicas de Indias* que escribieron algunos de los conquistadores españoles y portugueses, como lo explica Henríquez Ureña en *La Novela Romántica Latinoamericana*:

La descripción de la naturaleza, que comenzó con los neoclásicos, fue ahora para nuestros románticos un deber que habría de cumplirse religiosamente. Era un dogma que nuestros paisajes sobrepasaban a todos los demás en belleza. Nuestros poetas y escritores intentaron y prácticamente llegaron a realizarla, una conquista literaria de la naturaleza en cada uno de sus aspectos: nuestras interminables cordilleras, las altas mesetas de claros perfiles, el aire transparente y la luz suave, selvas tropicales, desiertos, llanuras como mares, ríos como mares, y el mismo mar remanente (1969: 55).

En 1971, Lydia León de Hazera hizo un estudio sobre la novela de la selva en el cual incluye a *María*, de Isaacs, como la primera novela hispanoamericana en nombrar la selva. Esta crítica literaria colombiana explica que la toma de consciencia del ambiente físico que se presenta como una constante en la literatura hispanoamericana viene por generaciones. El hispa-

noamericano siempre se maravilló ante la “exhuberancia del paisaje de la floresta tropical, por la variedad de frutos, distancias ilimitadas, civilizaciones diferentes y sueños dorados” (1971: 15). Desde los conquistadores hasta los revolucionarios, pasando por los colonizadores, todos se dejaron impregnar por el entorno, y gradualmente se crearon costumbres y hábitos en los que el ambiente juega y ha jugado un papel muy importante dentro de la narrativa en América Latina. Este sentir, mezclado con el romanticismo europeo, hizo que se le diera a la naturaleza una dimensión afectiva, que hoy es parte de la narrativa hispanoamericana, incluso en sus manifestaciones más contemporáneas como el realismo mágico.

En breve las montañas desaparecieron bajo el velo ceniciento de una lluvia nutrida, que dejaba oír ya su creciente humor 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 acrecentando, tronaba iracundo, y se divisaba en las lejanas revueltas, amarillento, desbardado y undoso (Isaacs, 2005: 55).

En *María*, el paisaje,²⁵ la naturaleza, se muestra diferenciada en dos espacios: la selva vallecaucana y el huerto de la Casa de la Sierra. Françoise Perus (1998), explica cómo la selva narrativamente se transforma en un medio para expresar sentimientos de felicidad o de tristeza, de melancolía o de esperanza. Ella ha demostrado que cuando Efraín está en una situación

²⁵ El pensador italiano Rosario Assunto y profesor de la Universidad de Urbino, a lo largo de tres libros: *Forma e destino* (1957), *Teoremi e problemi di estetica contemporanea* (1960), *L'antichità come futuro* (1973). *Ontología y teleología del jardín* (1991) expone ideas fundamentales para la reflexión sobre los problemas de la jardinería y de la historia de los jardines, caracteriza el jardín como “identidad de arte y de naturaleza. Arte como naturaleza y naturaleza como arte”. De aquí la importancia que tiene el arte de los jardines, al transformar en final la causa eficaz de la naturaleza: “la naturaleza se vuelve, en el jardín, naturaleza que el hombre ha hecho libre, y en cuanto nosotros disfrutamos en el jardín de la naturaleza como obra de arte, objeto de una contemplación en sí misma fundada que tiene en sí misma su propio fin” (1991: 45). El jardín no sólo es un arte sino también el lugar en donde se vive ese arte.

de tristeza habla de “nubes grises” y que cuando está feliz nombra “las flores, los pájaros”, etc.

Igualmente, la profesora de la Universidad Nacional María Teresa Cristina (2005), en la edición de *María*, explica que la naturaleza se convierte en un recurso narrativo para expresar el estado de ánimo del personaje principal masculino. Cuando Efraín describe el huerto en la Casa de la Sierra, en el Valle del Cauca, expresa un estado de felicidad y siente que su amor está protegido por él, mientras que cuando describe la selva y el río Dagua, el paisaje se torna en una idea mucho más difusa, como de peligro afectivo y de tristeza.

En la representación de la selva alrededor del río Dagua, cuando Efraín vuelve de Londres a ver a María que está agonizando de amor por él, aparece nuevamente el recurso narrativo de asimilar la naturaleza con los sentimientos del protagonista masculino de la historia (Perus, 1998) pero en doble vía: refleja su felicidad por el amor a María, quien a su vez está enmarcada dentro de la naturaleza, pero del jardín, del huerto; en segundo lugar, la descripción del paisaje salvaje, que expresa su sentimiento de tristeza, pues en este momento la campiña se torna gris y angustiante.

En los siguientes tres ejemplos se nota cómo el narrador cambia su lenguaje y usa palabras que denotan tristeza, ya que va angustiado en busca del doctor Mayn, porque María se encuentra muy grave. Algunas de las expresiones son: “relámpagos lívidos, estruendo, se encresparon, guadales desgajados”, entre otras:

Monté; sus cascos herrados (del caballo) crujieron sobre el empedrado, y un instante después bajaba yo hacia las llanuras del valle buscando el sendero a la luz de algunos relámpagos lívidos... (Isaacs, 2005: 44).

El Amaime bajaba crecido con las lluvias de la noche, y su estruendo me lo anunció mucho antes de que llegase yo a la orilla [...] había hecho dos leguas en una hora, y aún era poco... (Isaacs, 2005: 46).

El agua lo cubrió casi todo, llegándome hasta las rodillas. Las olas se encrespaban poco después alrededor de mi cintura. Con una mano le palmeaba el cuello al animal, única parte visible ya de su cuerpo, mientras con la otra trataba de hacerle describir más curva hacia arriba la línea de corte, porque de otro modo, perdida la parte baja de la ladera, era inaccesible por su altura y la fuerza de las aguas, que columpiaban guadales desgajados (Isaacs, 2005: 47).

Por su parte, el huerto, que representa en la narrativa occidental la naturaleza domesticada, adquiere un lugar muy significativo en la novela. Este es el sitio en donde Efraín va a enmarcar a María, va a expresar felicidad del amor, también va a sentir nostalgia de la niñez perdida. A excepción de algunas escenas en donde los amantes están fuera del huerto, este es el lugar en donde se entabla la correspondencia amorosa, la cual está caracterizada por las miradas, los diálogos, los gestos, los baños, las lecturas y demás, y en especial el lenguaje que ellos crean con las flores silvestres.

La belleza de los jardines en la antigua Grecia se expresaba en términos de altura –de los árboles– y abundancia de las especies –flores, pájaros, frutos– cuando ha intervenido la mano del hombre. Este ambiente idílico encuentra su oposición en los elementos perturbadores de la naturaleza: el bosque, donde se suceden la flora silvestre, las fieras, los raptos –lo desordenado, lo salvaje–, y la ciudad, de donde proceden la mayoría de los elementos negativos. Es en cierto modo una idealización de la naturaleza domesticada, y es una descripción pintoresca en donde se va en busca del amor idealizado y del paraíso perdido. Esta forma clásica de mostrar las concordancias y disonancias de los sentimientos de los personajes a través de los elementos del paisaje tiene orígenes arcaicos que representaban la residencia ideal de una divinidad determinada.

En la Edad Media, San Agustín vio en el Jardín de El Edén no sólo el espacio físico de la Creación del hombre, sino también el lugar en donde el alma encontraría su estado de gracia. Sin embargo, el jardín medieval fue también el escenario para el

amor terrenal, ese jardín secreto era el jardín cerrado de la amada y que sólo podía ser franqueado por el caballero correspondido, y fue también asociado como el jardín erótico de la vida cortesana.

En el siglo XIX, el jardín vivió un *revival* como un espacio en donde se podía vivir un goce estético desde los elementos decorativos que eran un símbolo de prestigio social –sólo los ricos podían darse el lujo de tener un jardín cerrado–, y desde allí enmarcar a su amada y posible esposa y madre de sus hijos.²⁶ Este concepto del “buen gusto” que proviene de la Ilustración, se convertiría en una expresión reivindicativa del folklore desde el movimiento romántico europeo. Isaacs, educado bajo los preceptos de la cultura hegemónica del momento, no podía escaparse de esta forma estética ya representada varias veces por sus influencias lectoras.

Nuestro Efraín—trovador enmarca a María dentro de ese jardín secreto para poder nombrarla a través de las plantas aromáticas y flores que rodean el jardín y el huerto de la Sierra. En este sentido, es un lugar en que le está permitido rozar, *sin nombrar*, su cuerpo con filigranas de rosas, azucenas y madre-selvas.

En un estudio que hace el profesor italiano Assunto (1991) sobre el jardín como paisaje absoluto, este es considerado como la ordenación de un paisaje natural en un espacio cercano a la casa. La *Teoría del paisaje* muestra que en una categoría estética hay paisajes de la poesía y de la narrativa. El paisaje como entorno de una relación entre la idea y la realidad. Lo ideal es la perfección de la naturaleza, la parte real sería la ventaja para el sujeto que lo transita. Esto es lo que nos lleva a una práctica del jardín. En el jardín vemos el paisaje como una forma para la contemplación, con un fin de quehacer artístico. Promete el placer vital de encontrarse en él, el jardín se identifica con la naturaleza que lo hace ambiente de la vida y para el amor.

²⁶ Más adelante se verá que Efraín enmarca a Salomé dentro de la naturaleza agreste de la selva vallecaucana, dentro de la lógica del hombre paternalista decimonónico, pues ella representa la mujer prohibida.

Hay dos momentos vividos en un jardín, hay un momento del *placer vital interesado* y un momento de *goce estético desinteresado*. El jardín es una realización de la idea absoluta del paisaje concebida desde la cultura y el gusto estético. Un arquetipo de este paisaje y jardín a la vez, es el Edén de Adán y Eva. Las delicias de la floración en el jardín son recurrentes y constantes en los testimonios literarios en la tradición cristiana, dice Assunto. Por esta razón, no es extraño que Efraín haya enmarcado a su virginal María dentro de un jardín de las delicias, lleno de flores exóticas y desconocidas para los románticos europeos. Este elemento constituye uno de los grandes aciertos de Isaacs y pone a *María* como una de las más bellas prosas poéticas americanas:

María continuaba siendo para conmigo solamente lo que había sido hasta entonces: aquel casto misterio que había velado nuestro amor, lo velaba aún. Apenas nos tomábamos la libertad de pasear algunas veces solos en el jardín y en el huerto (Isaacs, 2005: 246).

Otra manera de nombrar el jardín como representación del amor se enuncia en el “Cantar de los Cantares”, del libro del rey Salomón, en la *Biblia*, donde se encuentran las enumeraciones de las distintas flores y plantas, y de sus significados alegóricos como: la azucena, que es la virginidad; la violeta como la humildad; la rosa como la caridad y el trigo como la maternidad. En la narrativa de Isaacs vemos claramente la analogía de las flores con el lenguaje que los amantes crean para poder comunicarse su amor:

Era que veía el edén, pero faltaba ella; era que no podía dejar de amarla aunque no me amase. Y aspiraba el perfume del ramo de azucenas silvestres que las hijas de José habían formado para mí (Isaacs, 2005: 33).

La metáfora del jardín cerrado, que simboliza a la mujer inmaculada y de suma belleza, procede del Antiguo testamento en el “Cantar de los Cantares”: 4.12:

Huerto eres cerrado
 Hermana mía, esposa
 Huerto cerrado,
 Fuente sellada (II, 12: 688)²⁷

La enumeración de plantas aromáticas y de frutos que son una metáfora recurrente en el cantar a la sexualidad femenina, en un tono místico, se reproduce en *María*. El jardín judeo cristiano es representado como el lugar del amor: *granados, áloes, nardo azafrán, canela e incienso*, que en el lenguaje isaacsciano, vendrían siendo *las azucenas, las rosas, las lilas, las siemprevivas, etc.*

Es también el lugar de la paz y la alegría, que no posee Efraín interiormente pero que manifiesta cuando maneja el lenguaje de la seducción con María, y que contrasta fundamentalmente con las descripciones de las selvas, cuando está separado de ella. Estos son los jardines de Gabrielle D' Annunzio o de Boccaccio que muestran la amorosa visión en la estética de lo ordenado y seguro en contraposición con lo pintoresco y salvaje de las selvas que Efraín tiene que enfrentar cuando deja la Casa de La Sierra. Otro ejemplo de lo anterior se nota cuando los amantes se han declarado su amor y están comprometidos, a pesar de que ya saben del viaje de Efraín, salen a pasear por el huerto, que es su espacio alrededor de la casa, el narrador utiliza palabras como *libertad, retozaba, mostrándomelas, bellas*, para denotar felicidad:

Apenas nos tomábamos la libertad de pasear algunas veces solos en el jardín y en el huerto. Olvidados entonces de mi viaje, retozaba ella a mi alrededor, recogiendo flores que ponía en su delantal para venir después a mostrármelas, dejándome escoger las más bellas para mi cuarto, y disputándome algunas que fingía querer reservar para el oratorio (Isaacs, 2005: 236).

²⁷ Según en pie de página de la Biblia (1966. Trad. de Pedro Franquesa y José María Solé) la fuente cerrada se entiende como la iglesia; según se ve en Zacarías. XIII, 1. Es fuente de pura y santa doctrina, sin mezcla de error.

El paisaje en Isaacs se torna, pues, en uno de los recursos estilísticos más interesantes dentro de la literatura americana, ya que muestra la posibilidad de crear espacios narrativos novedosos para la época. El jardín y la selva juegan no sólo un papel poéticamente más seductor, sino que, además, son una fuente inagotable de creación artística.

2.2.2. El lenguaje de las flores en el amor

Las flores tradicionalmente tienen un lenguaje propio. La costumbre cultural de expresar pensamientos y sentimientos por medio de las flores, nos llegó de Oriente y de su libro canónico las *Mil y una noche*, a través de su literatura y de su arte. En el siglo XIX, y por la influencia del romanticismo, las flores hacían parte de un intrincado código entre los amantes, quienes se comunicaban sus sentimientos, de todo tipo, con ellas. En medio de una naturaleza exuberante, en donde las flores y las plantas estaban presentes, Isaacs las utilizó para embellecer su poesía, que vendría a ser una especie de *ejercicio de escritura*, como lo señala Mac—Grady (1970) para escribir su novela, que es un largo poema en prosa, casi se podría decir, una excusa para describir el hermoso Valle del Cauca.

En el lenguaje de las flores, la azucena simboliza la inocencia y la majestad. En el “Cantar de los Cantares”, del libro del rey Salomón, la azucena es la flor de la mujer virgen que va a esposarse con el Señor, que mantiene esa inocencia propia de la tradición literaria cristiana. En el capítulo II, No. 12, hay un diálogo entre el esposo y la esposa, en el cual hablan de las alabanzas a Jesucristo por parte de ella, que dice:

1. **Esposo.** Yo soy la flor del campo y el lirio de los valles.
2. Como azucena entre espigas, así es mi amiga entre las vírgenes.
3. **Esposa.** Como el manzano entre árboles silvestres y estériles, así es mi amado entre los hijos de los hombres. Sentéme a la sombra del que tanto había yo deseado, y su fruto es muy dulce al paladar mío (Biblia: Cap. 1. 686).

Es clara aquí la correspondencia entre dos amantes que no han probado las delicias del sexo, pero sienten el deseo y lo expresan a través de comparaciones con la naturaleza, es otra vez una forma de no nombrar el cuerpo. Sin embargo, detrás de estas palabras hay un erotismo escondido en el detalle de las flores.

A continuación se presenta una cita tomada de *María* donde se presenta el mismo efecto:

Llevaba una vasija de porcelana poco más blanca que los brazos que la sostenían, la que iba llenando de rosas abiertas durante la noche, desechando por marchitas las menos húmedas y lozanas. Ella, [María] hundía las mejillas, más frescas que las rosas, en el tazón rebosante (Isaacs, 2005: 12).

Como los esposos en el jardín de las delicias, Efraín y María están en el huerto que rodea la Casa de la Sierra, en El Paraíso, en donde necesitan crear una forma de comunicarse su amor, ya que están bajo la mirada paternalista de sus padres y de su familia cristiana, por eso es que Efraín, en la anterior cita, compara la piel blanca de María con la de la vasija, y además, sus mejillas con las rosas rojas que ella va recogiendo, produciendo un efecto muy sensual, sin perder el pudor. Fíjese que utiliza la palabra *húmeda*, con lozanía, para producir un efecto devastador en la poesía americana del siglo XIX.

En el diálogo por medio de flores que se dicen Efraín y María, vemos que ella lleva puesta una de las azucenas silvestres que él le trajo de la montaña, no es la misma azucena nativa de Europa y que crece en el huerto suyo. Es la salvaje, la que él trajo con sus manos y que simboliza el amor pasional que están sintiendo los dos. Es importante mencionar aquí que la azucena vallecaucana es en realidad una orquídea, como lo señala el naturalista norteamericano Holton, en el diario que escribió cuando visitó Colombia en 1857: “Ese día había barro y observé una orquídea grande y muy hermosa que crece en los árboles. Es una *Catleya* blanca y rosada que aquí llaman azucena” (Holton, 1981: 439).

Es más, María lo corrobora diciendo que esas azucenas sólo se dan en la montaña, refiriéndose a la cadena montañosa detrás de la Casa de la Sierra, en El Cerrito, Valle del Cauca: “Efraín botó unas al huerto; y nos pareció que siendo tan raras, era lástima que se perdiesen: ésta es una de ellas” (Isaacs, 2005: 34).

La azucena es a la vez la flor de la inocencia y la majestad de la tradición judeocristiana, y el símbolo del apasionamiento de Efraín y María. Cabe mencionar que el lenguaje en clave de las flores permite a los amantes confesarse su amor frente a sus padres y en el comedor de la casa, que es casi como el recinto sagrado de la familia.

El clavel, en las siguientes citas, metaforiza el beso apasionado entre los amantes, por ello María siente vergüenza al ser descubierta por Efraín con la flor en la boca.

María, desde el jardín y al pie de mi ventana, entregaba a Emma un manojo de montenegros, mejoranas y claveles; pero el más hermoso de éstos, por su tamaño y lozanía lo tenía ella en los labios [...]

Ella palideciendo instantáneamente, correspondió cortada al saludo, y el clavel se le desprendió de la boca [...]

¿Quieres – le dije al recibir las últimas– cambiarme todas éstas por el clavel que tenías en los labios? (Isaacs, 2005: 61).

Del mismo modo, en el “Cantar de los Cantares” la esposa expresa su deseo del beso del esposo a través de las delicias del vino, que es a su vez hecho de las uvas, y de los perfumes (de las flores):

1. Reciba yo un ósculo santo de su boca. Porque tus amores son, ¡oh dulce esposo mío!, mejores que el más sabroso vino,
2. fragantes como los más olorosos perfumes (Biblia. 1966. Cáp. 1: 685).

A lo largo de esta obra se observan también numerosas comparaciones metafóricas entre los órganos genitales y las flores o plantas, utilizando un estilo muy pastoril y bucólico. Seme-

janzas como la *azucena* y la virginidad femenina, el *lirio de los valles* con el órgano sexual masculino o *dos gamitos mellizos* con los pechos de la mujer tienen ya una tradición literaria varias veces utilizadas, pero que en la novela de Isaacs se tornan en un lenguaje narrativo muy innovador para la época, ya que el autor las combina con otras plantas americanas. La caña aromática y el cinamomo son todos *árboles odoríferos del Líbano*; la *mirra* y el *áloe* son aromas más exquisitos, imágenes orientalistas que seguramente Isaacs leyó de la *Biblia* e hizo su propia representación del Edén en tierras vírgenes americanas.

Es en la escena del capítulo XI de *María* en la que por medio de las flores la protagonista le dice a Efraín que lo ama, en la cena con sus padres. Como no pueden decirse verbalmente el amor que sienten, lo hacen por medio de la *suspensión quinésica* (Mandoki: 1994), es decir, *dirigirse al ser amado por medio de otros objetos, para evitar el contacto táctil dentro del juego de la seducción*. Ella todavía está muy tímida para expresar verbalmente su amor: “Más me deleitaba imaginando cuán bella quedaría una de mis pequeñas azucenas sobre sus cabellos de color castaño luciente [...] quedé sorprendido al ver una de las azucenas en la cabeza de María” (Isaacs, 2005: 34).

En el capítulo XV, ya el despliegue del lenguaje de las flores se da en toda su extensión, pues están comprometidos con el consentimiento de los padres de Efraín, aunque con la condición de que ella lo esperará cuanto sea necesario. Por esta misma razón, de la premura de contarse todo, y de saber que no se van a ver por largo tiempo, María empieza a llenar su delantal de flores para luego ponerlas en el cuarto de Efraín, hasta el punto de querer empezar a recoger las azucenas silvestres, que él le trajo anteriormente, para mandárselas en las cartas que ella le escribirá cuando él se vaya para Europa. Aunque para él esas azucenas simbolizan la ausencia y la duda del amor que sienten cada uno, ella responde alarmada al intento de Efraín de sembrarlas en otro sitio, que esas azucenas servirán para acompañar las cartas y decir por medio de las flores lo que no se puede escribir:

...cada azucena que nazca aquí será un castigo cruel por un solo momento de duda.

–¿Te gustaría encontrar en cada carta mía que recibas, un pedacito de azucenas que dé?

–¡Ah!, sí

–Eso será como decirte muchas cosas que algunas veces no deben escribirse y que otras me costaría mucho trabajo expresar bien, porque no me has acabado de enseñar lo necesario para que mis cartas vayan bien puestas... (Isaacs, 2005: 239).

Manuel Mejía Vallejo escribió sobre *María*, desde una mirada distinta a la que siempre se le había hecho antes. En este artículo habla de la influencia del lenguaje floral que arrebató a todo tipo de persona en América cuando fue publicada la novela por primera vez en 1867. Ya veía el escritor la creatividad de Isaacs para hablar con su amada bajo la censura de la época:

Ese palabreo silencioso y cómplice de la rosa, de la violeta, de los pétalos en el agua del baño, de los ramos sobre la mesa de noche de Efraín. Pues las flores decían por los amantes aquello que era preciso decirse, en un espacio del diálogo donde la censura no conseguía su propósito (Mejía Vallejo, 1984: 13).

Enrique Anderson Imbert (1969) afirma que en *María*, “el intercambio de flores como emblemas de amor es uno de los hitos del fetichismo amoroso”, desde el capítulo VII al XXXIV. Según este investigador argentino esta es una de las características de la novela sentimental, y en esta novela, la protagonista otorga esta función simbólica a la rosa y a la azucena silvestre. La rosa que representa la pasión y la azucena que representa la inocencia, esta es la ambivalencia en la que vive Efraín, entre la pasión que siente por María, pero que al mismo tiempo no logra consumir debido a su enfermedad y muerte.

Valerie Masson de Gómez (1973) también habla de *Las flores como símbolos eróticos en la obra de Jorge Isaacs*, reafirmando

así la importancia que tienen las flores como representaciones de los órganos sexuales en la narrativa de Isaacs.

2.3. Seducciones en la interacción social

2.3.1. La fuerza de la sumisión femenina

Para comprender las acciones que implican fuerza en el personaje central femenino es necesario ubicarlas dentro de la ideología imperante de la novela, que es el universo patriarcal judeocristiano americano, en donde una mujer de la raza y clase social de María está supeditada a una vigilancia y a un control constante dentro de los escenarios que eran apropiados para las *señoritas de sociedad*. Sin embargo, María, a pesar de la mansedumbre, del silencio, de la timidez con que fue educada, logra expresar sus sentimientos de amor, de rabia y su inconformidad a través del discurso de decoro, lo que la ubica como un personaje que tiene fuerza.

En torno a este aspecto hay visiones contradictorias, mientras que para algunos críticos María es una voz subalterna dentro de la novela, en la medida en que su discurso está mediado por el del narrador Efraín, como lo afirma la investigadora Carmiña Navia Velasco en su artículo *María, una lectura desde los subalternos*: “María no tiene en la novela ni vida propia, ni voz autónoma. Es a través de la voz y la valoración de Efraín que vivimos toda la acción y todos los sentimientos que en ella se despliegan” (2005: 36).

Pero ella sí logra mostrar un grado de independencia y de decisión personal en el libro; por ejemplo, es ella la que rechaza su compromiso de matrimonio con Carlos, es ella quien maneja los hilos conectores de la sensualidad disfrazada con Efraín, y es ella quien decide morirse (liberarse)²⁸ antes que tener que

²⁸ Doris Sommer (2004) en la tesis de su artículo, *El mal de María: (con) fusión en un romance nacional*, del libro *Ficciones Fundacionales* explica que justamente esa ambivalencia en cuanto a la identidad racial de María, que no se sabe a ciencia cierta si es judía o católica, produce una reacción negativa para las dos clases hegemónicas en la novela. Para los hacendados católicos, María es “una combinación

soportar más el yugo de la sociedad patriarcal que intenta robarle su amor, al hacerlo ir a Londres a educarse para volver y salvar a la familia de la ruina inminente.

Nótese en el siguiente diálogo entre María y el padre de Efraín la manera como ella desvía las preguntas de este, para imponer su decisión de no casarse con Carlos, el hijo de Don Jerónimo, rico hacendado quien posee un ingenio costoso con huertos, pesebres y valiosos caballos:

—Es decir, le preguntó mi padre casi riendo, oída la trabajosa relación que ella acababa de hacerle, ¿es decir que no quieres casarte nunca?

Respondiome meneando la cabeza en señal de negativa, sin atreverse a verlo.

—Hija, ¿tendrás ya visto algún novio?, continuó mi padre: ¿no dices que no?

—Sí digo, contestole María muy asustada.

...Cuéntame cómo es ese afortunado.

—María temblaba sin atreverse a responder una palabra más... (Isaacs, 2005: 134).

El profesor Alonso Valencia Llano, en su libro *Mujeres caucanas y sociedad republicana*, explica la difícil situación de varias mujeres importantes durante el siglo XIX, no sólo debido a su exclusión dentro de la esfera política y social que se gestó después de la independencia en el Gran Cauca, sino también por su falta de reconocimiento como participantes activas de las guerras independentistas. Este es el caso, por ejemplo, de Doña Amalia Mosquera de Herrán, hija del cuatro veces presidente Don Tomás Cipriano de Mosquera, quien a pesar de su posición económica y social tuvo que acceder a casarse con Don Pedro Alcántara Herrán, político notable que finalmente fue presidente de la nación, con la ayuda de su suegro.

effímera de la mujer seductora e inocente... Contradicción entre su excesiva sensualidad (judía) y su heroica inocencia (cristiana)...La niña literalmente libra una lucha a muerte consigo misma" (2004: 247).

Teniendo en cuenta este caso real y documentado, es significativo el suceso narrativo (y ficcional) de la negación, por parte de María –en la novela de Isaacs– a casarse con Carlos, prometido elegido de su padre y su madre:

–Yo le ruego... yo no quiero; yo no necesito saber más. ¿Con que han dejado que usted me lo proponga?... ¡todos, todos lo han consentido! Pues yo digo, agregó con voz enérgica a pesar de sus sollozos, digo que antes que consentir en eso me moriré (Isaacs, 2005: 118).

Como se puede observar, debido al contexto social del siglo XIX, María, como hija del hacendado, debía aceptar su matrimonio concertado, por tanto su negativa se puede entender como una señal de autonomía.

Por otro lado, con respecto a la fuerza que María tiene dentro de la historia, a pesar de estar mediada por la voz del narrador— personaje, se nota que ella utiliza algunas estrategias comunicativas no verbales de diferentes categorías (Mandoki, 1994), en las que se involucra el cuerpo, para decirle a Efraín sus deseos, sus pensamientos, sus dudas y sus decisiones. Esto lo hace por medio del lenguaje de las flores que es usado para comunicar los distintos estadios del amor:

Acababa de confesar mis amores a María; ella me había animado a confesárselo, humillándose como una esclava a recoger aquellas flores. Le repetí con deleite sus últimas palabras; su voz susurraba aún en mi oído. Entonces, yo recogeré todos los días las flores más lindas (Isaacs, 2005: 37).

Otra estrategia es por medio de cortos diálogos directos e indirectos entre la pareja, donde María insinúa lo que quiere, sin decirlo, para que finalmente termine diciéndolo Efraín y ella no quede como trasgresora de la norma, en su posición de mujer del siglo XIX:

- Voy a confesártelo.
- A ver, pues.
- Están celosas de ti.
- ¿Enojadas conmigo?
- Sí.
- ¡Conmigo!
- Antes sólo pensaba yo en ellas, y después...
- ¿Después?
- Las olvidé por ti.
- Entonces me voy a poner muy orgullosa (Isaacs, 2005: 246).

El mismo Efraín confirma la gran influencia que ella había ejercido sobre su tío, cuando estando enfermo todos estaban muy angustiados, él dice: “Se me ocurrió que María, que había ejercido sobre él en momentos semejantes tan poderosa influencia, podría ayudarme” (Isaacs, 2005: 189).

También muestra ella una fortaleza física cuando decide en qué caballo ir al matrimonio de Tránsito en el capítulo XXXV:

- ¿En cuál caballo quieres ir?, le pregunté.
- En el retinto.
- ¡Pero eso no puede ser!, respondí sorprendido.
- ¿Por qué?, ¿temes que me bote?
- Por supuesto.
- Si yo he montado otra vez en él. ¿Acaso soy yo como antes? (Isaacs, 2005: 170).

La descripción que sigue muestra ya a una María más fortalecida y atrevida en sus comentarios y hechos, hasta el punto en que le da un *fuetazo* al animal, aunque siempre cuidándose de que no la ojera la madre de Efraín, y pone en zozobra a Efraín para finalmente expresar, delante de la madre, que él no confía en que ella pueda cabalgar tan bien como un hombre.

2.3.2. La significación de los roles a través del vestido

Franklin Gil Hernández, investigador de la Universidad Nacional, en su artículo *Esposas y amantes de Cristo: Sexua-*

lidad y género en las reglas monásticas coloniales en el Nuevo Reino (2006), habla de los vestidos y su importancia para determinar los roles, y también como un determinante dispositivo de regulación de significados y normas femeninas, tanto para la mujer casada como para la monja neogranadina. Este dispositivo del vestido que se convierte en velo que oculta los atributos de la feminidad y borra las curvas de caderas y senos, y así evita la mirada masculina y el deseo sobre los cuerpos, siguió operando a lo largo del siglo XIX, época en que se escribe la novela *María*. El traje de convento que tiene unas ciertas características, es descrito aquí por este investigador extraído del texto legislativo de las Clarisas:

mangas angostas, no más en la boca que en el principio, sin pliegues, redondo, no más largo detrás que delante, y se llegue hasta los pies [...] La túnica principal sea en las Mangas, y en el cuerpo de *longura*, y anchura conveniente [...] Tengan también escapularios sin capilla. (Regla de las Clarisas del año 1.699. Citado por Gil Hernández, 2006: 57).

Advierte Gil Hernández que este tipo de trajes eran usados en los conventos como una forma de control del cuerpo y del deseo, es decir, el hábito era la forma de regulación del cuerpo; la escritura y la experiencia mística, lo eran desde el control ideológico.

A pesar de algunos cambios en el diseño y los materiales de la ropa femenina, básicamente esta cumple la misma función en las mujeres blancas pertenecientes a la clase dominante, y que finalmente serán las esposas recatadas y madres abnegadas, imprescindibles para el proyecto de nación que se espera de ellas. El rezo constante en la capilla de la Casa de la Sierra y hacer los bordados y tejidos en el Costurero, serán para María las actividades diarias que deberá hacer con humildad y dedicación.

En el caso de la novela, el narrador aprovecha el elemento del vestido para nombrarlo líricamente y mezclar la corporeidad,

que es innumerable dentro del sistema del pudor,²⁹ con el fin de mostrar su deseo hacia su prima *María*. Los colores, las texturas, los pliegues, encajes y velillos son la delicia para un poeta ávido de materia poética para nombrar, de alguna manera, el cuerpo, y para además utilizarlo como un dispositivo erótico a falta de intimidad para hablarlo verbalmente: “allí estaban las flores recogidas por ella para mí; las ajé con mis besos; quise aspirar de una vez todos sus aromas, buscando en ellos los de los vestidos de María, bañados con mis lágrimas” (Isaacs, 2005: 20).

Las descripciones de los vestidos de María por parte de Efraín no se hace solamente como una intención costumbrista (Menton, 1978), ya que como dice el investigador norteamericano lo hace más de diez veces en distintos capítulos, con el fin de *nombrar el cuerpo* (Jaramillo, 1994), y darle una corporeidad al personaje femenino:

Vestía un traje de muselina ligera, casi azul, del cual sólo se descubría parte del corpiño y la falda, pues un pañolón de algodón fino, color de púrpura, le ocultaba el seno hasta la base de su garganta, de blancura mate (Isaacs, 2005: 13).

No es una mera descripción inocente, funciona como una metonimia, como una forma de desplazar la mirada narrativa en el vestido. Es más, a medida que la trama va avanzando y la relación de pareja se va consolidando, el narrador se torna más atrevido (para la época) y se toma la libertad de hablar de prendas mucho más íntimas de la mujer, como el velillo: “Sin levantar los ojos me significó que sí; y al través de su velillo, con el cual jugaba la brisa, su pudor era el pudor de un ángel” (Isaacs, 2005: 175).

²⁹ El decoro en este sentido tiene que ver con la forma de vestir de una mujer de clase alta de la época, y la decencia corresponde al nacimiento o dignidad de la persona. Mientras el recato se refiere a la virtud en sí, el decoro y ornato remite al ser social, a las jerarquías sociales, a la mirada de los demás. El vestido era por excelencia el signo externo de la decencia.

El velillo es una prenda femenina que además reviste el misterio de la mirada escondida; es justamente por ese sueño romántico de ver a la mujer amada como una mujer inmaterial, que hace que las describan sustrayéndolas de su gravedad carnal, de su corporeidad. A continuación se ve claramente la intención del narrador al nombrar las telas que lleva puestas su amada, pero que no cubren el brazo totalmente:

 Mi brazo oprimió suavemente el suyo, desnudo de la muselina y encajes de la manga; su mano rodó poco a poco hasta encontrarse con la mía; la dejó levantar del mismo modo hasta mis labios; y apoyándose con más fuerza en mí para subir la escalera del corredor, le decía en voz lenta y de vibraciones acalladas (Isaacs, 2005: 151).

Manuel Zapata Olivella en su artículo *María, testimonio vigente del romanticismo americano*, hace un trabajo de reivindicación de la novela americana y resalta aspectos que no se habían tenido en cuenta antes por la crítica colombiana. Zapata Olivella, por primera vez, habla del costumbrismo en María y de los negros. Así como también de los bailes, las casas de los protagonistas secundarios de la novela y del vestido:

 El vestido es uno de los aspectos del folclore que más atrae a Isaacs. Ciertamente es también de los elementos etnográficos que mejor se amalgama al romanticismo de la obra. Color, luz, intimidad, perfume, tradición. Hay abundantes fibras de donde empajar. Se regodea como un pintor frente a la tela. El adorno a veces constituye un elemento de fetichismo que juega a todo lo largo de la obra. Las reminiscencias vuelan en apasionada evocación sobre el pañuelo, el encaje o el budo de cabellos amarrados con una cinta. El rubor, la mano sorprendida fuera del guante o el escote que muestra o insinúa la palpitación del seno. El antropólogo escondido detrás del poeta, encuentra la oportunidad propicia para deslizar su apunte (Zapata Olivella, 1964: 9).

Veamos la descripción del vestido de una muchacha de familia distinguida, pero pobre, de Tuluá. Manuela Pinzón es hermana de Susana Pinzón, esposa de Eladio Murgueitio, uno de los anfitriones que tuvo Holton durante el tiempo en que estuvo en el Gran Cauca. Manuela podría perfectamente ser una muchacha como María y podría ser comparada con ésta, con la diferencia de que María es judía:

Ahora lleva un vestido de calle sencillo, pañoleta en la cabeza, ruana fina forrada en seda y un sombrero pequeño de jipijapa, amarrado debajo de la barbilla y parecido al común y corriente de muchacho (Holton, 1981: 402).

En este caso en particular, Holton hace estas descripciones más por estudio etnográfico en su diario, que por dedicarle unos versos a una mujer, como en el caso de Isaacs que lo hace como un recurso estilístico para no nombrar el cuerpo; sin embargo, no deja de haber una analogía entre estas dos descripciones que conllevan dos fines distintos, el del etnógrafo cultural y el poeta que lleva juntos Isaacs. La siguiente cita es una de las descripciones que hace Efraín del vestido de María en el capítulo IV, cuando todavía no tiene tanta confianza con ella y está lejos de haberle comentado el amor que siente:

...y divisé a María en una de las calles del jardín, acompañada de Emma: llevaba un traje más oscuro que el de la víspera, y el pañolón color púrpura, enlazado en la cintura, le caía en forma de banda sobre la falda; su larga cabellera, dividida en dos crenchas, ocultábale a medias parte de la espalda y pecho: ella y mi hermana tenían descalzos los pies (Isaacs, 2005: 12).

Por eso, María como heroína de novela romántica es grácil, delicada, pudorosa, su rostro translúcido expresa una tormenta interior que es la amenaza de la enfermedad heredada además de otra mujer, su madre. Una forma de no nombrar el cuerpo es la de nombrar los vestidos, es más elegante hablar de los

vestidos que del cuerpo. El susurro del vestido femenino de una mujer de clase alta también expresa ese objeto del deseo que no se puede alcanzar sino cuando se casa la pareja. Por eso, un recuerdo de esa corporeidad femenina se convierte en una ensoñación que quema:

Cuando en un salón de baile, inundado de luz, lleno de melodías voluptuosas, de aromas mil mezclados, de susurros de tantos ropajes de mujeres seductoras, encontramos aquella con quien hemos soñado a los dieciocho años y una mirada fugitiva suya quema nuestra frente (Isaacs, 2005: 6).

La doctora Margarita Garrido explica cómo la valoración de las personas por el vestido es una constante de las sociedades estamentales. En la época colonial de la Nueva Granada esta distinción se hacía como una muestra de la calidad de las personas, pero distinta valoración del trabajo:

En la sociedad colonial se suponía que a la jerarquía racial, social y económica correspondía una jerarquía moral y que a mayor jerarquía, mayor decencia, y, como ha sido dicho para varias sociedades coloniales hispanoamericanas, a mayor jerarquía mayor control de la conducta sexual de las mujeres, porque de ellas dependía en buena parte la limpieza del linaje. Ello llevó a muchas a intentar esconder con decoración y ornato una falta de recato, y conservar su honor, es decir su nombre a los ojos de los demás. No obstante, a las mujeres de todas las clases se les exigía cierto grado de decencia visible en el vestido, lo que llevó a muchas a sacrificar su virtud para conseguir el vestido que aludiera a su decencia (Garrido, 2007: 2).

En la novela se encuentra una sobrevaloración de los vestidos que lleva la protagonista en relación con las otras mujeres descritas a lo largo de la novela. Las descripciones detalladas de los trajes que ella lleva para cada ocasión nunca son de escotes profundos o que muestren algo del cuerpo que no se pueda nombrar. Al contrario, el narrador se le *va el ojo* un

poco más cuando describe a Salomé, la mulata o a las ñapangas Lucía y Luisa. En este caso describe a las mujeres mestizas:

Las mujeres parecían vestidas con más esmero que de ordinario. Las muchachas, Lucía y Tránsito, llevaban enaguas de zaraza morada y camisas muy blancas con golas de encaje ribeteadas de trencilla negra, bajo las cuales escondían parte de sus rosarios y gargantillas de bombillas de vidrio con color de ópalo. Las trenzas de sus cabellos, gruesas y de color de azabache, les jugaban sobre sus espaldas al más leve movimiento de los pies desnudos, cuidados y ligeros (Isaacs, 2004: 23).

2.3.3. Los movimientos del cuerpo en el baile

El general Joaquín Posada Gutiérrez,³⁰ describe en sus *Memorias* las fiestas en los años posteriores a la Independencia. Una fiesta muy formal, pero que, aun así, permitía la mezcla social y racial:

Una gran sala de baile se llenaba todas las noches, alternativamente, sin invitación nominal. Era sabido y conocido lo siguiente: Baile primero: de señoras, esto es de blancas puras, llamadas blancas de Castilla. Baile segundo: de pardas en las que se comprendían las mezclas acaneladas de las razas primitivas. Baile tercero: de negras libres. Pero se entiende que eran los hombres y las mujeres de las respectivas clases, que ocupaban cierta posición social relativa, y que podían vestirse bien, los que concurrían al baile... Los blancos, que monopolizaban el título de caballeros, como las blancas el de señoras, tenían por costumbre el privilegio de bailar en los tres bailes; los pardos en el de su clase y en el de las negras; los negros sólo en el de éstas (Rodríguez, 2003: 2).

Según Jaramillo Zuluaga, los bailes son otro elemento narrativo desde el cual los escritores decimonónicos podían mencionar la corporeidad en movimiento, a través de las descripciones del traje, del adorno, de los colores, velando así la refe-

³⁰ Citado por Pablo Rodríguez, en su artículo *Bailes prohibidos y estamentos sociales: un obispo de Cartagena denuncia los "bundes" de negros* (2003).

rencia al cuerpo. Funciona como una metonimia en donde la mirada narrativa se desvía hacia aquello que el vestido enseñaba, en lugar de describir lo que el vestido y el movimiento sensual femenino escondían. *El baile puede considerarse como un desplazamiento metonímico, un desplazamiento de la mirada*. Jaramillo enfatiza que las descripciones de los bailes, así como del vestido, no se hacen tampoco sólo por describirlo a la manera costumbrista, sino *como una manera de aludir al cuerpo en la dinámica de su deseo* (Jaramillo, 1994: 30).

Holton, el viajero norteamericano al que ya se ha hecho referencia, describió también muchos de los bailes que observó a lo largo de su viaje de veinte meses en los Andes. Para él, estos relatos eran meramente etnográficos, pero al ser narrados por un extranjero, que probablemente era protestante, no le daba temor escribir las representaciones de bailes, trajes y de mujeres, si se le antojaban bonitas. Otro elemento es la objetividad que mantiene el viajero, quien describe los tipos sociales sin hacer mayor énfasis en ellos o en sus diferencias de clases, lo cual es explicable por su desconocimiento del contexto, y esto lo hace ajeno al discurso del decoro y a la intención de velar que este conlleva. A continuación se presenta una cita del autor antes mencionado:

(...) casi todo el tiempo tocaron valeses y bambucos y la sala estaba llena de parejas bailando... Todavía no he descrito como bailan el bambuco... Una pareja necesita toda la sala para bailarlo. Primero deciden quién es el hombre que lo va a bailar y todo el mundo se pregunta quién será su pareja. El la escoge y se inclina ante ella. Ella pide prestado un pañuelo (quizá el mío) y empieza el baile. La mujer lleva el ritmo de la música pero “*ad libitum*” y en cualquier dirección, mientras el hombre le sigue los movimientos con la fidelidad de un espejo. Si ella se mueve hacia la derecha, él lo hace hacia la izquierda, si hacia atrás, él hacia delante; cuando ella gira un poco, él gira en dirección contraria. Así avanzan, retroceden, dan medias vueltas, a veces una vuelta entera y danzan sin tocarse el uno al otro, hasta que ella se cansa y haciendo una reverencia, se sienta de nuevo (Holton, 1980: 464).

Para un escritor del siglo XIX, nacido y criado en la Nueva Granada, que era una sociedad patriarcal y conservadora, el asunto tomaba otra dirección. En Isaacs se observa cómo la descripción del baile, incluida en la novela *María*, toma un tinte más recatado, pues está detallando no solamente los vestidos usados para bailar el bambuco, las maneras y los movimientos del cuerpo de los bailarines, sino que también los usa como motivo para construir otra trama amorosa en la novela, que está representada en los personajes secundarios de Remigia y Bruno, de raza negra, quienes son muy cercanos a él:

Bailaban en ese momento Remigia y Bruno; ella con follao de boleros azules, tumbadillo de flores rojas, camisa blanca bordada de negro y gargantilla y zarcillos de cristal color de rubí, danzaba con toda la gentileza y donaire que eran de esperarse de su talle cimbrador. Bruno, doblado sobre los hombros, los paños de su ruana de hilo, calzón de vistosa manta, camisa blanca aplanchada, y un cabiblanco nuevo a la cintura, zapateaba con destreza admirable. Pasada aquella mano, que así llaman los campesinos cada pieza de baile, tocaron los músicos su más hermoso bambuco, porque Julián les anunció que era para el amo (Isaacs, 2005: 17).

Pese al interés amoroso de Efraín hacia María, él nunca la describe bailando, pues sería “indecoroso” para el momento histórico en que fue escrita la novela. El narrador describe los bailes de la servidumbre, pues es lícito, como en el caso anterior; sin embargo, una dama de clase alta, como lo es María —a pesar de ser judía e inmigrante—, no quiere ni debe ubicarla en un plano tan terrenal, pues ella pertenece al plano espiritual de su amor, por ello la enmarca en la naturaleza domesticada. Es más, Emma y María no saben bailar, *que nunca habían bailado* (Isaacs, 2005: 105), y por esto Carlos, el pretendiente de María, le recrimina a Efraín diciéndole por qué era tan egoísta que no le había enseñado a bailar a su hermana y a su prima, y nombrándole una supuesta promesa de una amiga que tenían en Bogotá: Matilde (quien luego se casará con Carlos) para

hacerlo poner en evidencia delante de María. Finalmente, ellas no bailan en esta escena, pero sí cantan con la guitarra de Carlos, las *Hadas*, una canción cuyos versos había compuesto él y que Emma las adaptó musicalmente.

2.3.4. Sensualidad y cocina

El historiador Germán Patiño en su ensayo *Fogón de fuego: Cocina y cultura en una región latinoamericana*, explica que es evidente la relación entre cocina y sensualidad, no sólo en nuestro contexto latinoamericano. Aun en una novela tan casta y decorosa como *María*, de Isaacs, quien se cuida tanto de las sugerencias, los sobreentendidos y los eufemismos para *no nombrar el cuerpo* y los deseos alrededor de él, se nota “el cambio de tono y hasta el tontarrón de Efraín se trasmuta en avezado pícaro cuando el texto pone en contacto a las muchachas de la cocina con los jóvenes señores” (2007: 74) Sin embargo, Patiño expone que es realmente con Salomé con quien Efraín va a tener un contacto más cercano y excitante, en cuanto a sabores y olores gastronómicos. Y es justamente por medio de la tesis de su ensayo que explica que fueron realmente las mulatas quienes preparaban los diversos platillos de la cocina vallecaucana, tanto los platos fuertes de sal como los dulces.

Salomé, una mulata rotunda de las praderas vallecaucanas, contraparte tropical de la serrana, o de la mora del libro del buen amor, despierta sus instintos y estimula sus sentidos, en especial el del gusto, cuando le asa pintones—plátanos a medio madurar— y quesillos, le fríe buñuelos, le dora pandebonos y lo halaga con jalea. Efraín pierde la compostura y nos habla de sus “dientes de blancura inverosímil, compañeros inseparables de húmedos y amorosos labios, de “sus desnudos y mórbidos brazos” y “de la suelta cabellera que le temblaba sobre los hombros, de sus “cuadriles...” (Patiño, 2007: 74)

Aunque el texto deja claro que María no cocina, ya que ella pertenece a la clase adinerada, y tampoco lo hacen, “las otras

señoritas de la hacienda patriarcal”. Efraín describe ardorosamente sus “brazos bien torneados, sus labios rojos, su linda dentadura” y hasta su rubia cabellera entrelazada, y pone a María en el escenario del comedor, espacio de la casa en donde tanto mujeres y hombres pueden encontrarse y hablar, aunque todavía bajo la mirada controladora de los padres.

María sirve el *tinto* en algunas ocasiones: “abrió María la puerta del salón; presentándome una taza de café, de dos que llevaba Estefana” (2005: 170), ayuda a organizar las provisiones cuando se van de caza y en algunas ocasiones prepara comidas especiales para los hombres de la casa: [...] “Porque son las pastas que más les gustan y...porque las he hecho yo” (2005: 155), aunque Isaacs no la describe ampliamente en escenas que tengan que ver con la comida, ya que este aspecto está íntimamente ligado con las cocineras que son las negras y las mulatas (esclavas) de la Hacienda. Esta asociación de su futura esposa con la preparación de las comidas, mas no con la dirección de la preparación de las mismas, podría ser malinterpretada por la recepción de la época, como la relación de su mujer con la servidumbre, que desde el punto de vista sociológico no estaría bien visto.

Sin embargo, no teme enmarcar a las otras mujeres, como *las muchachas* Lucía y Tránsito, en las labores culinarias, cuando va a comer con la familia de José el antioqueño y describe detalladamente el almuerzo “servido en la única mesa de la casa [...] en donde campeaba el maíz por todas partes: en la sopa de mote servida en platos de loza vidriada y en doradas arepas esparcidas sobre el mantel” (Isaacs, 2005: 29).

2.3.5. El cuerpo que sí se puede nombrar: el de la mulata Salomé

El lenguaje que utilizó Isaacs como recurso narrativo para expresar el deseo sexual con Salomé, la mulata, es totalmente opuesto al que empleó para *no nombrar* el cuerpo de María. Mientras que para referirse a María siempre utilizó palabras como *dulce, virginal, pura, casta*, para referirse a Salomé utilizó

palabras como *boquirrubia, maliciosa, húmedos, labios*. Además de los vocablos para expresarse acerca de la blanca y la negra, el autor incluyó a su personaje principal dentro de dos escenarios totalmente distintos para desarrollar los diálogos que mantuvo con las dos. Esto se explica por la red de convencionalismos que marcaban la época y la región.

El profesor de historia de la Universidad del Valle, Alonso Valencia Llano (2001), presenta la cotidianidad de las mujeres de mediados del siglo XIX en su libro *Mujeres caucanas y sociedad republicana*, y ofrece un panorama de la diferencia de vida entre las mujeres de élite y las mujeres populares, dentro de un marco histórico que se debatía entre las distintas guerras que hubo a lo largo de ese siglo. El estudio está basado en las lecturas analíticas de varios viajeros europeos que visitaron la Nueva Granada, que luego se llamará Colombia, a lo largo del siglo XIX, entre ellos se encuentran: el embajador inglés John P. Hamilton, el médico Jorge Wallis, el norteamericano Isaacs Holton y el francés que estuvo en el Cauca en 1826, Jean Baptiste Boussingault. Holton describe aquí algunas de las mujeres que conoció durante su visita a Colombia, señalando su poca escolaridad a pesar de ser mujeres de clase alta:

La señora Manuela es de temperamento alegre y animado, no tan piadosa como su hermana, pero asiste cumplidamente a misa y en los días que deja de hacerlo incurre en pecado si son de vigilia o fiesta. Habla mucho y rápido, peor de temas que poco interesarían al que no conociera a sus amigos. Así y todo, sus conocimientos generales son muy superiores al común de las mujeres granadinas, ya que ha leído varias novelas de Dumas y de Sue, claro está que traducidas al español, pues muy pocas señoras aquí leen francés (1981: 402).

El investigador plantea que las damas de élite recibían una formación para el ordenamiento de la casa y que sus actividades estaban focalizadas en las labores del hogar; este tipo de mujer representado en María, ya se ha abordado suficientemente y

por tanto se utilizará sólo como un punto de referencia para ocuparse del personaje secundario de Salomé. Cabe mencionar que era notable la falta de educación de todas las mujeres, sin importar la clase social a la que pertenecieran, como lo afirma el investigador Víctor Montoya en el artículo *La mujer en América, antes y después de la conquista*, donde dice:

En América Latina, la gran mayoría de las mujeres han sido, de alguna manera, entrenadas para esa función: obligadas a quedarse en el hogar para cuidar a los hermanos menores, ayudar en las labores domésticas, el campo y el comercio informal. En el área rural, aún hoy asisten menos que los varones a la escuela, dejan de educarse a muy temprana edad y, consiguientemente, constituyen la mayor tasa de analfabetismo (Montoya, 2004: 2).

En cuanto a las mujeres populares, tanto mestizas como mulatas, debían no solamente atender las labores de su propia familia sino también la familia de su ama o amo. En la novela *María* se observa que ella, aunque no cocina pues esto lo hacen las esclavas, sí maneja un rol de mando dentro de la organización de la cocina.

Existía una diferencia de trato y de rol social entre las mestizas, llamadas *ñapangas*, que eran hijas de blanco con indígena eran labriegas independientes y trabajaban para sí mismas. Las mulatas, quienes llevaban una forma de vida más oprimida porque eran *mujeres agregadas en las haciendas* (Valencia Llano, 2001: 91), eran hijas de negros que se encargaban de todas las labores importantes dentro de la casa del hacendado, sin recibir ninguna compensación económica. Algunas se dedicaban a los oficios artesanales o al cuidado de los sembrados. Es notable la representación fuertemente orientada hacia la sexualidad que se hace de las mulatas. Al respecto Deisy Jiménez, investigadora de la Universidad del Atlántico, en su texto *La mujer de color y su imaginario sexual*, menciona que:

La representación de la mujer negra o mulata como un objeto sexual tiene antecedentes en la narrativa del siglo XIX, especialmente en novelas cubanas como *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde. Según Sara Russel, en estas novelas “la temática siempre se desarrolla alrededor de los abusos hacia la mujer negra por parte del hombre blanco o la imposibilidad de la raza negra de constituir una familia legítima”. Consecuentemente, el abuso sexual de la mujer de color durante el periodo de la esclavitud significó también su marginación social. El hombre blanco concibe su relación con la mujer negra o mulata como una forma de disfrutar la sexualidad por fuera de las normas sociales (2004: 1).

Germán Patiño (2007) lo repite cuando habla de la mulata Salomé. Ella es un fetiche sexual para cualquier joven de las clases altas, y en particular Efraín, el hijo del señor de las cercanías. Hasta el mismo Isaac Holton, el viajero norteamericano, las describe como “las ninfas de las llanuras... [que] resultan una tentación irresistible para cualquier amo, también para los amitos”.

Las mulatas saben que ejercen ese poder enigmático y que es a la vez prohibido en el hombre blanco, pero que pueden permitirse tener sexo, sin matrimonio. Este es, apunta Patiño, la esencia del *mulataje* en América Latina y que nos conecta con el sur de los Estados Unidos y con los afro—brasileños, los hijos ilegítimos, hijo de blanco con negra.

Carmiña Navia (2005) explica que sí existe en la novela una diferenciación de trato de Efraín con María y con Salomé, lo que representa *un doble filo*, ya que a veces las mujeres más pobres tienen ciertas ventajas sobre las clases altas, porque ellas tienen más libertades en cuanto a las relaciones que pueden llegar a tener con los hombres.

En cuanto al matrimonio se refiere, es importante anotar que las mujeres de élite estaban supeditadas a los matrimonios concertados por su familia, ellas debían casarse para contribuir a la grandeza de la fortuna patriarcal; por esa razón el matrimonio entre Efraín y María no logró consumarse, pues no aumentaría la fortuna familiar.

Las mestizas o ñapangas, en cambio, tenían una cierta libertad para escoger con quién casarse y hacer su hogar independiente (en la novela *María*, Braulio y Tránsito, que son colonos, sí se casan por lo católico). Aunque esto no era igual para todas, pues algunas terminaban siendo las amantes de los hacendados. Un ejemplo de la coquetería a la que pueden llegar los señores poderosos con las mestizas es el siguiente. Dos días antes del día señalado para su partida, Efraín va de visita a despedirse de Tránsito y Lucía, que estaban terminando de ordeñar a la *Mariposa*:

—¿Y esas dos tetas llenas? Ordéñalas.

—Ello no; si esas son las del ternero... Dejó de oprimir con los dientes el inferior de sus voluptuosos labios para hacer con ellos un gestito que en el lenguaje de Lucía significa “a ver y como no”, y en el mío “haga lo que quiera” (Isaacs, 2005: 282).

Efraín se atreve a emplear las palabras *tetas* y *voluptuosos* cuando se trata de mujeres subalternas, cosa que no hace nunca al referirse a María, pues ella pertenece a la aristocracia latifundista de la época, mientras que Lucía es hija de colonos.

Cuando van al baile se da el lujo de desplegar sus descripciones preciosistas valiéndose de la ropa que llevan las mujeres subalternas, como Lucía y Tránsito, por dos razones: primero, porque su condición de hombre blanco y rico se lo permite, y al mismo tiempo porque están en un lapso de esparcimiento y no está frente a María, que en ese momento de la narración ya está enmarcada como su futura esposa:

Las mujeres parecían vestidas con más esmero que de ordinario. Las muchachas, Lucía y Tránsito, llevaban enaguas de zaraza morada y camisas muy blancas con golas de encaje, ribeteadas de trencilla negra, bajo las cuales escondían parte de sus rosarios, y gargantillas de bombillas de vidrio con color de ópalo. Las trenzas de sus cabellos, gruesas y de color de azabache, les jugaban sobre sus espaldas al más leve movimiento de los pies desnudos, cuidados e inquietos (Isaacs, 2005: 28).

Para las mulatas la situación social era más precaria, ya que eran traídas para ser esclavas, aunque algunas de ellas eran liberadas del yugo de la esclavitud, como es el caso en la novela de Feliciano (cuyo nombre africano es Nay), y llegaban a ocupar ciertos espacios dentro de la familia blanca como el de la crianza de los hijos o el de ama de compañía de las señoritas (como es el caso de Estefana). En el caso de las mulatas, pocas veces se casaban por el rito católico, conviviendo con sus hombres o teniendo sus hijos ilegítimos, solas, aunque en la novela *Remigia y Bruno* que son mulatos, sí se casan.

Salomé, personaje que solamente viene a ser desarrollado en el capítulo XLVIII, a partir de una visita que recibe de Efraín, representa a una de esas mujeres rurales y populares que se están describiendo. Este aparte trata de la relación de Efraín y Salomé, que es importante mencionar para establecer las diferencias entre ésta y María, en el juego de oposiciones que propone la narración.

Custodio es un pequeño propietario y tiene una hija llamada Salomé. Efraín debe visitarlo cumpliendo unos encargos de su padre, durante la visita el narrador aprovecha la ocasión para describir a una mulata y también para mostrar la sensualidad que representa este tipo de mujer a los ojos del hombre blanco. Dibuja “mórbidos brazos, labios húmedos, lunares”, se asombra de “aquel talle y andar y aquel remo” (2005: 371), en un largo episodio, sensual y coqueto, que permite vislumbrar su deseo, sin nubarrones románticos ni espirituales, como lo hace con las descripciones de María. En este sentido, el objeto del deseo ya no es el encaje blanco ni las trenzas castañas, sino la piel oscura y el cuerpo que se atreve a nombrar. Lo deseado tiene que ser precisamente una mulata, hija de un pobre trabajador como Custodio.

Eduardo Jaramillo Zuluaga expone que al contrario de la situación de discurso vedado para una mujer blanca, sí estaba permitido para un escritor hablar *explícitamente* del cuerpo de las mestizas y de las mulatas, ya que ellas no aspiraban a una unión sacramental con algún hombre pudiente:

El primer cuerpo erótico que aparece de manera explícita en la literatura colombiana es el cuerpo de las esclavas negras, de las indias, de las campesinas, de la servidumbre [...] por que aquí no es necesario el principio del decoro, en ellas no hay lugar que defender, [...] ellas son sólo instrumento de satisfacción sexual del hombre que al fin y al cabo es también su dueño (1994: 31).

El hombre blanco y rico, representado en el hacendado, es dueño tanto de las tierras como de los seres vivos que están en ellas, llámense animales o personas y/o mujeres/hombres. Esa característica asignada a la mujer mulata, de sensualidad desbordante que es en cierto modo permitida para el señor o señorito, les concede exaltar los principios dionisiacos y dar rienda suelta a los instintos del cuerpo, contraponiéndolos a la represión de los valores religiosos y culturales predominantes en la mujer blanca y lo que representa esta.

En la literatura latinoamericana del siglo XIX se observan en repetidas ocasiones, en novelas como *Sab*, *Cecilia Valdés*, *Clemencia*, *Tránsito o Manuela*, descripciones de mujeres mestizas, mulatas y blancas, en donde cada una representa una clase social determinada y los oficios que deben desempeñar de acuerdo a su estatus. Casi todas ellas son miradas desde un narrador masculino quien las presenta de acuerdo al estereotipo de la sociedad patriarcal. En las novelas colombianas como *Manuela y Tránsito*, las descripciones y cercanías que los dos protagonistas llegan a tener con las mujeres (Don Demóstenes y Don Andrés, respectivamente) son mucho más atrevidas y pícaras que si las comparamos con las que Efraín narrador hace de María. Veamos un corto diálogo cuando Don Demóstenes ve por primera vez a Manuela, lavando en el río:

Se acercó cuanto pudo, y como la urbanidad lo requería, tuvo que saludarla.
 —¿Qué haces, preciosa negra?
 —Lavando, ¿no me ve?... ¿y usted?
 Cazando.

¿Y las aves? (Díaz, 1973: 35).

Es más, en la novela de Luis Segundo Silvestre, el narrador, a pesar de que se siente atraído por Tránsito, hace una descripción un tanto burlesca de la campesina. Veamos:

...y cuya armazón de huesos se traslucía al través del ligerísimo vestido que llevaba, compuesto de una camisa de tela blanca muy limpia, notablemente despechugada y sin ningún adorno de ninguna especie, que le dejaba descubiertos los secos brazos desde el hombro, y una falda de corte redondo, de tela azul de algodón tan pegada al cuerpo que parecía un palo vestido (Silvestre, 2004: 16).

La profesora Isabel Cristina Bermúdez, en *El regeneracionismo decimonónico en María*, explica cómo a partir de un análisis histórico de esa sociedad se pueden entrever los elementos estilísticos sugeridos por Isaacs en su obra cumbre, cuando diferencia a una mujer de clase pudiente como María y una muchacha de clase popular:

En María, esta transición ideológica es evidencia. Permanece el rechazo a la mujer coqueta o que mira a los ojos de un hombre, que muestra sus formas corporales, recordemos que María es para Efraín la mujer perfecta en color, rostro, cabello, manos, ademanes y cualidades; no en vano cuando describe a las mujeres mestizas las pone a reír, a bailar, coquetear, irse al río con él, y de hecho en la permanente sospecha de infidelidad (2007: 247).

Aunque los escritores románticos latinoamericanos fueron quienes hicieron énfasis en describir mujeres de toda índole y de escoger como heroína de sus novelas a mujeres de clases populares, no dejaron de sumergirlas en un estereotipo de acuerdo a su pensamiento tradicional. En este sentido, Salomé no escapa a esa imagen que está enmarcada en la representación social de la mulata.

Seymour Menton también expresa su opinión acerca del episodio que entabla Efraín con Salomé y lo tilda de “aún más sensual” (1970: 44) en contraposición a la creciente pasión del amor entre María y Efraín. En el largo y único diálogo que sostiene Efraín con ella se percibe una intención de acercamiento mucho más erótico y corporal que, al compararlo con los numerosos y cortos diálogos que sostiene con María a lo largo de todo el texto, permite establecer la gran diferencia de clases sociales y raciales entre estos dos personajes femeninos. Rosero, en *La maldad en María*, menciona este hecho cuando Efraín “...irrumpe a plenitud en la novela (toda la sensualidad que existe pero está reprimida entre Efraín y María se exploya retoza durante el paseo de Salomé y Efraín al río) (1996: 6). Es más, pareciera que María intuye este desliz, pues cuando Efraín se despide de ella antes de salir al ingenio esa mañana, lo recrimina diciéndole: “Ni un minuto después de las cinco” (Isaacs, 2005: 250).

Después de despedirse, Efraín se dirige al trapiche de la familia de Carlos y en el camino se encuentra con Custodio (padre de Salomé) quien le cuenta que ella es pretendida por un *mulatito* llamado Tiburcio, pero que ella está enamorada de un *blanquito*. Custodio lleva a Efraín a su casa y él expresa que quiere irse a dar un baño, a lo que su compadre le ofrece la compañía de sus hijos (Salomé y Fermín) con mucha confianza. Candelaria, la mujer de Custodio, le da los implementos para el baño como sábanas y toallas, y cargan a Fermín de los calabazos y coladeras. Durante todo el camino el narrador la describe como una mulata muy bonita y muy atrayente sexualmente para él: “La belleza de los pies de Salomé, que la falda de pancho azul dejaba visibles hasta arriba de los tobillos, resaltaba sobre el sendero negro y la hojarasca seca” (Isaacs, 2005: 265).

Se puede observar la manera como el narrador utiliza los mismos recursos narrativos para enmarcar la belleza de la mujer dentro de la naturaleza del paisaje campesino. De este modo el color negro y oscuro del sendero y la hojarasca contrastan con el color y la forma de los pies de Salomé. La

falda azul tiene una extensión que deja visibles sus tobillos y permite detener la mirada en ellos.

Más adelante él se toma el atrevimiento de hablarle a la jovencita sobre Tiburcio, y mantienen un diálogo muy ameno y muy íntimo, posible gracias a la baja condición social de ella. También, debido a esa confianza, ella es atrevida en el lenguaje que usa con Efraín cuando este ofrece su hombro para brindarle ayuda a pasar un obstáculo del camino:

Déjate de monadas y apóyate aquí, le dije presentándole mi hombro.

—Haga fuerza, pues, porque yo peso como... una pluma, concluyó saltando ágilmente. Me voy a poner creidísima, porque conozco muchas blancas que ya quisieran saltar así talanqueras.

—Eres una boquirrubia.

—Eso es lo mismo que piquicaliente? Porque entonces voy entromparme con usted.

—Vas a qué...

—¡Adiosn! ¿Y no entiende?, pues que voy a enojarme (Isaacs, 2005: 270).

Aquí se puede verificar lo antes dicho, en un juego de palabras en el que la expresión “entromparme con usted”, puede significar que quiere besarse con él, pero a continuación ella misma cambia el significado y explica que quiere decir que se va a enojar. Los puntos suspensivos, presentes también, se usaban para decir cosas que no podían nombrarse por ser muy atrevidas (Jaramillo, 1994).

Posteriormente el grupo llega al río y Salomé se lava la cara frente a Efraín y pone la sábana en el césped de una manera que llama la atención al narrador, quien describe el momento en que es seducido por la belleza y la coquetería de la mulata Salomé, libre de la mirada del padre y de María: “En pie ya, se quedó mirándome, y sonreía maliciosa mientras se pasaba las manos húmedas por los cabellos” (Isaacs, 2005: 271).

Efraín al caer la tarde se va y el asomo de coquetería con un discurso más atrevido queda circunscrito a ese espacio que está lejos de la Casa de la Sierra, del jardín doméstico, en donde como ya se ha explicado, se maneja un discurso mucho más vedado entre Efraín y María.

Ese afán de los románticos de querer ir a las raíces populares, es lo que llevó a Isaacs a incluir a una mulata como Salomé dentro del texto destinado a contar nostálgicamente su amor de juventud, ya que Salomé es un personaje que aparece casi al final de la novela, y además no tiene ningún vínculo anteriormente expuesto por el autor. Como se ha constatado en este análisis, las descripciones de la muchachas de clases populares no sólo se hacían desde un punto de vista costumbrista, sino también *para nombrar el cuerpo*, y qué más que con el cuerpo rotundo de una mulata del Valle del Cauca. De todas formas, se puede decir que muchos escritores decimonónicos lo hacían en virtud de los esquemas idealizantes que procreaban escenas idílicas de las masas populares. Con la hija de Custodio, según Abel Enrique Prieto en *Valoración y clases en la novela María*, ocurre algo interesante: “hay un sincero entusiasmo por la descripción de la sensualidad de Salomé” (Prieto, 1969: 371). Y eso es lo que en últimas quiere Isaacs.

2.3.6. La atracción en los espacios del diálogo

El carácter social del diálogo es una actividad regida por normas que no se regulan de forma expresa. Antes del diálogo se suele abordar una fase previa en donde la norma social nos impone un intercambio de palabras de saludo, o de frases para evitar el silencio. Greimas³¹ las denomina “elementos encuadrantes del diálogo” y son, por regla general, frases de cortesía. Una vez establecido el diálogo el sujeto ha de mostrar mediante signos *kinésicos* y *proxémicos* que está escuchando y demostrar,

³¹ En los diálogos encuentra Greimas la presencia de una dimensión cognoscitiva, una interiorización del discurso, una figurativización de la interioridad, un espacio interior. Cree que esta dimensión cognoscitiva puede dar también unidad al discurso narrativo.

cuando hable, que ha entendido. La caracterización de los personajes se logra mediante la palabra en los diálogos y las conversaciones que ubican a los personajes en una situación social específica.

El diálogo en *María* es una estrategia primordial en el sentido de que el autor les da una voz determinada a los personajes que hablan, ya sea por acentos, de nivel de educación o de género. Las mujeres de la novela tienen una voz a través del hombre narrador, sin embargo, vemos que en el caso de la protagonista, ella, a pesar de ser una niña de 15 años, educada para siempre callar y bajar la mirada frente a cualquier hombre, mantiene una actitud *dialógica*³² con su interlocutor. Aunque se delimitan los espacios y los tiempos para el diálogo entre los enamorados, María tiene, lingüísticamente, una forma de hablar muy particular que consta de monosílabos, murmuraciones, exclamaciones, indirectas, etc., que permiten un diálogo más elaborado con Efraín sin tener que decirlo todo. Además, utiliza los otros lenguajes, que ya se han comentado, corporales, gestuales, auditivos, para mantener las conversaciones con Efraín y los secretos que se mantienen.

En cuanto a la parte ideológica en una sociedad, siglo XIX colombiano, se puede afirmar que el *modelo ideal de familia* estaba caracterizado por el prototipo de la Hacienda, en donde todavía se conservaban elementos de la sociedad colonial como las estratificaciones sociales y diferencias regionales, que conformaban los elementos básicos de la sociedad colombiana durante este siglo.

La influencia de la Iglesia era más pronunciada en unas regiones que en otras, la educación pública también tenía diferentes grados de progreso, dependiendo de la región y de la clase social. Las élites regionales basaban su poder económico en la tenencia de la tierra y en matrimonios de alianzas entre

³² Para Bajtin la interpretación de los textos no se puede hacer desde la abstracción temporal, social y cultural del momento en el que el autor empleó los recursos del diálogo con sus lectores, esto es, precisa conocer su cronotopo, una doble vertiente espacio-temporal.

primos (relaciones endogámicas) o entre la misma clase social (relaciones exogámicas) para consolidar fortunas o prestigio social. Todo ello permitió la formación de “redes de familias que por intermedio de los tentáculos del parentesco detentaron el control de los recursos naturales y de la vida pública del siglo XIX” (Dueñas Vargas, 2004).

En esta estructura social los entornos femeninos y masculinos se configuran totalmente distintos. Mientras que los hombres eran instruidos “para cumplir sus funciones de Constructores de la Nueva República, las mujeres ‘expertas en sentimientos’, (eran educadas) para recuperar las buenas costumbres, afianzar las virtudes cristianas en el núcleo familiar y restablecer la moralidad perdida en el desorden post independentista” (Dueñas Vargas, 2004: 105). Esta situación se puede evidenciar en la parte de la novela donde el padre de María intenta casarla con Carlos, quien garantizaría una cantidad de tierra importante.

También dentro de la casa hay espacios femeninos y masculinos, que dentro del imaginario convencional decimonónico colombiano, es la mujer hogareña, maternal y sumisa quien ocupa la mayoría de los escenarios en la casa, por ejemplo: el comedor, la cocina y las habitaciones (que conforman los espacios más íntimos), en donde se dedican a ejercer sus labores.

A pesar de que las mujeres pasan la mayor parte del tiempo en casa, hay otros escenarios en donde ellas podían desempeñarse en el plano público, como son la iglesia, las visitas, los paseos, los bailes y las tertulias. Por ejemplo, en la novela ocurre un suceso el día 12 de diciembre, que es el matrimonio de Tránsito, donde acude toda la familia y en medio de la cabalgata los amantes aprovechan para no solamente comunicarse con las miradas, sino también para hablar sobre su desdicha al no poder llevar a cabo pronto su matrimonio:

María dejó entonces 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 resplandor de

la naturaleza que nos rodeaba, me era casi indiferente (Isaacs, 2005: 173).

Todavía más, al regreso de la boda, ella le recrimina su falta de decisión en decirle al padre que ellos querían casarse, mostrando una vez más que ella sí ejerce una cierta fuerza de carácter para ser un personaje femenino subordinado:

—¿Y si él no conviene?

—¿Lo temes?

—Sí

—¿Y qué haremos entonces?

—Tú, obedecerle

—¡Ay, quién sabe!

—Debes creer que aceptará (Isaacs, 2005: 177).

En la novela *María* se observan estos espacios físicos claramente delimitados, pues es justamente la mirada del narrador Efraín (hombre blanco y rico) quien no podría describir a su *Ángel del hogar* en un espacio distinto al apropiado para las mujeres en el imaginario convencional decimonónico. Es en el comedor en donde finalmente le confiesa su amor, en el costurero donde se lo reafirma (obviamente, un espacio femenino); es en el salón donde se atreve a rozarle la mano, y aun en los pasillos de la casa osa mirarla cuando sale del baño, comparándola con el paisaje vallecaucano. Esto sin contar con la variedad de escenificaciones que construye el narrador, y dentro de las que enmarca a María en el paisaje de la naturaleza exuberante, erótica y tropical del Valle del Cauca.

Este tema se desarrolla además partiendo de la importancia que tienen los diálogos en la estructura profunda de la novela, que se convierte en una fórmula discursiva del autor. En este sentido, en los primeros capítulos de la obra, cuando los amantes no se han declarado verbalmente su amor, los diálogos funcionan descriptivamente para informar al lector sobre la sociedad precapitalista vallecaucana, que es el escenario en donde se desarrolla la trama amorosa principal. Por ejemplo, cuando

Efraín y su padre pasean por la hacienda se encuentran con un grupo de esclavos, mostrando el mundo de esa clase social:

—Con que, Bruno, ¿Todo lo de tu matrimonio está arreglado para pasado mañana?

—Sí, mi amo, —le respondió quitándose el sombrero de junco y apoyándose en el mango de su pala.

—¿Quiénes son los padrinos?

—Ña Dolores y ñor Anselmo, si su merced quiere.

—Bueno, Remigia y tú estaréis bien confesados. ¿Compraste todo lo que necesitabas para ella y para ti con el dinero que mandé darte?

—Todo está ya, mi amo.

(Isaacs, 2005: 15)

A medida que la evocación del poeta va tomando cuerpo, los diálogos entre los personajes principales van volviéndose más íntimos y más verbalizados. Esta transformación se representa en el predominio de un lenguaje no—verbal al inicio de la novela (como las miradas, las flores, entre otras) entre los amantes, y de uno mucho más verbalizado cuando el romance principal es declarado y aceptado por el padre.

Recogiendo el trabajo hecho por el profesor Cándido Pérez Gállego, *El diálogo en novela* (1988), plantea que la novela, como transcripción de un horizonte, como pintura de la realidad, pero también como una incesante sucesión de capítulos, símbolos y conductas, es un espacio conversacional, un recinto en donde los personajes comunican sus pensamientos, pero condicionados por los lugares y lo que significan en el universo ficcional del texto. Dentro de dicho recinto el diálogo puede reflejar el contexto de la obra, cuyos lugares están determinados por unas divisiones y líneas, no sólo físicas sino también simbólicas, y las relaciones que existen entre esas zonas del recinto.

El lugar mítico de Isaacs es la Casa de la Sierra, elemento ya configurado en la biografía del autor, y que representa la amarga soledad del narrador al contar los detalles del amor

nostálgico de su juventud que nunca pudo consumarse. Dentro de esta casa hay varios lugares o zonas conversacionales en donde los amantes pueden comunicarse verbalmente su amor y avivarlo con juegos de palabras e insinuaciones. Uno de esos espacios es el patio, encima de la piedra, donde han leído antes a Chateaubriand, cuando Efraín habla íntimamente con María y se expresan sus pensamientos amorosos, a pesar de estar enfrente de Emma, la hermana biológica de Efraín:

—¿Qué has hecho en estos días?

—Desear que pasaran.

—¿Nada más?

—Coser y pensar mucho.

—¿En qué?

—En muchas cosas que se piensan y no se dicen.

—¿Ni a mí?

—A ti menos.

—Está bien

—Porque tú las sabes.

—¿No ha leído?

—No, porque me da tristeza leer sola, y ya no me gustan los cuentos de las “Veladas de la Quinta”, ni las “Tardes de la Granja”. Iba a volver a leer *Atala*, pero como has dicho que tiene un pasaje no sé cómo... (Isaacs, 2005: 164).

En el comedor, lugar donde se reúne toda la familia, y en donde están expuestos ante todos, todavía los amantes manejan el lenguaje cifrado de las flores para expresar sus sentimientos. Por ejemplo, al comentar el padre sobre la azucena que lleva ella en el cabello, María se sonroja mostrando su inocencia de niña educada recatadamente y, tratando de disimular, responde con voz suave que esas son unas azucenas silvestres que Efraín le ha regalado, confesándole al padre que ellos sí tienen amores. También es el lugar en donde María separa una silla para que él se siente a su lado, cosa que hace de manera tan imperceptible que el resto de los miembros de la familia no lo notan.

Pero la confianza entre Efraín y María va creciendo y verbalizándose hasta el punto de alimentarlo con palabras dulces,

con insinuaciones y juegos, que lo acrecientan. El siguiente ejemplo muestra el grado de confianza que ellos han tomado y denota que se conocen y han construido un discurso del amor que permite incluir al lector en él:

—¿Y en aquellos diez días?

—Te amaba como ahora: pero lo que el médico y mi padre...

—Sí; mamá me lo ha dicho. ¿Cómo podré pagarte?

—Ya has hecho lo que yo podía exigirte en recompensa.

—¿Algo que valga tanto así?

—Amarme como te amé entonces, como te amo hoy; amarte mucho.

—¡Ay!, sí. Pero aunque sea una ingratitud, eso no ha sido por pagarte lo que hiciste.

Y apoyó por unos instantes la frente sobre su mano con la mía.

—Antes, continuó, levantando lentamente la cabeza, me habría muerto de vergüenza al hablarte así... Tal vez no hago bien...

—¿Mal, María? ¡No eres, pues, casi mi esposa? (Isaacs, 2005: 248).

El baño, espacio intermedio entre el interior y el exterior de la casa, puesto que está un poco alejado de la mirada paterna recriminatoria, posibilita una mejor comunicación entre Efraín y María y les permite recrear una serie de diálogos donde los amantes expresan su amor, el grado de confianza que se tienen y la libertad para proponerse cosas más allá de lo permitido dentro de la casa, como en el ejemplo siguiente cuando ella lo invita a un baño de rosas. También se puede notar un cierto tono de reclamo entre la pareja de novios:

Estaba sentada bajo el ramaje del naranjo del baño, sobre una alfombra que Estefanía acababa de extender, cuando me acerqué a saludarla.

—¡Qué sol!, me dijo; por no haber venido temprano...

—No fue posible.

—Casi nunca es posible. ¿Quieres bañarte y yo me esperaré?

- Oh, no.
 —Si es porque falta en el baño algo, yo puedo ponérselo ahora.
 —¿Rosas?
 —Sí; pero ya las tendrá cuando vengas (Isaacs, 2005: 244).

El costurero, espacio femenino por excelencia, donde María habla con Emma y su madre, se convierte también en un lugar en el que pueden hablar los amantes tranquilamente, aunque ya se sepa de su compromiso. Efraín busca acceder a este lugar para entrar en la intimidad de María y usa su posición de hombre para poder hacerlo, puesto que los hombres sí pueden entrar a los ámbitos femeninos pero las mujeres no pueden hacer lo mismo. Sin embargo, ella nunca pierde su compostura y aunque tiene un poco más de espacio para hablar más claramente con su enamorado, todavía utiliza sus *ironías quinésicas*: es decir, hacer entender otra cosa de la que no se expresa:

- Será. Vamos al costurero de mamá, que por esperarte no he hecho nada hoy; y ella quiere que esté a la tarde lo que estoy cociendo.
 —¿Allí estaremos solos?
 —¿Y qué nuevo empeño es ese de que estemos siempre solos?
 —Todo lo que me estorba...
 —¡Chit!... dijo, poniéndose un dedo sobre los labios [...].
 —Está bien.
 —Porque no puedo coser, y no dices como están las...
 ¿Cómo se llaman?
 —Voy a confesártelo.
 —A ver, pues.
 —Están celosas de ti.
 —¿Enojadas conmigo?
 —Sí. (Isaacs, 2005: 246).

Además de las charlas íntimas, es también en el costurero en donde la ensoñación del poeta enmarca a su amada “sentada en una silla de cenchas, de la cual caía espumosa, arregazada,

a trechos con lazos de cinta celeste, su falda de muselina blanca, la cabellera, sin trenzar aún, rodábale en bucles sobre los hombros” (2005: 127), y también es el lugar en donde atrevidamente se dan el único beso de toda la novela, pero a través del pequeño Juan, hermano menor de Efraín, quien, además, es usado aquí (Juan) como una metáfora de Cupido, un niño gordito, cariñoso e inocente es el intermediario del beso que nunca se dan los amantes:

[...] Besé los labios de Juan entreabiertos y purpurinos, y aproximando su rostro al de María, posó ella los suyos sobre esa boca que sonreía al recibir nuestras caricias y lo estrechó tiernamente contra su pecho (Isaacs, 2005: 128).

En la habitación de ella (zona delimitada para mujeres) sin embargo, la situación de enfermedad de María le permite al narrador acceder a esta esfera íntima, pues como hombre tiene derecho a conocer la salud de las mujeres de la casa. El narrador aprovecha para comentar que ella se trenza el cabello (que es un elemento erótico, pero pudorosamente presentado por medio de la descripción):

—Estas no son ocupaciones de enferma, ¿no es verdad? Pero ya estoy buena. Espero no volver a ocasionarte un viaje tan peligroso como el de anoche.

—En ese viaje no ha habido peligros— le respondí.

—¡El río, sí, el río! Yo pensé en eso y tantas cosas que podían sucederte por causa mía.

—¿Un viaje de tres leguas esto llamas? (Isaacs, 2005: 47).

Las mujeres permanecen siempre en los lugares que les son propios, por imposición social; pero es el hombre enamorado (Efraín) el que traspasa esos límites femeninos, por varias razones: primero, porque si no va a estos espacios no tiene la oportunidad de intimar con ella; segundo, porque lo puede hacer como hombre, cosa que ella no puede hacer. Aunque como notamos en el siguiente ejemplo, también observamos

que ella dentro de su sumisión logra siempre separar un espacio para él, sin que los otros miembros de la familia se enteren:

En el salón o en el comedor me reservaba siempre un asiento inmediato al suyo, y un tablero de damas o los naipes nos servían de pretexto para hablar a solas, menos con palabras que con miradas y sonrisas. Entonces, sus ojos, en arrobadora languidez, no huían de los míos (Isaacs, 2005: 139).

María no cocina, pero sí atiende a los hombres de la casa, y en especial a Efraín. Ella es quien sirve la mesa y ayuda con la preparación de las comidas en la cocina. Sin embargo, podemos notar que no hay ni un diálogo, por lo menos importante, entre ella y él que se ubique en el espacio de la cocina. Esto se debe a que la entrada a la cocina estaba vedada para los hombres (hacendados). El contacto con la comida se hacía por medio de las mujeres que servían, y todas las otras mujeres de diversas razas de la novela. En este sentido sí existe esa relación de cocina y sexualidad entre la mujer que prepara la comida, la que la sirve y el que es *servido*.

Cabe observar que Efraín se sienta a comer en la cocina cuando visita a sus subalternos, como lo hace con la familia de José: “Almorzábamos todos en la cocina”, y fuera de eso coquetea con Lucía: “me amenazaba con los ojos cada vez que le mostraba con los míos a su padre” (Isaacs, 2005: 283).

María sólo accede a los espacios masculinos (el cuarto de él, el escritorio de su padre, entre otros) con el objetivo de ejercer una labor doméstica, nótese que no hay conversaciones íntimas entre los amantes en estos espacios.

2.3.7. El silencio como estrategia de control

El silencio es la conversación de las personas que se quieren. Lo que cuenta no es lo que se dice, sino lo que no es necesario decir.

Albert Camus

El estudio de David Le Breton es sobre la importancia del silencio dentro del discurso humano de la palabra. Toda palabra viene de un estado de silencio ya sea después del sueño, o desde la duermevela de la imaginación humana, incluso en la quietud y la elipsis de la noche el silencio se constituye como un elemento que delimita el lenguaje y se alimenta del espacio de las acciones y de los intervalos de tiempo: “Silencio y palabra no son contrarios, ambos son activos significantes, y sin su unión no existe el discurso” (Le Breton, 2001: 7).

Cuando las personas están dialogando se dan naturalmente una serie de episodios de silencio, necesarios para el fluir natural de dicho diálogo. Necesitamos estos intervalos de silencio para pensar y reflexionar lo que vamos a decir después. Es un ritmo que nos obliga a hacer una pausa, tomar aliento para poder seguir conversando:

Toda conversación es un tejer de silencios y de palabras, de pausa y habla, que crea la respiración del intercambio [...] el ritmo del intercambio, la voz, las miradas, los gestos y la distancia que se mantiene con el otro también contribuyen al fluir de los significados (Le Breton, 2001: 12).

La relación que tenemos con el mundo se basa en un principio de observar calladamente las cosas para poder aprehenderlas. Esa observación se convierte en una reflexión meta cognitiva que luego va a representarse en el habla. Sin esa fase de silencio recogido, el ser humano no logra organizar sus pensamientos para convertirlo en palabra. Sin embargo, cuando una persona está callada, en ese momento de reflexión no

deja de comunicar algo “el silencio no es nunca un vacío. ...” (Le Breton, 2001: 12). El silencio también tiene una significación intersticial que se puede hacer a través de gestos, intercambio de miradas o emociones, y hace que haya fluidez en la conversación.

En una conversación, aun la más cotidiana, el silencio es el que mide no sólo los turnos que se deben llevar para que haya equilibrio, sino que también es una forma de exteriorizar la intimidad. Entonces, ya pasan a un primer plano la cara, los gestos, las manos, los otros objetos que se encuentran alrededor de los interlocutores. Se vuelve, a veces, incómodo para alguno de los dos y se empieza a dispersar la mirada y las voces cambian de tema para no paralizar el diálogo. Debido a que hay unas ciertas reglas sociales implícitas en el diálogo, el silencio ayuda a distribuir el tiempo en él. Las frases cortas, afirmaciones o negaciones a secas ya no es realmente hablar, es una forma de comunicación, pero ayuda a mantener el ritmo de la conversación.

Abordar el problema del silencio como signo, equivale a considerarlo como algo dotado de sentido y, por tanto, portador de esa estructura de significante y significado que va asociada al nombre de Saussure. El uso y el sentido del silencio ofrecen matices diferenciales muy reveladores. Cada vez que hablamos y cada vez que nos negamos a hablar nos vemos implicados en un acto de poder. Sin embargo, se debe aclarar que hay distintos tipos de silencios. *El Silencio*, con mayúscula como acepción metafórica, es *una entidad de construcción abstracta con raíces en el pensar mítico*, mientras que *Los silencios*, que pueden dividirse *como hecho social* (acepción primaria), o *como lo tácito en el decir* (acepción metonímica), son propiamente *hechos, acciones, cuya condición queda falseada al someterlos a la forma gramatical del sustantivo*.

Los silencios como hechos están presentes en casi toda la poesía clásica y especialmente a partir de la poesía romántica, en donde los escritores hicieron uso de los silencios para también dar significados: el silencio entendido como lo tácito, el no decir

diciendo y el decir no diciendo, por otro lado, para mantener el ritmo entre estrofas y versos. La noche y la luna son elementos de la naturaleza recurrentes por los poetas románticos europeos; como vemos, Isaacs los tomó para estructurar su poesía. El silencio es incluso un acierto estilístico que no sólo recrea las pausas en los diálogos, sino que además crea una atmósfera de lejanía y soledad. El silencio se convierte en un aliciente y un alimento para el alma de hombre que vuelve a su terruño después de varios años de ausencia:

La Luna, que acababa de elevarse llena y grande bajo un cielo profundo sobre las crestas altísimas de los montes, iluminaba las faldas selvosas blanqueadas a trechos por las copas de los yarumos, argentando las espumas de los torrentes y difundiendo su claridad melancólica hasta el fondo del valle. Las plantas exhalaban sus más suaves y misteriosos aromas. Aquel silencio, interrumpido solamente por el rumor del río, era más grato que nunca a mi alma (Isaacs, 2005: 36).

Bachelard dice que el agua nos da una específica dimensión del espacio: su profundidad, su silencio. Cerca del agua “la gravedad poética se profundiza. El agua vive como un gran silencio materializado” (1993: 43).

De otro lado, Pierre Clastres (1974) en su texto *El uso del poder*, escribe que el poder social ha estado tradicionalmente asociado al derecho a hablar, a dejar hablar y a hacer callar:

Garantiza el dominio de la palabra [...] La palabra y el poder mantienen tales relaciones que el deseo del uno se realiza en la conquista del otro. El hombre de poder, sea príncipe, déspota o jefe de estado, no solamente es aquel que habla, sino la única fuente de la palabra legítima [...] Toda toma de poder es también una conquista de la palabra.

El silencio monopolizado como instrumento de poder es el significante del miedo, de la inseguridad y de la desconfianza, el signo de lo imprevisible y difícil de interpretar, el que ostenta

el poder a veces utiliza el silencio para exigir a sus interlocutores la palabra, para luego usarla en su contra.

En una relación afectiva siempre hay una relación de poder implícita y tácita. El que habla y cede la palabra es quien está asociado con quien tiene poder, y quien calla o practica el silencio, aparentemente es el subordinado. Una forma retórica de silencio semejante a las mencionadas es el eufemismo. Jaramillo Zuluaga (1994) explica en su texto (ya mencionado) que el *eufemismo* fue una estrategia muy utilizada por los escritores decimonónicos americanos para no decirlo todo. La utilizaban como una metonimia del significante para tratar de paliar rasgos negativos o desagradables de la realidad, *expresándola en tintas más suaves*. Un buen escritor sabe sacar provecho *de lo que no se dice*, por medio de la metonimia, pero también por medio de la *suspensión quinésica*, el personaje puede expresarse gestualmente en silencio, por ejemplo, con el roce del ropaje, como lo hace María al pasar al lado de Efraín, sin tocarlo ni mirarlo.

El silencio, siguiendo la línea del sistema del decoro, estaría funcionado aquí como una manera de expresar lo que *no se puede decir*, es decir, el silencio como una forma de respuesta. Al callar algo que se quiere decir, se está confirmando que lo que se quiere decir no necesita decirse, porque hay un entendimiento tácito, un lenguaje de la insinuación y de las miradas indirectas, lo que permite hacer afirmaciones solapadas, sin tener que hacerse responsables de lo dicho, obteniendo así un arma efectiva de ataque sin respuesta:

—Sí, le respondí—; y me ha prometido no dejar pasar dos días seguidos en estos quince sin venir a verte.

—Entonces no tendrás que hacer otro viaje de noche. ¿Qué habría yo hecho si [...]

—[...] y que yo... ¡ah! yo no sé si es cierto lo que oí... será que no merezco que seas como eres conmigo (Isaacs, 2005: 48).

En un texto literario el silencio también está presente, de diversas formas y significados. Los puntos suspensivos son uno de los signos de puntuación de la palabra escrita más utilizados por los escritores para expresar silencios en los diálogos, sin embargo, no son los únicos. Muchas veces depende de la estrategia narrativa que se utilice para expresar ese intercambio de voces. Es justamente el sentido del silencio como arma de control en una pareja de enamorados, en nuestro caso de Efraín y María, pues ella sabe muy bien que al callar, no se compromete con lo que dice y produce un efecto de contradicción en el *actante*, que hace que no se sienta tan seguro del amor de ella, para crear la sensación de inestabilidad de no saberse amado, y así crear más pasión.

2.3.8. El sexo del silencio

En las sociedades patriarcales la mujer está confinada a guardar silencio no sólo cuando está manteniendo una conversación, sino especialmente cuando está enfrente de un hombre, que puede ser su padre, su hermano, su abuelo, su tío o su marido, aun hasta cuando el hijo varón ha llegado a su adultez la mujer debe callarse. Por esta razón, los hombres tienen la tendencia a jugar un papel predominante en los diálogos que sostienen con una mujer o varias. Debido a que la mujer se siente forzada al silencio, ella ha creado y desarrollado un discurso especial basado en “la incontinencia verbal”, que según Annie Leclerc (citada por Le Breton, 1974: 11), “la mujer tiene la necesidad de inventar un discurso que no sea opresivo, un discurso que no corte la palabra, pero distinga los usos del habla”.

La mujer se enfrenta siempre a una maraña de cosas silenciosas, en donde no encuentra una forma legítima de expresarse y el silencio, entonces, se convierte en un aliado para ella y un lugar común. El silencio se convierte en el monopolio de la mujer, un espacio silencioso en donde ella ha sabido aprovechar para hacerse sentir, y en algunos casos controlar al hombre desde su incontinencia verbal. En la sociedad vallecaucana

patriarcal decimonónica, cuyo contexto está representado en *María*, vemos claramente esa incontinencia verbal por parte de todas las mujeres de la historia. La madre de Efraín sólo tiene voz en pocas ocasiones, como cuando se dirige a su hijo pero sólo para darle consejos acerca de su relación con María, o como cuando el padre, su esposo, le manda a decir con ella alguna razón, que no es necesario decírsela personalmente, o cuando habla por ella como en el siguiente ejemplo, cuando el padre lo manda a llamar para hablar de la enfermedad de María y sus amores:

Al levantarnos de la mesa, se acercó a mí para decirme:

—Tu madre y yo tenemos que hablar algo contigo; ven luego a mi cuarto...

—He querido que tu madre presencie esta conversación, porque se trata de un asunto grave sobre el cual tiene ella la misma opinión que yo [...]

Hay algo en tu conducta que es preciso decirte no está bien... (Isaacs, 2005: 50).

Emma, hermana de Efraín sólo habla cuando está con María o cuando están en los momentos de esparcimiento, leyendo algún libro, o cuando están en el comedor y sólo habla cuando tiene que dejar algún mensaje, pero sin dar opinión sobre los asuntos:

Emma volvió a interrumpir el silencio que había seguido al diálogo anterior para decirme:

—Tránsito, Lucía y Braulio estuvieron aquí esta tarde y sintieron mucho no encontrarte: te dejaron muchas saludes. Nosotras habíamos pensado ir a verlos el domingo próximo: se han manejado tan finamente durante la enfermedad de papá (Isaacs, 2005: 202).

María permanece callada, pero en algunas ocasiones su silencio tiene voz y expresa algo. Después de que su madre, su hermana y su futura esposa han arreglado las maletas de Efraín para su inminente viaje a Londres, María utiliza los

silencios para comenzar una conversación con él. Ella hace las pausas, y él sabe perfectamente que después de estos silencios ella hablará. Es la forma como se desarrolla el diálogo en la novela:

Después de unos momentos de silencio, agregó:
—Si no hubieras venido, si como papá pensó, no hubieses vuelto antes de seguir para Europa...
—¿Habría sido mejor? (Isaacs, 2005: 248).

María también utiliza el llanto, sollozos y simulaciones de lloro para atraer la atención de Efraín, y así no comprometerse, pero dar por sentada su opinión.

—¿Qué es? —le dije—. ¿Por qué lloras?
—Si no lloro...
—Recuerda lo que me tienes prometido (Isaacs, 2005: 247).

Debido a que las mujeres en la Colombia del siglo XIX no tenían mucha autoridad para hablar, muchas de ellas comunicaban o expresaban sus emociones por medio de las miradas. La protagonista María, una niña huérfana de 15 años que vive con sus tíos, y a quien sus tíos ya le han escogido un futuro marido, Carlos, amigo de Efraín, no le queda otra opción que expresar su descontento de alguna manera, y así lo hace cuando tiene que salir a pasear con el hombre que va a pedir su mano, una tarde vallecaucana cerca de la ribera del río: “María intentó detenerse otra vez: en sus miradas a mi madre y a mí había casi una súplica; y no me quedó otro recurso que procurar no encontrarlas” (Isaacs, 2005: 131).

María recurre frecuentemente a silencios prolongados, miradas insinuantes, excesiva gestualidad corporal para una mujer de su clase y de su edad, con el único propósito de expresarse, tanto así que finalmente ella es la que decide morirse cuando Efraín es mandado a Londres. Como explica Doris Sommer (2004) es ella, María, la heroína romántica por excelencia,

quien decide que prefiere morirse a vivir sin su verdadero amor, como la única salida que una mujer de su condición y en su situación podía tener.

CONCLUSIONES

María, de Jorge Isaacs, ha sido objeto de varios estudios sobre el *erotismo decoroso* por parte de críticos y escritores de América Latina y de otros países europeos y de Norteamérica. Muchos de estos análisis han sido muy superficiales, algunos de ellos muy poco profesionales, y se podría decir que otros muy recatados y pudorosos. La mayoría de los comentarios que se escribieron en Colombia acerca de la novela cuando recién salió publicada, en 1867, casi no tocan el tema y si lo hacen es de manera superficial (utilizando ellos mismos el discurso del decoro), o criticando de forma negativa la narrativa isaacsiana. Es más, algunos se atreven a hablar de la “mala influencia de la literatura francesa en Isaacs”, como lo hace Francisco Sosa en 1872.

Muchos de estos críticos, incluido Luciano Rivera, saben que hay una conexión entre Isaacs, Chateaubriend y Saint—Pierre, debido a temas como la inocencia, la pureza de los personajes, la descripción detallada de la naturaleza; lo que no explican es en qué consistía esa reciprocidad, ni mucho menos la intención del escritor vallecaucano para utilizarla. Hablan de *María* como la encarnación del amor puro, de lo cristiano que hay en ella: de la moralidad de la sociedad inscrita en la narración, y de lágrimas, hasta tal punto, que la gente llegó a conocerla más por lo que se escribía de ella, que por lo que realmente contenía.

Ninguno de los artículos escritos antes de 1967, es decir, un siglo después de su publicación, analiza las miradas, ni los vestidos, ni los bailes, ni las insinuaciones, ni muchos se percatan de los baños orientales, como focalizaciones en donde está inscrito el deseo sexual del narrador Efraín. O si lo hacen, lo mencionan con mucho recato, como el caso de Augusto Arias (1937), poeta ecuatoriano, quien alude someramente el *lenguaje de las miradas* en la novela. Jaramillo Zuluaga (1994) nos lo comprueba al referir que los escritores decimonónicos debían

esconder su deseo sexual detrás de su estilo narrativo: "...hasta entonces las escenas eróticas que se encuentran en la literatura colombiana son, ante todo, episodios que deben ser adivinados". Lo decía también para los críticos literarios.

Y tendría que pasar mucho tiempo para que se dieran cuenta de este lenguaje escondido, sobre todo con *María*, pues es una novela con tantos códigos y signos secretos, que hasta hoy resulta difícil encontrarlos. Sólo hasta los últimos 30 ó 25 años se han venido revisando juiciosamente varios de los análisis que se han escrito sobre el tema. Se necesita una mirada hermenéutica muy afinada para trabajarlos. Esta era mi intención cuando decidí ocuparme del lenguaje narrativo de la novela más bellamente escrita de Latinoamérica del siglo XIX.

Manuel Mejía Vallejo, Fernando Cruz Kronfly, Seymour Menton y Anderson Imbert han bosquejado ese erotismo disimulado en *María*, pero no van más allá del comentario de afirmar que sí existe erotismo, sin ver qué intención hay en el narrador al detallar las pequeñas *desnudeces* de María, en una tentativa por revolucionar el lenguaje castellano de decir lo indecible por medio de los detalles de los encajes, las trenzas, los baños orientales o de los olores florales.

Se sabe que en la novela los personajes principales no llegan a tener un contacto corporal cercano –sólo llegan al roce de sus vestidos o el toque de sus manos–, debido a las normas sociales de la época, y tampoco llegan siquiera a besarse en la boca. (Isaacs llega a ser más atrevido en esa sublimación del lenguaje en *María*, porque incluye en su narración un único beso que se dan, y es a través de un niño, un Cupido americano). Pero es justamente este querer y no querer besarse y tener contacto físico prohibido, que hace exaltar más a los amantes, y lo que no se puede o no se hizo físicamente, se convierte en un lenguaje narrativo lleno de sensualidad y de voluptuosidad recatado, por la prohibición de hablar más allá dentro de una sociedad tan tradicionalista como la colombiana. Los besos, caricias y la cópula se subliman por medio del discurso del decoro. Ese es el erotismo del lenguaje poético que debe ser

sustituido por palabras que se puedan decir, este el legado de Isaacs: decir lo indecible por medio de una descripción no-verbal de los deseos más profundos del personaje masculino para con el personaje femenino principal y los personajes femeninos secundarios.

Isaacs es un experto en el discurso de la *retórica de la prosaica*, explicada en términos generales por Mandoki, al usar como recurso narrativo casi todas las posibilidades del ser humano para mandar los mensajes a su objeto de deseo por medio de los campos visuales, auditivos, olfativos, táctiles y gustativos. Aquí reposa la belleza de la prosa isaacsiana.

Isaacs escribió poesía por varios años antes de su novela cumbre. Mac Grady explica que su poesía era un ejercicio que lo llevó a crear su prosa más fluida y bella, como vemos en este ejemplo: “Aquellos hombros de porcelana sonrosada”. Entre otras, esta es una de las pocas veces que nombra parte del cuerpo de María, pero utiliza la metáfora “porcelana”, para no nombrarlo totalmente, produciendo así un efecto sensible en el lector.

Utiliza magistralmente la técnica de enmarcar a la amada dentro de la naturaleza y exaltar la belleza femenina, para muchos puede que esta sea su mayor contribución a la prosa americana. Nos lleva a repasar todos los nombres que tienen las flores y plantas de nuestro edén suramericano, como *las rosas, las azucenas, madre selvas, piñuelas, claveles, mejoranas, violetas, campanillas azules y tornasoladas*, y a enredárselas en las trenzas de niña de María. A Isaacs le encanta nombrar los nombres exóticos de los árboles, flores o semillas americanos, que nunca encontró en las novelas románticas europeas de sus autores favoritos. *Chiminangos, aguacates, higueros, calabazos, chambimbos, yarumos o carboneros frondosos*, y no es sólo por hacer un recuento de las plantas que tenemos en América, al estilo de un etnógrafo decimonónico de la Comisión Corográfica, sino porque son sustantivos sugestivos, eróticos, que pueden decirse con el fin de producirnos ese efecto poético de realismo maravilloso al que nos acostumbró.

Describe los vestidos que su amada lleva puestos valiéndose de los colores, las formas y las texturas, como si de un pintor impresionista se tratase. En Isaacs no es sólo el color azul en sí, es el *azul de una odalisca*, no es el blanco, es la *blancura*, no es el violeta, es el *color de púrpura*.

Es fácil caer rendidos en la prosa de Isaacs porque personifica no sólo a los animales sino también a las plantas, las nubes, las colinas, todo lo que está a su vista es mostrado desde una óptica cautivante que se va enredando y nos va arrullando hasta dormirnos en *mugidos almohadones*. Las colinas en *María* son pintadas de color *topacio* y *alfombradas*, *los caminos y senderos son tortuosos*, los cañaverales les *dicen secretos a las auras* que les peinan los plumajes. Es más, metaforiza las montañas con los *ropajes turquíes* con que nos lleva a Oriente. También nos trasporta a *Las mil y una noches* con el simple pero estudiado uso de palabras como *naranjos*, *alfombras*, *hijas núbiles*, *azahares*, *misteriosos*, *palmeras*, *oasis*.

No es cualquier sonido el que nos hace escuchar, es el sonido de las *chicharras*, que nos recuerdan los paseos vacacionales a las laderas de las estribaciones de la cordillera Occidental colombiana. No es el río que pasa por allí, es *el rumor del Sabaletas* no es la simple rivera del Amaime, es el *arrullo* del río valluno, y hasta el *lloro* del mismo. Las *guacamayas* de Isaacs charlan a media voz, las vacas son hermosas, los insectos son *esmeraldas* que revolotean sobre las flores, como los insectos de Lucy Tejada.

El viento isaacsiano es un viento que viene con *alas* y con *nubes* que le susurran al amor. Es un aire fresco de la mañana que Efraín evoca como si se le fuera a perder. Tiene características humanas como cuando es “voluble [...] y [...] dejaba oír por instantes el rumor del río”. Es un afán de congelarlo todo dentro de las páginas amarillentas de un libro, como Jean Baptiste Grenouille que quiere guardar el olor de todas las cosas del mundo.

El cielo no es el cielo en Isaacs, el cielo es el color del chal que llevaba puesto Nay cuando se le acercó a Sinar, por allá en

un país centroafricano. Pero también es el cielo que enmarca la Casa de la Sierra y desde donde se sueña volando en alfombras mágicas.

El cacaotal es un espacio perfecto para contrastar la piel morena de Salomé. No es un espacio de la geografía vallecaucana en donde se plantan las matas de cacao, fruta, por decir, asociada con el dulce afrodisíaco del chocolate.

La paleta con la que describe la travesía por el río Dagua tiene todas las gamas de colores y es a su vez el espacio escogido para nombrar todo lo innombrable para un escritor decimonónico americano. Es el espacio de lo exótico, que está asociado con lo erótico, con los peligros, con lo diferente, con el otro, con lo afro de América Latina.

Las cosas en *María* no tienen olor, son perfumadas con las flores del huerto, aromatizadas con el frescor de la mañana, son *fragancias tentadoras* que invitan a una caminata soñadora. El pañuelo de María huele a ella y a sus lágrimas, las toallas de las mulatas *huelen a malvas* para luego sentarse sobre ellas a deleitarse con la figura de la etíope vallecaucana, Salomé.

Nunca antes, ni después, un escritor americano logró darle giro a tantas miradas de una mujer para expresar amor. En *María* hay más de trescientas maneras de mirar: hay miradas veladas por sus párpados, sonrojadas, suplicantes, coquetas, de reajo, de frente, debajo del velillo, hay ojeadas, vistazos, atisbos, miradas confidenciales, lánguidas, dulces, bruscas, de miedo, de zozobra, convincentes, de rechazo, de alegría y también de tristeza.

El erotismo escondido de la prosa isaacsiana no está solamente detrás de los encajes de María, o enredado en sus trenzas, o en sus miradas, ni solamente en los mórbidos brazos de la mulata Salomé, está por todas partes. En sus rumores, aromas, texturas y colores de las descripciones vallecaucanas. En este universo narrativo se ve, se oye, se huele, se palpa y se prueba el erotismo detrás de cada rama, de cada hoja, de cada pliegue de las *nubecillas de oro*, de cada talle de cualquier mujer u hombre que está a su vista. Este es un universo narrativo

mucho más allá del romanticismo lacrimógeno en el cual se ha encasillado, pero que para fortuna de todos, vallecaucanos o no, está cambiando. Con toda certeza podemos llamar este universo de Isaacs como el paraíso narrativo de la poesía americana del siglo XIX: “La naturaleza es la más amorosa de las madres cuando el dolor se ha adueñado de nuestra alma, y si la felicidad nos acaricia, ella nos sonrío” (Isaacs, 2005: 91).

Las voces de las sirenas que sedujeron a Ulises en el libro XII de la Odisea, tiene justamente ese poder de seducción que procede del hecho de encarnar lo femenino, pero que al mismo tiempo es inmune a la relación sexual. Tienen algo de virginidad y de muerte, como las flores que son símbolo de virginidad convertida en soberana de los muertos. María es la virgen de las flores y termina convirtiéndose en un sueño de amor inalcanzable para Efraín. Es la voz cantarina de María la que escucha desde su ventana, la que lo seduce también hasta un estado hipnótico, y es él y sólo él, como Ulises, quien escucha esa voz, y que además es quien entiende las miradas de la virgen enamorada de un ser terrenal, está enmarcada dentro del jardín—huerto, espacio femenino por excelencia. Es el goce de su propia seducción quien lo atrae hacia su propia muerte, porque él es quien queda con la memoria de María, casi muerto en vida por la pérdida de su amada idealizada.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilera Ardila, Alberto (1994–1995). *Isaacs Polígrafo. Investigación y edición. Colección Poetas Colombianos 1968–1993*. 8 (pp. 649–651). Bogotá: Chibchacum.
- Alzate, Carolina (2006). Las metáforas orientalistas. Efraín y el abismo en el jardín. En *Poligramas*. 23, 37–46. Cali: Universidad del Valle.
- Anderson Imbert, Enrique (1951). *Historia de la Literatura Latinoamericana*. México: F. C. E.
- Anderson Imbert, Enrique (1969). *La Novela Romántica Latinoamericana*. La Habana: Casa de las Américas.
- Arciniegas, Germán (1996). *Genio y figura de Jorge Isaacs*. Bogotá: Tercer Mundo
- Ariès, Philippe y Georges Duby (Edts.) (1999). De la Revolución Francesa a la Primera Guerra Mundial. En *Historia de la vida privada*. 4. Buenos Aires: Taurus.
- Assoun, Paul Laurent (1995). *Lecciones psicoanalíticas sobre la mirada y la voz*. Buenos Aires: Nueva visión—SAIC.
- Assunto, Rosario (1991). *Ontología y teleología del jardín*. Madrid: Tecnos.
- Bachelard, Gastón (1993). *El agua y los sueños: Ensayo sobre la imaginación de la materia*. Bogotá: F.C E.
- Bajtín, Mijail (1989). Las formas del tiempo y del **cronotopo** en la novela. En *Teoría y Estética de la novela*. (pp. 63–68). Madrid: Taurus.
- Baudrillard, Jean (1981). *De la seducción*. Madrid: Cátedra.
- Beguín, Albert (1994). *El alma romántica y el sueño: Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. México: F. C. E.
- Berlin, Isaiah (2000). *Las raíces del romanticismo*. Madrid: Taurus.
- Bermúdez, Isabel Cristina (2007). El regeneracionismo decimonónico en María, una propuesta política de Jorge Isaacs. En Restrepo, Darío Henao (Comp). *Memorias del primer Simposio Internacional Jorge Isaacs*. (pp. 243–252). Cali: Universidad del Valle.
- Beuchot, Mauricio (1997). *Tratado de Hermenéutica Analógica*. Mexico: UNAM.
- Borges, Jorge Luis (1996). Vindicación de la María de Jorge Isaacs. En *Obras completas*. 4, pp. 285–287. Buenos Aires: Emecé.
- Cantar de los Cantares (1966). En Franquesa, Pedro y José María

- Solé (Edit.). *Sagrada Biblia. Antiguo Testamento*. 2. (pp.686—687). Barcelona: Regina.
- Carrilla, Emilio (1954.) *La Literatura de la Independencia. Hispanoamérica*. Buenos Aires: Editorial Universitaria.
- Carvajal, Mario (1963). De Jorge Isaacs a Antonio Llanos o el influjo del medio natural en la poesía del Valle del Cauca. En *El Valle en la Unión*. Año 11/112 (pp.11—15—18).
- Chateaubriand, René de (1958). *Atala*. Buenos Aires: Ediciones Selectas.
- Clastres, Pierra (1974). *La société contra l'État*. Paris: De Minuit.
- Cocimano, Gabriel (2003). *La mujer, una metáfora latinoamericana*. Buenos Aires: Dunken.
- Cordovez Moure, José María (1936). *De la vida de antaño*. Bogotá: Biblioteca Aldeana Colombiana — Minerva.
- Cranston, Maurice (1997). *El romanticismo*. Barcelona: Grijalbo Mondadori.
- Cross, Edmond (1986). *Literatura, ideología y sociedad*. Madrid: Gredos.
- Cruz Kronfly, Fernando (1984). *Los baños del paraíso*. En *María más allá del paraíso*. (pp. 29—39). Cali: Alonso Quijada.
- Díaz Balsera, Viviana (1993). María y los malestares del paraíso. *Revista Universidad de Antioquia*. 62/231, pp. 85—93.
- Díaz Castro, Eugenio (1973). *Manuela*. Medellín: Bedout.
- Duby, Georges y Michelle Perrot (1991). *Historia de las mujeres en Occidente*. Madrid: Taurus.
- Dueñas Vargas, Guiomar (2004). La Educación de las Élités y la formación de la Nación. Siglo XIX. En *Mujer, Nación, Identidad y Ciudadanía: Siglos XIX y XX*. (pp. 103—121). Novena Cátedra Anual de Historia: Ernesto Restrepo Tirado. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Embeita, María J. (1967). *El tema del amor imposible en María de Jorge Isaacs*. Revista Universidad de Antioquia. 165, pp.603—609.
- Foucault, Michel (1986). *Historia de la sexualidad: La voluntad del saber*. México: Siglo XX.
- García—Gómez, Miguel (1989). La abadesa embargada por el pie de Gonzalo de Berceo. *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*. 44, pp.7—26. Recuperado el 08 de octubre de 2007 de <http://www.vallenajerilla.com/berceo/garcia-gomez/abadesaembargadaporelpie.htm>
- Garrido Otoy, Margarita (2007). Doña Josefa Valdéz en el mercado de Zipaquirá: Vivir de sus agencias y conservar el honor. *Revista*

- Credencial Historia*. 210. Recuperado el 8 de Octubre de 2007 de <http://www.lablaa.org/blaaavirtual/revistas/credencial/junio2007/donajosefa.htm>
- Gil Hernández, Franklin (2006). Esposas y amantes de Cristo: Sexualidad y género en las reglas monásticas coloniales en el Nuevo Reino. En: *De mujeres, de hombres y otras ficciones*. pp. 203—224. Bogotá: Universidad Nacional y TM S.A..
- Goethe, Johann (1963). *Obras Completas*. Barcelona: Colección Bruguera Vergara.
- Gómez García, Juan Guillermo (Comp.) (2003). *El descontento y la promesa: Antología del ensayo hispanoamericano del siglo XIX*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- González, Beatriz (1984). Ramón Torres Méndez y Edward Mark. Una afortunada confrontación de miradas En *América: Una confrontación de miradas: Ramón Torres Méndez y Edgard Walhouse Mark*. Banco de la República. Recuperado el 08 de octubre de 2007 de <http://www.lablaa.org/blaaavirtual/todaslasartes/conmi/conmio3a.htm>
- Green Nancy L. (2000) *La formación de la mujer judía. Enciclopedia de la mujer*. Buenos Aires: Taurus.
- Gutiérrez de Pineda, Virginia (1997). *La familia en Colombia: Trasfondo histórico*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Henaó Restrepo, Darío (Comp.) (2007). *Jorge Isaacs, el creador en todas sus facetas*. Cali: Universidad del Valle.
- Henríquez Ureña, Pedro (1969). *La Novela Romántica Latinoamericana*. La Habana: Casa de las Américas.
- Henríquez Ureña, Pedro (1994). *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México: F.C.E.
- Holton, Isaac (1981). *La Nueva Granada: Veinte meses en los Andes*. López, Ángela de (Trad.). Bogotá: Talleres Gráficos del Banco de la República.
- Huizinga. Johan (1985). *El otoño de la Edad Media*. Madrid: Alianza.
- Isaacs, Jorge (2005). *María*. En Cristina, María Teresa (Ed. crítica) *Obras completas*, 1 (pp. 17—59). Bogotá: Universidad Externado de Colombia y Universidad del Valle.
- Isaacs, Jorge (1988). *María*. Mejía, Gustavo (Ed., Intrad. y Notas). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Jaramillo Zuluaga, Eduardo (1994). *El Deseo y el decoro: Puntos de herejía en la novela colombiana*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Jiménez, Deisy (2006). Tambores en la noche, de Jorge Artel. La mujer decolor y su imaginario sexual. *Revista Trimestral de*

- Estudios Literarios*, 7 (25). Recuperado el 7 de Octubre de 2007 de http://casadeasterion.homestead.com/v7n25_artel.html
- Knibiebler, Yvonne (1991). Cuerpos y corazones. En Fraisse, Geneviève y Michelle Perrot. *Historia de las Mujeres en Occidente. El Siglo XIX*. 4(pp. 321—368). Madrid: Taurus.
- Kristeva, Julia (1992). *Historias de amor*. México: Siglo XXI.
- Le Breton, David (2001). *El silencio*. Madrid: Séquitur.
- León Hazera, Lydia de (1971). *La novela de la selva hispanoamericana. Nacimiento, desarrollo y transformación*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Londoño, Patricia (1984). **La mujer santafereña en el siglo XIX**. Boletín Cultural y Bibliográfico, 1(21). Recuperado el 14 de Octubre del 2007 de <http://www.lablaa.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti3/bol1/mujer1.htm>
- Mandoki, Katya (1994). *La prosaica desde la retórica*. México: Grijalbo.
- Marini, Palmieri Enrique (2000). Creación narrativa y sobresemantividad en María, de Jorge Isaacs. *Revista Signa*. Asociación Española de Semiótica. 9, pp. 509—531.
- Martínez, Fabio (2003). *La búsqueda del paraíso. Biografía de Jorge Isaacs*. Bogotá: Planeta.
- Masson de Gómez, Valerie (s/f). *Las flores como símbolos eróticos en la obra de Jorge Isaacs*. Saint Mary's College. University of California. Recuperado el 26 de Octubre de 2007 de http://dintev.univalle.edu.co/cvisaacs/images/stories/com_pilacion_isaacs/las%20flores%20como%20simbolos%20eroticos%20en%20la%20obra%20de%20jorge%20isaacs.pdf
- McGrady Donald (1970). *Jorge Issacs*. Nueva York: Twayne Publisher.
- Mejía Vallejo, Manuel (1984). María, novia de América. En *María más allá del paraíso*. (pp. 11—23). Cali: Alonso Quijada.
- Menton, Seymor (1970). Thresaurus. En *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*. 25(2). Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Michaud, Stéphane (1991). Idolatrías: representaciones artísticas y literarias. En Fraisse, Geneviève y Michelle Perrot. *Historia de las Mujeres en Occidente. El siglo XIX*. 4, pp.135—158. Madrid: Taurus.
- Montoya, Víctor (2004/05/03). *La mujer en América, antes y después de la conquista*. Recuperado el 29 de Octubre de 2006 de <http://www.rodelu.net/montoya/montoy47.htm>
- Navia Velasco, Carmiña (2005). María, una lectura desde los

- subalternos. En *Poligramas*. 23, pp.31–54. Cali: Universidad del Valle.
- Nazanín, Amirian Basiri (s/f). *La perversidad de los mechones*. Recuperado el 26 de octubre de 2006 de <http://www.google.com.co/search?hl=es&q=Nazan%C3%ADn+Amirian+Basiri.+&meta=&aq=f&oq=>
- Ovidio (s/f). *Metamorfosis*. Pérez V., Ana (Trad.) Recuperado el 26 de octubre de 2007 de <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12257292019032617210213/index.htm>
- Patiño, Germán (1995). *María, o la rebelión en el paraíso*. *Revista Metáfora*. 6 y 7, pp.27–32.
- Patiño, Germán (2007). *Fogón de fuego: Cocina y cultura en una región latinoamericana*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Pérez Gállego, Cándido (1988). *El diálogo en novela*. Barcelona: Nexos.
- Perrot, Michelle (1991). Figuras y funciones. En *Historia de la vida privada. De la Revolución Francesa a la Primera Guerra Mundial*. 4, pp.127–192. Madrid: Taurus.
- Perus, Françoise (1998). *De selvas y selváticos: Ficción autobiográfica y poética narrativa en Jorge Isaacs y José Eustasio Rivera*. Bogotá: Plaza y Janés.
- Prieto, Abel Enrique (1969). Valoración y clases en la novela *María*. En Yañez, Mirta. (Comp. y prólg.) *La Novela Romántica Latinoamericana*. (pp. 17–31). La Habana: Casa de las Américas.
- Pupo—Walter, Enrique (1973). Relaciones internas entre la poesía y la novela de Jorge Isaacs. *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*. 28/1, pp. 45–49.
- Quevedo Alvarado, María Piedad (2007). *Un cuerpo para el espíritu: Mística en la Nueva Granada, el cuerpo, el gusto y el asco 1680–1750*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Quijada, Mónica y Jesús Bustamante (Edts.) (2002). *Elites intelectuales y modelos colectivos. Mundo Ibérico (Siglos XVI–XX)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Rama, Ángel (26/10/1964). Diez problemas para el novelista latinoamericano. *Revista Casa de las Américas*, 3 pp. 59–57.
- Rama, Ángel (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. Bogotá: Siglo XXI.
- Reyes, Alfonso (1937). Algunas notas sobre la *María* de Jorge Isaacs. Recuperado el 7 de Octubre de 2007 de http://dintev.univalle.edu.co/cvsaacs/index.php?option=com_content&task=view&id=873&Itemid=5

- Rivera Amarillo Claudia Patricia (2006). *De mujeres, hombres y otras ficciones*. Bogotá: Grupo TM.
- Rojas, Cristina (2001). *Civilización y violencia: La búsqueda de la identidad en la Colombia del siglo XIX*. Bogotá: Norma.
- Rosero, Evelio José (1996). La maldad en María. *Revista Casa Silva*. 9, pp. 229 – 237.
- Rougemont, Denis de (1978). *El amor y occidente*. Barcelona: Kairós.
- Said, Edward (2003). *Orientalismo*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Saint–Pierre, Bernandine (1959). *Pablo y Virginia*. México: Novaro.
- Sarmiento, Facundo (2008). *Facundo: Civilización y Barbarie*. CD—ROM. Alicante—Buenos Aires: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes—Biblioteca Quiroga Sarmiento.
- Schelling, Friedrich (1985). *La Relación del Arte con la Naturaleza*. Madrid: R.B.A.
- Silvestre, Luis Segundo (1886). *Transito*. Bogotá: Imprenta de Luis Segundo Silvestre. Recuperado el 29 de Octubre de 2006 de <http://www.lablaa.org/blaavirtual/literatura/transit/indice.htm>
- Sommer, Doris (2004). El mal de María: (Con) fusión en un romance nacional. En *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*. (pp. 225 – 262). Bogotá: FCE.
- Valencia Llano, Alonso (2001). *Mujeres caucanas y sociedad republicana*. Cali: Universidad del Valle.
- Valera Jácome, Benito (2000). Introducción a María, de Jorge Isaacs. Recuperado el 29 de Octubre de 2005 de http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/bvj/06920_541000625062979079/p0000001.htm#4
- Velasco Madriñan**, Luis Carlos (1942). *El caballero de las lágrimas*. Cali: América.
- Vergara y Vergara, José M (1867/06). Juicio Crítico. En *La Caridad*. Periódico bogotano.
- Vergara y Vergara, José María (1936). *Las tres tazas y otros cuadros*. Bogotá: Minerva.
- Zapata Olivella, Manuel (1966). María, testimonio vigente del romanticismo americano. *Revista Letras Nacionales*. Recu perado el 06 de noviembre de 2007 de http://dintev.uni valle. edu.co/cvisaacs/images/stories/compilacion_isaacs/maria %20 tes ti monio%20vigente%20del%20romanticismo%20americano.pdf



Programa ditorial

Ciudad Universitaria, Meléndez
Cali, Colombia

Teléfonos: (+57) 2 321 2227
321 2100 ext. 7687

<http://programaeditorial.univalle.edu.co>
programa.editorial@correounivalle.edu.co

i S i g u e n o s !

   [programaeditorialunivalle](https://www.facebook.com/programaeditorialunivalle)