

Miradas y lágrimas en *María*, de Jorge Isaacs

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Amor-pasión-sufrimiento

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

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

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

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

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

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

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

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