

INTERTEXTUALIDAD Y SEMANTICA EN *MARIA* DE JORGE ISAACS

Camila Bari de López

Una novela como *María*, surgida en el contexto de la cultura decimonónica, intensamente inclinada a lo literario y en especial a lo novelesco, es previsiblemente un producto ricamente intertextual. El romanticismo, a pesar de su estética fundada en la originalidad individual, no dejó de ser una escuela y una moda literarias. La expresión del sentimiento amoroso fue uno de sus tópicos y en su forma narrativa produjo obras representativas e influyentes. La novela sentimental francesa puede considerarse así como un supuesto previo cuyo conocimiento afecta decisivamente la lectura de *María*, que nace en el espacio intelectual creado por Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand y Lamartine.

La mayoría de los críticos han señalado la filiación de *María* con respecto a *Paul et Virginie* y *Atala*. Algunos han apuntado también su parentesco con *Graziella* y *Raphaël* de Lamartine. Donald McGrady, quien ha dedicado varios estudios a la obra de Jorge Isaacs, se ha ocupado de revisar cuidadosamente la cuestión de sus fuentes¹ ("Las fuentes

¹ Vid. Donald Mc GRADY: "Las Fuentes de María". En Hispanófila. 1965. N° 24. P. 43-54.

de *María*" y "Jorge Isaacs"). Manejando este concepto crítico tradicional, ha clasificado aquellos aspectos de *María* sobre los cuales ha operado la influencia de la novela sentimental francesa, prestando especial atención a *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre y a *Graziela* y *Raphaël* de Alphonse de Lamartine. Llega así a la conclusión de que "las líneas generales de la trama de *María* siguen las de *Pablo y Virginia* y muchos incidentes proceden de *Graciela* y *Rafael*"². Consideramos, sin embargo, que no deja de ser provechoso un estudio de las relaciones intertextuales entre *María* y las novelas sentimentales francesas a la luz del concepto actual de intertextualidad. Un elemento fundamental de este concepto es el que establece que toda intertextualidad es al mismo tiempo intratextualidad puesto que, además de expandir el texto en su contexto horizontal, contribuye a profundizar verticalmente en su sentido. Como dice Riffaterre, la intertextualidad "oriente la lecture du texte, (...) gouverne éventuellement l'interprétation, et (...) est le contraire de la lecture linéaire"³.

La intertextualidad en *María* es tanto implícita como explícita, comprende alusiones e inclusiones. Pero uno de los rasgos más singulares de esta novela es que estos tipos de intertextualidad se dan tanto en forma real como virtual. Es decir que, junto a las referencias a textos reales escritos por autores que realmente existieron, hay citas o alusiones a textos escritos por personajes que son parte de la ficción novelesca. De modo que en el análisis de la intertextualidad en *María* es primordial distinguir en primer lugar entre la intertextualidad virtual, producto de la actividad creativa de Isaacs, y la real, que conecta su novela con otras obras que le precedieron. Al ir avanzando en el análisis, descubriremos que la intertextualidad virtual no es más

----- "Jorge Isaacs". En Historia de la literatura hispanoamericana. Ed. Luis Iñigo de Madrigal. 2 vols. Madrid. Cátedra., 1982-1987 (Vol. 2, p. 203-208).

2 "Jorge Isaacs". p. 205.

3 Michael RIFFATERRE. "L'intertexte inconnu". En Littérature 41. 1981. p. 5-6.

que otra máscara ficcional inventada por Isaacs para dotar de una mayor riqueza catártica a su creación engendrada y conformada dentro del mismo ámbito nutricional de la novela sentimental francesa.

Analizamos como casos de intertextualidad virtual implícita: el antetexto de Efraín mencionado por Isaacs en la "Dedicatoria", el relato de la muerte de María por Emma que conocemos en la voz de Efraín, y la mayor parte del diálogo epistolar entre Efraín y María. Encontramos intertextualidad virtual explícita en los versos de Efraín recitados por María y aludidos por Carlos, y en los fragmentos de cartas de María a Efraín en Londres transcritos en los capítulos LIV y LV. Como casos de intertextualidad real implícita, consideramos las relaciones de *María* con las novelas de Saint-Pierre y Lamartine y en general con la literatura inspirada en la nostalgia por los orígenes del hombre en un paraíso mítico. Finalmente se manifiesta como intertextualidad real explícita la referencia a la obra de Chateaubriand, al poeta inglés Byron y a una serie de obras y autores que Efraín guarda en su biblioteca.

Intertextualidad virtual

El primer caso de intertextualidad virtual implícita se presenta en la "Dedicatoria a los hermanos de Efraín" que no es tal sino una excusa de Isaacs para teñir toda la novela, al par que de una intensa intimidad, de la lejanía y temporalidad propicias a su intención catártica. En esta "Dedicatoria" se alude a un antetexto redactado por el protagonista-narrador que se supone completado y configurado de un modo definitivo por Jorge Isaacs, que se erige así en co-autor del relato. Isaacs nos permite imaginar cómo, sin alterar la personalidad del narrador-protagonista, comparte su intimidad, la interpreta y la modela artísticamente antes de dedicarla a los hermanos de Efraín, primeros lectores beneficiarios del texto ya conformado como novela. Esta cercanía íntima entre la escritura de Isaacs y una supuesta ante-escritura de Efraín da pie a las insistentes interpretaciones autobiográficas de *María* porque permite

identificar al Isaacs que reelabora la dolorosa juventud del protagonista con el Efraín maduro que hubiera hecho lo mismo. Trasladando la identificación al pasado, resultan ser Isaacs-Efraín una misma persona-personaje, protagonista de los sucesos-novela que se relatan. La verbalización literaria de los hechos pareciera responder así a una necesidad vital de Isaacs (Efraín) y junto con él de su familia (hermanos de Efraín) para asimilar la pérdida de algo muy querido.

En la "Dedicatoria..." habla también Isaacs de un efecto muy preciso que busca lograr en sus lectores por medio de su novela: la catarsis. Quiere provocar un llanto purificador por medio de la renovación sentimental de las tristes emociones que conmovieron a la familia de Efraín durante las vivencias de su idilio ominosamente interrumpido por la muerte de María. El efecto catártico se logra justamente por la intertextualidad virtual que presenta a la novela como una reescritura de los recuerdos de Efraín por parte de Isaacs. La catarsis no se logra en la vivencia directa sino en el recuerdo de la misma, cumplido al establecer un puente entre el presente -donde lo que pasó está anclado pero sin asimilar, como un objeto extraño que corre el riesgo de permanecer para siempre ajeno, como un obstáculo que estorba el libre fluir de la vida- y el pasado, en que ese hecho era emoción inmediata y dolorosa. El resultado de esta catarsis es una formalización que permite interpretar lo vivido e incorporarlo al flujo vital. Del dolor desesperado que no desea abrir las puertas del corazón a las eficaces herramientas de la memoria que, como hábil relojera, lo acomodaría a los rítmicos compases del tiempo con sus sístoles y diástoles de olvidos y recuerdos, se llega, por obra generalmente de la palabra, a la elaborada y sabia nostalgia que es suma consciente de premeditadas evocaciones luminosas y de oscuras ignorancias.

Esta intertextualidad básica que configura toda la novela de Isaacs nos guía directamente hacia el núcleo significativo de la misma. Se trata de una reelaboración literaria de la tradicional nostalgia por el paraíso primordial que se encuentra, dice Mircea Eliade⁴, un poco por todas

4 Mircea ELIADE. "La nostalgia del paraíso en las tradiciones

partes en el mundo, bajo una forma más o menos compleja reuniendo como notas específicas la inmortalidad, la espontaneidad, la libertad, la posibilidad de ascender al cielo y encontrarse con los dioses, la amistad con los animales y el conocimiento de su lenguaje⁵. El modo religioso de superar esa nostalgia es la búsqueda de la reunión mística con el mundo celestial donde ese pasado paradisíaco se preserva. En la psiquis humana, la infancia representa, de algún modo, ese momento originario en que el tiempo no transcurría y donde todo es siempre idéntico a sí mismo, en un ser sin fisuras, sin sombras, sin dolor. El hombre adulto, consciente de su temporalidad y finitud, busca superarlas tendiendo puentes de retorno al mundo cerrado de la infancia. Fugaces momentos de recuperación son los instantes de felicidad extática que proporciona el amor. La pérdida definitiva de un objeto de amor reabre la herida dolorosa dejada por la conciencia de haber perdido el paraíso de nuestros orígenes. En *María*, infancia, amor y paraíso original se identifican en un instante de felicidad armoniosa vivido en la casa paterna que, coincidentemente, se llama "El Paraíso".

El modelo idílico del paraíso fue un tema europeo derivado de un mito tradicional que, radicado en América desde Colón, se hace árbol con vida propia en el romanticismo cuando ya se une la vivencia meramente espacial en un "orbe novo", a la vivencia temporal de un orbe propio donde se ha vivido. Esta dimensión histórica establece el diálogo entre el hombre y la naturaleza que en la romántica *María* de Jorge Isaacs tiene un valor y una intensidad emotiva paradigmáticas. Significa la apertura hacia un campo nuevo para la sensibilidad y la creatividad verbal. La vivencia de la temporalidad trae aparejada la conciencia de su finitud y la rebelión contra ese "fatum". El tema de la muerte como enemiga de la felicidad armoniosa y del amor idílico se manifiesta de dos modos principales: como un "vivir muriendo"

primitivas". En Mitos, sueños y misterios. Buenos Aires, Febril, 1981.

5 Ibidem. p. 75 y 77.

o como un "vivir interrumpido por la muerte". En el primero, cada instante vital es derrotado por el triunfo de la muerte que no es otra cosa que el transcurrir del tiempo. En el segundo, un fragmento más o menos largo de la vida, especialmente la infancia o la juventud, son concebidos como una isla de felicidad, cuyo armónico equilibrio es destruido por la muerte. En ambos casos, la conciencia de la finitud suscita otras vivencias temporales y espaciales como la nostalgia y la lejanía interior desde donde se contempla el bien perdido o no poseído plenamente. Un viaje prolongado o un exilio sin retorno cierto al edén nativo, pueden ser sustitutos de la figura de la muerte con iguales resultados pero con la diferencia capital de que lo contemplado es la propia muerte por desarraigo sumada a la pérdida de los seres queridos.

Todos estos hilos temáticos confluyen en *María*. Si la historia superficial que nos refiere es la muerte de la amada, el modo narrativo en primera persona reelaborada por el autor-amigo, nos comunica esa contemplación nostálgica del desterrado. Se trata de un narrador-protagonista alejado espacial y temporalmente del sitio y el momento donde vivió una felicidad idílica. Su relato incluye dos alejamientos previos planeados para durar varios años, un retorno feliz que colma las expectativas creadas durante el primer distanciamiento, un retorno final al lugar edénico ya arrasado por la muerte y, por último, un definitivo destierro del paraíso fuera del cual configura la narración virtual que sirve de antetexto a la trama novelesca de Isaacs. Este se hace cargo de madurar la nostalgia espacial y temporal en sucesivas etapas de alejamientos previos y premoniciones funestas, dando forma acabada a un relato de ficción cuya intertextualidad virtual básica (antetexto de Efraín / novela de Isaacs) es parte de una catarsis poética del destino humano.

La imagen de cruzar o surcar el río contra su corriente, empleada reiteradamente en la novela, es símbolo del intento de recuperar el pasado primigenio al recorrer hacia atrás el tiempo transcurrido y confirma el sentido catártico de su configuración narrativa como un modo de elaboración verbal del sentimiento doloroso de finitud y pérdida. Este

desafío a la temporalidad y a la muerte es intentado varias veces en *María* bajo el simbolismo de surcar contra la corriente las aguas de un río. Cuando María enferma gravemente, Efraín cruza con gran esfuerzo las aguas crecidas del Amaime en búsqueda del Dr. Mayn. En su viaje de retorno de Londres, el protagonista no nos cuenta nada acerca de la extensa navegación oceánica, pero se explaya de modo abrumador en el relato del viaje en canoa, corriente arriba, por el río Dagua. El tiempo narrativo, que se dilata moroso en la lucha de los bogas contra los peligrosos rápidos del río, contrasta angustiosamente con el tiempo interior del protagonista, compartido por el lector, que quisiera eliminar los obstáculos y llegar de inmediato a "El Paraíso" donde María lo espera moribunda. Por último, cuando Efraín recorre tristemente los restos del sitio edénico asolado por el huracán del tiempo, las aguas del río Zabaletas se le ofrecen como una vía para llegar rápidamente al fin: el suicidio lo tienta como un modo de abandonar la lucha contra el tiempo entregándose a su corriente devastadora.

En los otros dos casos de virtual intertextualidad implícita que se presentan en la novela, Efraín participa en la elaboración de la desgracia ocurrida. El primero de ellos son las palabras no transcriptas con que Emma relata a Efraín los últimos momentos de María, en el capítulo LXII. Aunque no oímos la voz de Emma, su relato supuesto establece ya una distancia psíquica y temporal con respecto a los sucesos mismos. Pero el hecho de que su discurso sea reelaborado por el narrador-protagonista, detrás de quien está -lo sabemos por la "Dedicatoria"- el autor mismo, le otorga un valor catártico definitivo. El otro caso de intertextualidad virtual implícita es la relectura de las cartas de María y las suyas propias por parte de Efraín, ordenadas como "un diálogo de inmortal amor dictado por la esperanza e interrumpido por la muerte" (cap. LXIV). El acto de compaginar las cartas y de releerlas una a una en su mismo cuarto y sobre la misma mesa donde María le dejaba diariamente flores en testimonio de su amor; el hecho de reconocer las lágrimas que borran las líneas de sus cartas escritas en momentos de plena pasión pero no conscientes de que la muerte establecería una distan-

cia más infranqueable que la impuesta por un viaje, es una toma de conciencia adulta acerca de que el río del tiempo no se detiene y que su curso lo ha hecho distinto en cada instante, conciencia de que vivir es olvidar y morir a cada paso.

La recitación de los versos compuestos por Efraín nos pone ante un caso curioso de lectura de un texto de ficción como si fuera verdadero. La consideramos como intertextualidad virtual explícita por tratarse de un poema escrito por el mismo narrador-protagonista. Sin embargo, por su carácter lírico, no se lo lee como sujeto al subterfugio de la voz narradora. La inmediatez de la expresión lírica lleva al lector a escuchar en esos versos la propia voz de Isaacs. El comentario de Efraín confirma aún más esta impresión al asumir un carácter netamente metatextual, propio de un escritor como Isaacs, preocupado por justificar una estética americanista de identificación del hombre con su paisaje: "De lo que Carlos está cierto es de haber visto todos los días lo que estos versos pintan; pero sin darse cuenta de ello, como quien ve su reloj" (cap. XXIII). Es otro de los momentos de la novela en los que la distancia entre autor y narrador-protagonista queda prácticamente abolida, dando pie a la ya mencionada interpretación autobiográfica de *María* que consideramos errónea, no tanto por la percepción de un hecho cierto (el tono de verdad vivida que otorga la cercanía Isaacs-Efraín), sino por olvidar ingenuamente que ello es parte de una elaborada ficción artística.

Algo similar ocurre con los fragmentos de cartas de María a Efraín, cuando éste se encontraba en Londres, que se incluyen en los capítulos LIV y LV. El tono en ellas es tan sincero y pleno de oralidad cotidiana que su lectura produce un cierto pudor como el de un intruso ante la revelación de una verdadera correspondencia íntima. Ello contribuye a crear el alto grado de identificación vida-ficción que se plantea como pauta de la novela en la "Dedicatoria" y que es la base de su eficiencia catártica.

Intertextualidad real

La intertextualidad real que se presenta en *María*

y que es la que comúnmente se estudia como tal, resulta estar en estrecha conexión con el sentido que ha sido posible interpretar a través de lo que hemos llamado intertextualidad virtual. La novela de Isaacs nace de la fusión de una candente materia vital: el dolor por la pérdida del sitio edénico de la infancia y juventud, y una literatura que impregna la cultura romántica de Isaacs: la novela sentimental francesa. Conjunción que le permite al escritor colombiano configurar la expresión de sus vivencias dentro de ciertos moldes literarios tradicionales que le otorgan una carga semántica de máximo valor. El genio de Isaacs estuvo en el hallazgo de esta conjunción. ¿Qué lecturas le permitieron encontrarla? En primer lugar, *Paul et Virginie* de Jacques Henri Bernardin de Saint-Pierre, amigo y discípulo de Rousseau quien, al igual que éste, traza los lineamientos de una utopía racionalista que identifica la naturaleza incontaminada de civilización con el paraíso original. Esa utopía del hombre natural es el rasgo más importante que relaciona esta novela con la de Isaacs. Pero es también lo que más las diferencia puesto que no aparece en *María* el optimismo iluminista que muestra ese paraíso como producto de la mano y la voluntad del hombre. Por el contrario, en la novela colombiana, la naturaleza y sus dones están investidos de un carácter casi sagrado que la acerca a los mitos primitivos y, en todo caso, a la religión de la naturaleza y del corazón que ya en pleno romanticismo expresa Lamartine en su novela *Raphaël*. Por otra parte, la sujeción del hombre a un destino mortal, que hace breve y fugaz su tránsito por la felicidad edénica, es conciencia dolorosa y siempre viva del principio al fin de la trama argumental de *María*. En *Paul et Virginie*, en cambio, la muerte sobreviene como consecuencia de una catástrofe inesperada. Las semejanzas ocasionales como el haber sido criados los enamorados como dos hermanos, su separación forzada por los parientes, la muerte de la heroína durante la separación, la postración del enamorado al saber su muerte y su melancólico recorrido de los lugares donde vivió su idilio, incluyendo la visita a la tumba de la amada, son más bien parte de un repertorio vigente de tropos sentimentales, antes que similitudes que hagan a la esencia de la obra de Isaacs.

La intertextualidad con las novelas de Lamartine se produce en el terreno de la creación literaria. *Graziella* y *Raphaël*, como *María*, son evocaciones narradas por el mismo protagonista que posee dotes de escritor y se dedica a cultivar conscientemente esa creatividad verbal. La transposición de los momentos vitales a escritura literaria se convierte así en el punto de contacto mayor entre Efraín y Lamartine, narradores-protagonistas de sus respectivas historias, ya maduradas por el tiempo en olvidos y evocaciones que subjetivizan la muerte como una pasión íntima más allá de su ineluctable fatalidad. La intertextualidad se multiplica en un juego de espejos cuando Graziella escucha emocionada la lectura de *Paul et Virgine* de labios de Lamartine así como María oye conmovida la voz de Efraín leyendo *Atala* de Chateaubriand. En *Raphaël*, la protagonista es una criolla nacida en Mauritius, la antigua Île-de-France próxima al Africa en el Océano Indico, la misma donde transcurre la historia de *Paul et Virginie*. Esto le da un carácter exótico que en María se produce por su origen hebreo y su nacimiento también en una isla, la colonia inglesa de Jamaica. La orfandad y la lejanía de la tierra natal son comunes a las novelas de Lamartine e Isaacs. Las reminiscencias literarias que hacen de la naturaleza un sentimiento están presentes en los paisajes americanos de *María* aunque sin enumerarlas como hace Lamartine al comienzo de *Raphaël*. Sólo la novela de Chateaubriand, *Atala*, es mencionada explícitamente por Isaacs.

La lectura de *Atala* por parte de los personajes de la novela se relaciona con su profundo sentido de nostalgia por el edén perdido. Se trata de una anticipación en el tiempo interior de Efraín y María de los sucesos trágicos que les sobrevendrán. Desde su perspectiva, la funesta experiencia de *Atala* y Chactas, que refleja a su vez, como en un laberinto infinito de espejos, la triste historia de Pablo y Virginia, de Lamartine y Graziella, de Raphaël y Julie, viene a poner una nota de prudencia en el alborozado descubrimiento de su mutuo amor por parte de María y Efraín. Tiene el efecto de configurar los hechos desde un ángulo distinto, tal como lo hace el consejo del anciano campesino sobre la apasionada impaciencia del joven enamorado en *Paul et Virginie*. La

historia de *Atala* encauza el naciente idilio de Efraín y María dentro de una determinada tradición amorosa y literaria y le otorga el prestigio trágico de un molde vital y genérico cuyo determinismo pareciera tan difícil de romper como el mismo embeleso del amor. María y Efraín presienten, al leer *Atala*, que han entrado a formar parte de un mundo creado por la literatura, de una cadena de textos sentimentales que, al mismo tiempo que los deleita multiplicando los ecos de los latidos amorosos de sus corazones, los condena a una inmortalidad trágica. Desde la perspectiva del lector, la lectura de *Atala* es un elemento más que contribuye a la catarsis encauzando el dolor dentro de moldes ya configurados por la tradición. La intertextualidad proporciona, en este caso, elementos interpretativos de un acontecimiento doloroso, cuyo sentido último es develado por la forma esclarecedora del mito.

Los dos últimos casos de intertextualidad real explícita en *María* son más bien citas incluidas en el texto con una función más contextual que semántica. El narrador describe las manos de María como "hechas para oprimir frentes como las de Byron" (cap. XII). La mención del poeta inglés precede a la de Chateaubriand como una constancia de la afinidad de Isaacs con un romanticismo menos racionalista que el francés. La frívola enumeración que hace Carlos de los títulos y nombres de autores que integran la biblioteca de Efraín, nos lleva a establecer consideraciones respecto de las preferencias literarias y las preocupaciones ideológicas del propio Isaacs. Es otro de esos momentos en que el narrador-protagonista se acerca a la figura de su autor coincidiendo en casi todos sus perfiles. La ubicación política de Isaacs dentro del liberalismo queda al descubierto por la lectura de *La democracia en América* de Alexis de Tocqueville. Los problemas que esta postura política le acarreó, por haber sido primero diputado por el partido conservador, se vislumbran a través de la omisión deliberada de una mención completa y directa del portavoz del catolicismo antiliberal español, Donoso Cortés, posiblemente el autor del libro de "Cortés" que Carlos supone, sin prestar mayor atención, que debe ser Hernán Cortés: "-No, es otra cosa", contesta evasivamente

Efraín cuando Carlos le pregunta si se trata de "La conquista de Méjico" (Cap. XXII). La mención del historiador francés Ségur señala también el interés de Isaacs por las ideologías del momento. Su postura religiosa afincada en el judaísmo pero abierta a los valores del cristianismo se muestra en la presencia de la *Biblia* junto al libro del predicador Denis de Frayssinous, *Cristo ante el siglo*. La literatura española representada por sus máximas figuras, Cervantes, Calderón y otros dramaturgos, se ve contrapesada por la mención de Shakespeare, cuya lectura en su idioma original puede deducirse de la *Gramática inglesa* que lo acompaña en los estantes de la biblioteca de Efraín. Las preocupaciones de Efraín como escritor en una incipiente república americana pueden identificarse con las de Isaacs: guarda el *Curso de retórica* de Hugo Blair entre sus libros pero niega al amigo estar haciendo versos porque conoce su opinión materialista acerca de esta afición que posiblemente recibió la misma condena en la ajetreada vida de Isaacs: "-Acabarías por morirte de hambre" (cap. XXII). Sin embargo, Efraín-Isaacs comprueba íntimamente satisfecho el valor de su estética americanista gracias a la identificación que establece Carlos entre sus versos y el paisaje nativo: "¿Todavía haces versos? Recuerdo que había algunos que me entristecían haciéndome pensar en el Cauca" (cap. XXII).

Resumiendo, la intertextualidad se da en *María* con carácter virtual y real, y ambas a su vez como implícitas o explícitas. Constituye un hallazgo por parte de Isaacs de la conjunción entre una vivencia dolorosa con resonancias míticas y el espacio imaginario creado por la novela sentimental francesa. Este hallazgo le permite alcanzar la intención principal de su novela que se propone lograr una catarsis del dolor provocado por la pérdida irreparable de un pasado paradisiaco, tendiendo puentes de enlace entre éste y el presente. Responde también a la necesidad de establecer, al par que una cercanía íntima con los sucesos dolorosos para poder revivir catárticamente su emoción, sucesivas distancias temporales que permitan interpretar el pasado y dar una determinada configuración al recuerdo, sin caer en un obvio autobiografismo ni en una fácil sensiblería lacrimógena.