

## MARÍA DE JORGE ISAACS O LA NEGACIÓN DEL ESPACIO NOVELESCO\*

Gran parte del debate crítico alrededor de *María* gira en torno a su carácter propiamente novelesco. La ausencia de una acción bien delimitada, el acendrado lirismo en la evocación del Cauca que sirve de escenario al idilio entre Efraín y María, y el inconfundible sello romántico de aquel idilio adolescente segado por la muerte, son los rasgos generalmente aducidos por una tradición crítica que concuerda con hacer del relato de Isaacs un “poema narrativo” antes que una novela. Sin embargo, ni el adelgazamiento del hilo argumental, generalmente reducido a su correspondencia con ciertos datos de la biografía del autor, ni las consideraciones en torno a la singular belleza de su Cauca natal (equiparado con la América de Chateaubriand) o a la particular sensibilidad de Isaacs (atribuida o no a su ascendencia judía), bastan para resolver el problema de la forma concreta asumida por el relato del narrador colombiano. La caracterización de dicho relato como “poema narrativo”, esto es, como narración en donde predomina un acento lírico por sobre la reconstitución de la lógica de los acontecimientos narrados, no es más que un *indicio* de las relaciones conflictivas que el texto establece con determinadas formas o géneros subyacentes. Y éstos son los que haría falta precisar, antes de apresurarse a *deducir* el predominio del acento lírico-trágico, ora de las propiedades del referente, ora de la sensibilidad del autor. Después de todo, de unas y otra no tenemos más idea que la que nos proporciona el texto, con lo cual la explicación supuesta no pasa de ser una imagen especular.

Frente a esta ambigua caracterización formal de *María*, desti-

\* El presente trabajo es parte de un volumen en preparación, titulado *De selvas y selváticos* (ensayos de poética histórica en torno a la metamorfosis de un mito).

nada a poner en entredicho su carácter novelesco sin que quienes la sostienen lleguen jamás a precisar la concepción que tienen de dicho género, otra vertiente crítica sienta como punto de partida de sus reflexiones lo que la anterior se esforzaba por impugnar. Concibiendo más implícita que explícitamente a la novela como el lugar de conflictos situados en el plano de la relación entre el protagonista y el mundo, dicha corriente tiende a convertir a Efraín en el prototipo de la exaltación del individualismo subjetivo propio del romanticismo (o al menos del romanticismo europeo). Y ello por considerar, o bien que el protagonista pugna por hacer prevalecer su amor sobre las convenciones sociales que lo aprisionan, o bien que el relato proviene de la dolorosa conciencia que tiene el narrador de no haber sabido arrancar este amor a las estructuras patriarcales en donde hubiera quedado sepultado, en cuyo caso estaríamos ante una suerte de confesión dramática.

Independientemente de lo acertado o no de esta caracterización de las relaciones objetivas y subjetivas que mantiene el narrador y protagonista con el mundo en el cual se halla inserto (problema sobre el cual volveremos más adelante), esta segunda corriente crítica tiene, como la otra, el inconveniente de situarse en el plano de la expresión/representación (o sea en el plano de los signos) antes que en el de la escritura. Escritura que implica una tensión dialéctica entre el espacio dialógico de los signos movi- lizados y el sistema de valores que los organiza y jerarquiza (lo que Yuri Lotman llama “sistema modelizante secundario”). En toda obra literaria, la significación de los signos se ubica dentro de los límites y en relación con el sistema de valores que preside a su elaboración artística. Al obviar esta dialéctica particular del texto artístico, ambas corrientes equivocan el lugar de los conflictos que pretenden negar o afirmar. Mientras la primera busca hacer coincidir lo representado (el valle del Cauca y las relaciones entre los dos adolescentes) con su representación literaria con base en una correspondencia armónica entre dos entidades también armónicas, la segunda aborda el estudio del universo de los signos desde la perspectiva opuesta: la de las tensiones que subyacen al mundo representado, o que la posterior transformación histórica de las relaciones sociales y culturales fue desdibujando y volvió legibles. (Perspectiva esta última que conduce a una caracterización del narrador y protagonista, sea como héroe individual en conflicto con el mundo, sea como conciencia escindida, vale decir como héroe plenamente novelesco, al menos desde cierta perspectiva. En ambos casos, la forma literaria —entendida como inserción del texto en tal o cual tradición genérica— *se deduce* de

la sistematización de un conjunto de signos cuya selección *presupone* la forma que se busca corroborar. Por lo mismo, ésta no es, en fin de cuentas, más que una abstracción proyectada desde fuera sobre el texto para orientar la lectura.

Con todo, y junto con las diferentes lecturas que generan, estas abstracciones no dejan de poner de manifiesto ciertas dificultades en la caracterización de la obra de Jorge Isaacs. Desde la perspectiva que es la nuestra, intentaremos reformular el problema buscando establecer las relaciones específicas y concretas que establece la obra a la vez con ciertos géneros tradicionales y con el género novelesco considerado en su evolución histórica.

La existencia de tales relaciones —más o menos conflictivas— se encuentra, por lo demás, sugerida por el mismo texto de Isaacs, en el diálogo que se establece entre el protagonista y su amigo Carlos en ocasión del examen de la biblioteca del primero. De hecho, este diálogo ha de leerse sobre el trasfondo del debate entonces existente en el seno de las élites cultas en torno a la conveniencia de permitir o favorecer la lectura de novelas, principalmente entre las mujeres. En este mismo contexto se inscribe también el éxito alcanzado por *María*, en quien la crítica contemporánea quiso ver la manifestación sublime de la unión, que algunos querían indestructible, entre lo Bueno, lo Bello y lo Verdadero. Escribió al respecto Manuel Gutiérrez Nájera, en un artículo titulado “Con el pretexto de *María*”:

Éste es un libro que yo guardo en el estante *honrado* de mi humilde biblioteca, junto a la *Magdalena* de Sandeau y los *Cuentos* de Carlos Dickens. Éste es un libro que leeré a mis hijos, cuando los tenga, y que ha pasado ya por las manos de mi novia. Éste es *un libro casto, un libro sano, un libro honrado*<sup>1</sup>.

Punto de vista moralizante que volvemos a encontrar, diversamente expresado y asociado con lo “bello” y “sublime” de la obra, en toda la crítica coetánea.

Como la novia del Duque Job, Hortensia, la “prima bachillera” de Carlos, lee novelas sentimentales y edificantes (en la medida en que *María* puede ser considerada como tal), según éste refiere a Efraín en el mencionado diálogo. Sin embargo, no es precisamente con semejante literatura como Efraín emprende la formación espiritual de su propia prima, María, sino con la lec-

<sup>1</sup> Aparece en JUSTO SIERRA, *Impresiones de un libro de Jorge Isaacs*, Aguilar e hijos, México, 1886. Citado por Daniel Moreno en la Introducción a *María*, 11ª ed., Porrúa, México, 1984 (los subrayados son míos).

tura de *El genio del cristianismo*. Diferencia fundamental, que se inscribe en el particular sistema de oposiciones y complementariedades que estatuye el texto entre los signos-personajes. Ciertamente Carlos puede verse como una suerte de *alter ego* de Efraín; merece incluso convertirse por un momento en su rival, si no precisamente en el corazón de María, al menos en el sistema de alianzas familiares y de castas que rige la sociedad del relato. Sin embargo, se diferencia también de aquel por su espíritu “positivo”: aunque confiesa que no logra conciliar del todo la cultura urbana y cosmopolita que comparte con Efraín con formas de vida campesanas, es un hacendado “modernizador” (enumera toda clase de métodos científicos de cultivo que provocan el escepticismo de Efraín), pero ante todo alejado de cualquier forma de idealismo (el *Quijote* le aburre) o sentimentalismo. Si, por su educación y su rango, María puede parecerle un buen partido, e incluso el modo de sortear en su propia vida la contradicción anterior, puede también renunciar caballerosamente a ella, puesto que, a diferencia de Efraín, desconoce el sentimiento amoroso.

Pero Efraín y Carlos tienen también su contrapartida en otro personaje secundario, Emigdio, antiguo compañero de estudios de ambos en Bogotá. Con él, se nos presenta un hacendado esforzado pero totalmente inculto: ni sabe administrar su propia hacienda, ni fue capaz de asimilar la cultura bogotana. Incapaz de sostener su rango, se nos presenta como protagonista de amores espurios que, de desarrollarse con el mismo tono en que son evocados, bien podrían dar lugar a relatos picarescos e incluso novelescos, en la medida en que estos últimos presuponen la heterogeneidad de las relaciones y los valores sociales, y el tránsito conflictivo del protagonista de un universo a otro.

Entre Efraín y Carlos media sin duda la distancia que separa al romanticismo del naciente positivismo. Pero frente al armonioso universo señorial al que pertenecen finalmente ambos, Emigdio aparece como el signo de una frontera que no se puede traspasar sin caer en el ridículo, y sobre todo sin desclasarse. Su carácter periférico, aunque bien delineado, señala al mismo tiempo los límites exteriores del universo del relato.

Esta particular distribución de los signos reproduce sin duda, con sus oposiciones y semejanzas, las tendencias históricas de una diferenciación en el seno de la clase “señorial”, al mismo tiempo que desdibuja la oposición que empieza a perfilarse entre lo rural y local por una parte, y lo urbano y cosmopolita por otra. Pero estatuye también una jerarquía de valores entre los signos-personajes, que confiere a Efraín —en tanto protagonista del

relato— una indudable preeminencia con respecto a sus antiguos condiscípulos y co-partícipes en la cúpula de aquella estructura señorial. Una vez rechazado Emigdio junto con sus virtualidades novelescas hacia los márgenes del texto como el polo negativo de dicha estructura —rechazo que implica la reafirmación de la perennidad del universo señorial—, la preeminencia de Efraín sobre su amigo Carlos tiene por lo menos dos implicaciones fundamentales: por una parte, la cancelación ideal de la oposición entre lo rural-local y lo urbano-cosmopolita, y por otra la subordinación del espíritu positivo de Carlos al idealismo cristiano de Efraín. Idealismo cristiano cuya máxima expresión es precisamente *El genio del cristianismo*. Éste aparece entonces como un modelo de percepción e interpretación del mundo —con sus temas, símbolos y formas— apto no sólo para dar forma a la cosmovisión de Efraín, sino también para totalizar, desde la perspectiva de éste y bajo la forma autobiográfica, el conjunto heterogéneo de los elementos de la cultura nacional.

La reiterada mención de la obra de Chateaubriand requiere entonces de un examen más atento que el que consiste en ver en las lágrimas derramadas por María ante la muerte de Atala una premonición de su propia suerte, e incluso que aquel que consiste en atribuir a la influencia de la sensibilidad romántica el lirismo de la evocación del paisaje. Sin duda, Atala muere, como María, sin haber alcanzado la unión con el ser amado (pero sobre todo fiel a su cristianismo), mientras las descripciones de la atmósfera del valle del Cauca, asociada con los estados de ánimo de Efraín, recuerdan demasiado las de la América de Chateaubriand para que no percibamos al Cauca también a través de ellas. Sin embargo, como acabamos de ver, los vínculos de *María* con la obra de Chateaubriand van más allá y parecen más complejos que una simple analogía argumental o una similitud en la percepción subjetiva del paisaje. Son parte constitutiva y determinante en el proyecto ideológico y estético del autor.

Como se recordará, la obra de Chateaubriand (1802) es muy anterior al pleno desarrollo de la novela realista decimonónica. Se inscribe en el marco de un debate ideológico y cultural en donde la revalorización de la tradición cristiana (con o sin el redescubrimiento de la Edad Media y la cultura popular soterrada por el clasicismo y la monarquía absoluta) se opone conjuntamente al racionalismo de la Ilustración y a la tradición mitológica pagana de origen grecolatino, considerados ambos como atributos de una burguesía ascendente a la que, todavía a principios del siglo XIX, la reacción aristocrática seguía disputando el poder. Contradic-

toriamente vinculada con las concepciones de J.J. Rousseau acerca del *bon sauvage* y la armonía de un supuesto *état de nature* contrapuesto a una “civilización” que se quería poner en entredicho, esta revitalización de la tradición cristiana convierte a dicha armonía natural en una suerte de deísmo panteísta que tuvo consecuencias importantes para el desarrollo de la cultura occidental. Favoreció sin duda la exploración y ampliación de ciertas formas de sensibilidad, pero contribuyó también a la *mise en place* de una serie de dicotomías destinadas a evacuar todo racionalismo de las formas de subjetividad, cuando no a oponerlas entre sí.

En el marco del debate antes señalado, que tiene en *Pablo y Virginia* de Bernardin de Saint-Pierre uno de sus eslabones fundamentales, Chateaubriand separó el episodio de Atala de aquella “epopeya en prosa” que iba a ser *Los natchez* (1826) para incorporarlo a la edición inglesa de *El genio del cristianismo*. Su objetivo era “ilustrar las armonías de la religión cristiana con las escenas de la naturaleza y las pasiones del corazón humano”. Inicialmente destinado a plasmar, como *Los natchez*, la “epopeya del hombre natural”, este mismo episodio aparece luego por separado en Francia, bajo el siguiente título: *Atala ou les amours de deux sauvages dans le désert*, antes de ser nuevamente incorporado a *El genio de cristianismo*. “Suerte de poema en prosa mitad descriptivo mitad dramático”, según palabras del mismo Chateaubriand, se convirtió entonces en la “ilustración de la religión como gobernadora primera del alma humana, de los combates entre las pasiones y las virtudes en el corazón más sencillo, y del triunfo del cristianismo sobre el amor y la muerte”. Más convincente en la evocación de lo grandioso del paisaje americano y la del idilio “natural” que en la demostración apologética (conmueve más la rebelión de Chactas contra una religión que considera contraria al orden natural que el sermón del Padre Aubry sobre lo vano de las pasiones y las bondades de la Providencia), este episodio seminovelesco y relativamente autónomo no representa, sin embargo, sino una mínima parte (aunque la más conocida tal vez) de la obra cumbre de Chateaubriand. Ésta, caracterizada por su heterogeneidad formal, es decir por la multiplicidad de los registros discursivos a los cuales apela, se constituye sobre la base de un diálogo con el conjunto de la cultura clásica e ilustrada, que reinterpreta y amplía en la perspectiva de un cristianismo algo difuso, y en todo caso al margen de iglesias y dogmas. De orden subjetivo, estético y ético, lo sagrado tiende con ello a confundirse con el arte (determinadas formas de arte) encargado de volverlo *sensible*, y a relegar cualquier tentativa de demostración racional o teológica.

Ahora bien, lo que Isaacs encontró en la tradición que va de Rousseau a Chateaubriand pasando por Bernardin de Saint-Pierre no es una perspectiva ideológica abstracta sino un conjunto de temas, símbolos, formas y estilos sustentados en una visión del mundo originalmente inscrita en el debate ideológico y cultural antes mencionado. Antes de examinar la particular reelaboración de dicho material por parte del narrador colombiano, conviene señalar que, al ubicarse éste en el ámbito exclusivo de la ficción, o sea más cerca de *Atala* que de *El genio del cristianismo* considerado en su conjunto, modifica parcialmente la perspectiva en la que se ubicaba. Contrariamente a lo que sucede en la obra cumbre de Chateaubriand, no encontramos en *María* sino huellas sumamente tenues del debate con el racionalismo de la Ilustración o en torno a la mitología de origen grecolatino. Sin duda, ambas tradiciones tenían, en la América Latina o la Colombia de mediados del siglo XIX, una forma de presencia muy distinta de la que habían podido tener en la Francia de la Restauración. Sin embargo, otros debates se perfilaban entonces aquí, en particular en relación con el auge del liberalismo y el naciente positivismo, que prolongan a su manera el racionalismo de la Ilustración. Hemos rastreado su presencia en los signos que constituyen a Carlos en un personaje a la vez complementario y opuesto a Efraín. Pero con ello, la corriente racionalista aludida en ningún momento llega a conformar una cosmovisión alternativa y contraria, que diera lugar a un auténtico debate interno (asentado en un dialogismo explícito de los signos). Después de todo, las guerras de Independencia no constituían nada comparable con la Revolución de 1789.

La selección del género ficticio permite a Isaacs ubicarse de lleno, es decir sin controversia, *en el interior* de la cosmovisión cristiana heredada del romanticismo francés para *simbolizar* lo que Chateaubriand pretendía *ilustrar* en el contexto de la polémica señalada. Esta fundamental diferencia de perspectiva poética se traduce incluso en la distinta naturaleza de los títulos: de hecho *María*, que toma su nombre de una heroína constantemente identificada con la Virgen María, como veremos más adelante, simboliza en gran medida al cristianismo cuyo “genio” Chateaubriand se propuso ilustrar. En un contexto distinto que le permite (hasta cierto punto, claro está) desprenderse de la polémica original, Isaacs hace entonces algo más que retomar la propuesta ideológica y estética de Chateaubriand: busca llevarla hasta sus últimas consecuencias, hacia la simbolización artística de un universo armónico y sagrado que, como tal, no conoce —¿o no consiente?— “exterior” alguno,

o sea hacia la configuración de aquel nuevo mito, vivo y contemporáneo, con que soñara Chateaubriand.

En *Pablo y Virginia* y en *Atala*, Isaacs encontró sin duda el tema del idilio unido a la concepción de la “religión natural”, que tanto Bernardin de Saint-Pierre como Chateaubriand pretendían oponer al frío racionalismo de la Ilustración, al que achacaban los males de una civilización cada vez más regida por el poder de la burguesía y el dinero. Colocaban por ello sus idilios, que ilustraban la armonía de un mundo creado por Dios a su imagen y semejanza, en lejanas tierras exóticas, de naturaleza esplendorosa y bondadosa, y fuera de toda relación social concreta. Sin embargo, y a diferencia de la Edad de Oro de J.J. Rousseau, que era susceptible de una proyección utópica, ambos idilios, el de Pablo y Virginia y el de Chactas y Atala, tienen un desenlace trágico. Sea porque lo propio del Paraíso es que tenga que perderse, sea porque éste no es en fin de cuentas sino la otra faz de un mundo irreconciliable, ambos idilios se ven truncados por la muerte de la heroína.

Idilio y muerte son también los principales signos que rigen el destino de Efraín y María. Sin embargo, y a diferencia de sus antecesores en el tema, Isaacs no coloca a ambos en el mismo plano narrado. Mientras *Pablo y Virginia* y *Atala* están narradas en tercera persona, la forma autobiográfica utilizada por el narrador colombiano le permite, por una parte, reducir la distancia subjetiva con respecto al idilio evocado —que puede entonces concretarse en el pasado cercano y vivido por el propio narrador—, y por otra evacuar la muerte misma del universo narrado (no “asistimos” a la muerte de María), reforzando así el carácter armónico de este último. Al estudiar, más adelante, la forma de composición adoptada, ampliaremos este punto. Por ahora, y ubicándonos siempre en un plano más que nada paradigmático, seguiremos en nuestro intento por precisar (hasta donde sea posible por esta vía) el contorno de los signos movilizados. En el relato de Isaacs, la muerte de la heroína (y no se trata sólo de la muerte de la heroína) pertenece ante todo al plano de la enunciación: es la que determina la superposición de la visión trágica al plano idílico del enunciado. Por ello, la abordaremos más adelante y, por lo pronto, nos centraremos en el tema del idilio y su reformulación por parte de Isaacs.

Antes que nada, cabe señalar que este nuevo idilio no es, como el de Chactas y Atala —y también el de Pablo y Virginia—, el de “dos salvajes en el desierto”. No se desenvuelve en lejanas tierras exóticas y supuestamente virginales —la Reunión de Bernar-



din de Saint-Pierre o la América del Norte de Chateaubriand—sino, supuestamente también, en el valle colombiano del Cauca y a mediados del siglo pasado. Es decir, en un espacio y un tiempo próximos al narrador, el cual, como hemos visto ya, dista mucho de ser un “salvaje”. (La alusión a la abolición de la esclavitud y al general Flores permiten ubicar alrededor de 1850 el referente histórico supuesto de la sociedad del relato.)

Este trasladar el idilio hacia un ámbito y un tiempo cercanos no implica, sin embargo, que el exotismo esté ausente del relato de Isaacs. De hecho se encuentra *desplazado* hacia el África, por medio del relato intercalado de la historia de Nay-Felicianita, la nana querida de la infancia de Efraín y María. En esta narración—también *post-mortem*—, Efraín transcribe durante varios capítulos y con su propio lenguaje “la historia que referida por Felicianita con rústico y patético lenguaje, entretuvo algunas veladas de [su] infancia”<sup>2</sup>.

Como las anteriores, la historia de Nay y su amante Sinar es una historia de amor trágica, aunque muy poco idílica. Lejos de constituir una imagen de la perdida armonía original del mundo, el África es aquí el escenario de las luchas tribales y la barbarie selvática, causa primera no sólo de la separación trágica de los dos amantes a quienes unía su fe cristiana por sobre las rivalidades entre sus tribus respectivas, sino también de la esclavitud de sus habitantes. Nay, negra ashanti convertida al cristianismo por obra de un misionero francés, esclavizada luego y trasladada a América con el fruto legítimo de sus amores en las entrañas, es finalmente rescatada y acogida en “El Paraíso” por el padre de Efraín, conmovido por su fe cristiana y deseoso de convertirla en nodriza de la niña que acaba de confiarle en Jamaica su primo Salomón. De modo que sólo el encuentro de Nay con la fe cristiana es lo que le ha permitido sobrevivir a la barbarie, soportar la esclavitud y, convertida en Felicianita, encontrar en América y “El Paraíso” abrigo y protección.

La inserción, en el relato principal, de la historia de Nay no es entonces, como lo ha señalado la crítica, una simple concesión de Isaacs al exotismo caro al romanticismo europeo. Esta historia que, más que como una justificación alegórica de la esclavitud de los negros africanos en América, ha de leerse sobre el trasfondo de *Los mártires* del mismo Chateaubriand, sirve de contrapunto a la idílica armonía de la vida en el Cauca. El papel estructural

<sup>2</sup> Cito por la edición arriba mencionada; en adelante indicaré entre paréntesis los números de páginas.

de esta historia intercalada y relativamente larga comparada con las escenas que componen los distintos capítulos, consiste en producir una *inversión* de los términos de la oposición antes sentada por los precursores del romanticismo francés, al mismo tiempo que una *recomposición de sus significados*. Ya no se trata tanto de oponer la *naturaleza* a la *civilización*, y el racionalismo de la Ilustración a aquella suerte de deísmo panteísta, fundado en la “moral natural” y el sentido innato de “lo Bello”, cuya prefiguración se encontraría en el orden natural (y querido por Dios). Es la *civilización* del Cauca, a la que se atribuye entonces las principales virtudes del orden religioso-natural, la que se contrapone a la *barbarie* de las luchas sociales del África.

Esta reformulación de la anterior dicotomía europea no es, desde luego, ajena al contexto americano de las luchas entre liberales y conservadores, en las que, por cierto, participó el mismo Isaacs, como conservador primero y liberal después. Esta reformulación parcial de los significados adheridos a cada uno de los polos de aquella oposición —y por tanto de los polos mismos de la oposición— ha de leerse en el marco de la interpretación de la particular herencia histórica del subcontinente americano y de sus posibilidades de desarrollo histórico y cultural en los términos de la dicotomía sarmientina, que el narrador colombiano reformula también a su manera. Sin duda, las luchas sociales pertenecen para él a la “barbarie”, pero ésta, lejos de representar una fatídica herencia, étnica o no, de la que fueran portadores los sectores populares y que trabara las posibilidades de asunción de América Latina o Colombia a la “civilización” moderna, se concibe como un estadio primitivo y anterior a la civilización cristiana, susceptible de fundar un orden armónico y sin contradicciones, que, con todo, tampoco excluye ciertas formas de progreso:

En mi ausencia, mi padre había mejorado sus propiedades notablemente; una costosa y bella fábrica de azúcar, muchas fanegas de caña para abastecerla, extensas dehesas con ganado vacuno y caballar, buenos cebaderos y una lujosa casa de habitación, constituían lo más notable de sus haciendas de tierra caliente. Los esclavos, bien vestidos y contentos, hasta donde es posible estarlo en la servidumbre, eran sumisos y afectuosos para con su amo[...].

Pude notar que mi padre, sin dejar de ser amo, daba un trato cariñoso a sus esclavos, se mostraba celoso por la buena conducta de sus esposas y acariciaba a los niños (pp. 8-9).

Por lo mismo, la religión, o más bien el sentimiento cristiano, puesto que se trata de una armonía ética y estética con el mundo

natural y social y no de una fe sancionada por iglesia alguna, pierde en Isaacs parte de su fundamento "natural" para convertirse en resultado y sostén de una "civilización" que se podría calificar de eminentemente conservadora si el autor no eludiera cuidadosamente el aspecto clerical de la religión, que era el que unía a los conservadores frente al anticlericalismo militante —que no necesariamente se traduce en ateísmo— de los liberales. En este aspecto, como en la caracterización de las relaciones entre Efraín (tendencialmente conservador) y su amigo Carlos (tendencialmente liberal), *María* se coloca por encima de tales disensiones.

En la misma perspectiva de una reintroducción de la dimensión histórico-temporal en esta civilización cristiana, conviene recordar que esta comunidad de fe y normas sociales tan perfectamente interiorizadas por amos y esclavos (o siervos) se nos presenta como la culminación de un anterior proceso de cristianización y migración, que no concierne sólo a Nay-Feliciana, sino también a los mismos protagonistas del relato principal. En efecto, si bien la madre de Efraín era española, su padre, al igual que el de María (y la propia madre de ésta) eran judíos originalmente emigrados a Jamaica. Y de hecho, cronológicamente hablando, el relato tiene sus antecedentes en la división de la rama paterna común a los dos adolescentes con la conversión del padre de Efraín al cristianismo. De su primo Salomón, poco o nada se sabrá excepto que, transformado en una suerte de Judío Errante a la muerte de su esposa Sara, confió a su pequeña hija —Ester antes de ser bautizada con el nombre de María— al cuidado del padre de Efraín. Relato de los orígenes y orígenes del relato, que el narrador refiere en los siguientes términos:

Después de algunos años de separación volvieron a verse, pues, los dos amigos. Ya era viudo Salomón. Sara, su esposa, le había dejado una niña que tenía a la sazón tres años. Mi padre lo encontró desfigurado moral y físicamente por el dolor, y entonces su nueva religión le dio consuelo para su primo, consuelo que en vano habían buscado los parientes para salvarlo. Instó a Salomón para que le diera su hija a fin de educarla a nuestro lado, y se atrevió a proponerle que la haría cristiana. Salomón aceptó diciéndole: "Es verdad que solamente mi hija me ha impedido emprender un viaje a la India, que mejoraría mi espíritu y remediaría mi pobreza; también ha sido ella mi único consuelo después de la muerte de Sara, pero tú lo quieres, sea hija tuya. 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 tú me has dado, tal vez yo haría desdichada a mi hija dejándola judía. No lo digas a nuestros parien-

tes, pero cuando llegues donde se halle un sacerdote católico, hazla bautizar y que le cambien el nombre de Ester en el de María''. Esto decía el infeliz derramando muchas lágrimas (p. 11).

De modo que mientras Salomón y la rama judía de la familia se pierden en los márgenes del relato, el padre de Efraín emprende el viaje de regreso al Cauca con la futura María; viaje de regreso en donde recogerá al pasar a la también futura Feliciano. No cabe duda entonces que es la comunidad de fe la que funda la comunidad territorial y familiar (en sentido amplio), y que "El Paraíso" tiene para todos mucho de Tierra Prometida.

Sin que se haga alusión a su cristianización, aunque sí a su cristianismo, tal vez valga mencionar que otro personaje, secundario aunque fundamental desde el punto de vista de la configuración del universo social del relato por cuanto representa la contrapartida "popular" del mundo señorial de la hacienda, José el Antioqueño, es también un inmigrante en el Cauca. Para él también, su pequeña "posesión" en los lindes de "El Paraíso" tiene algo de Tierra Prometida, y él mismo recuerda a los patriarcas bíblicos:

Después de una pequeña cuesta pendiente y oscura, y de atravesar a saltos por sobre el arbolado seco de los últimos derribos del montañas, me hallé en la plazoleta sembrada de legumbres, desde donde divisé humeando la casita situada en medio de las colinas verdes, que yo había dejado entre bosques al parecer indestructibles. Las vacas, hermosas por su tamaño y color, bramaban a la puerta del corral buscando sus becerros. Las aves domésticas alborotaban recibiendo la ración matutina; en las palmeras cercanas, que había respetado el hacha de los labradores, se mecían las oropéndolas bullisiosas en sus nidos colgantes, y en medio de tan grata algarabía, se oía a las veces el grito agudo del pajarero, que desde su barbacoa y armado de honda, esperaba las guacamayas hambrientas que revoloteaban sobre el maizal [...].

La pequeña vivienda denunciaba laboriosidad, economía y limpieza; todo era rústico, pero estaba cómodamente dispuesto y cada cosa en su lugar. La sala de la casita, perfectamente barrida, poyos de guadua alrededor, cubiertos de esteras de junco y pieles de oso, algunas láminas de papel iluminado representando santos y prendidas con espinas de naranjo a las paredes sin blanquear, tenía a derecha e izquierda la alcoba de la mujer de José y la de las muchachas. La cocina, formada de caña-menuda y con el techo de hojas de la misma planta, estaba separada de la casa por un huertecillo donde el perejil, la manzanilla, el poleo y las albahacas mezclaban sus aromas [...].

Con la vejez la fisonomía de José había ganado mucho; aunque no se dejaba la barba, su faz tenía algo de bíblico, como casi todas las de los ancianos de buenas costumbres del país donde nació; una cabellera cana y abundante le sombreaba la tostada y ancha frente y sus sonrisas revelaban tranquilidad de alma. Luisa, su mujer, más feliz que él en la lucha con los años, conservaba en el vestir algo de la manera antioqueña y su jovialidad y alegría dejaban comprender que estaba contenta con su suerte (pp. 14-15).

Ahora bien, aunque los orígenes evocados sean los que fundan la comunidad de fe y los que confieren unidad y sentido a la comunidad territorial, cuyo eje social es la hacienda familiar, lo cierto es que la evocación de dichos orígenes no constituye el eje del relato. En éste, las posibilidades épicas que tales orígenes entrañaban ceden su lugar a la configuración de un universo patriarcal-señorial, fuertemente jerarquizado y ritualizado, de dimensión esencialmente *doméstica*. El anterior sustrato épico, legible sobre el doble trasfondo del mito bíblico y la historia nacional, deriva hacia lo idílico y bucólico, y no menos mítico, pero ya no asociado con la historia sino con el tiempo a la vez eterno y transitorio del ciclo natural (los días, los meses y los años) y el ciclo biológico del hombre individual (infancia, adolescencia, enfermedad y muerte), y la incansable reiteración de sus ritos (los trabajos y los días). Algo así como lo que ocurre, en forma análoga aunque en proporciones distintas, con la historia de Nay-Feliciana, que después de remitir conjuntamente al martirio de los primeros cristianos en la antigua Roma (*Los mártires*) y a la esclavitud de los negros africanos en América (lo que le confiere una doble dimensión épica, religiosa e histórica), *culmina* con la felicidad de aquélla en su condición de nodriza al servicio de la familia de Efraín.

Por lo demás, si bien la evocación de esta cotidianeidad doméstica puede tener algo de la "épopeya del hombre natural" tratándose de José —quien por cierto se presenta a Efraín con el hacha en la mano y conquista su pequeña posesión en el monte—, en el caso de Efraín y los suyos tales "trabajos" consisten fundamentalmente, como veremos al abordar el aspecto narrativo, en ritos domésticos: en el cumplimiento por parte del protagonista de las obligaciones sociales de su rango, a las que se suma una que otra "hazaña" menor, aunque magnificada, destinadas todas a reiterar la primacía de Efraín y los suyos.

Asimismo, si para el antioqueño la naturaleza parece ser —puesto que no tiene voz propia— el ámbito que se labra y humaniza para la realización de su propio paraíso, para Efraín, fuera

de la propiedad en la cual descansa el espíritu de casta que ordena el mundo entero en torno a sí mismo, la naturaleza es ante todo la prolongación de su propia subjetividad, o más bien un espectáculo desplegado ante sus ojos y en consonancia con sus propios estados de ánimo. En esto, la diferencia con la visión de Chateaubriand es fundamental, y proviene nuevamente de la inversión antes mencionada de los términos de la oposición entre “naturaleza” y “civilización”, y de la recomposición de los significados adheridos a este segundo polo.

La visión que tiene Chateaubriand de la naturaleza no es la de un simple espectáculo desplegado ante el hombre para la proyección de sus estados de ánimo. Para el autor de *El genio del cristianismo*, la naturaleza es ante todo la manifestación sensible del espíritu (“genio”) de su Creador. Ante ella, y en ella, el hombre intuye el misterio y la grandiosa armonía del mundo. Sin embargo, por ser el espíritu que la anima de orden divino, en su relación con ella el hombre descubre conjuntamente las limitaciones de su condición terrenal y su aspiración a lo absoluto. Aspiración que, al propio tiempo que funda la negación de una “civilización” aborrecida, despierta y encauza lo que hay en el hombre de “divino”: su propio espíritu creador. Indisociables entre sí, el tan sonado *mal du siècle* —producto histórico del divorcio entre las aspiraciones del hombre y la imposibilidad de concretarlas en el “prosaico” mundo presente— y la concepción romántica del genio artístico encuentran en esta contradicción su matriz común. Y en esta misma matriz, que abre una oposición constitutiva entre el individuo y el mundo y conlleva la pérdida del sentido colectivo del “héroe”, creía advertir Hegel la “degradación” del espíritu épico. “Degradación” que, como se sabe y también según Hegel, abre paso a la transformación de la épica en novela por una parte, y a la “lírica de lo sublime” por otra.

Al transferir hacia la “civilización” parte de los significados antes adheridos a la “naturaleza” y proyectar sobre un eje temporal la sucesión barbarie/civilización cristiana, Isaacs disuelve la tensión constitutiva del romanticismo europeo (o al menos francés) entre la universalidad metafísica de sus valores y la prosaica racionalidad de la civilización presente. Más aún, la proyección sobre la sociedad colombiana de mediados del siglo pasado del doble mito de la Tierra Prometida y el Paraíso, para la constitución de un universo patriarcal-señorial y cristiano, en donde el protagonista sigue siendo el portador de los valores de la colectividad, parece hacer de éste la antítesis de un héroe romántico y novelesco, al menos en los términos de Hegel. Isaacs parece más

bien encaminarse hacia la "lírica de lo sublime", es decir hacia la exaltación lírica de formas de vida que no por fuertemente cohesionadas conservan todos sus caracteres épicos: gran parte de éstos, los que evocan los orígenes de la comunidad de fe y se leen sobre el trasfondo de la historia americana y el mito, se encuentran relegados a la periferia del texto para dejar lugar a un ámbito, si no privado, al menos doméstico, que saca su "grandeza" de la sublimación de su espíritu de casta y la reiteración de sus ritos, reforzados por el trasfondo bíblico. Sin embargo, la minimización de los elementos históricos restringe finalmente lo que permanece del antiguo espíritu épico a lo idílico y bucólico, o sea a sus formas menores.

Volveremos sobre este punto al estudiar con detenimiento los planos narrativo y enunciativo. Por lo pronto quisiéramos precisar de qué manera la disolución en Isaacs de la contradicción constitutiva del romanticismo de Chateaubriand, expresada en torno a la oposición entre civilización y naturaleza, modificaba en el narrador colombiano la percepción de esta última. Sirvan para ello estos párrafos extraídos de *El genio del cristianismo* y *María* respectivamente:

Un soir, je m'étais égaré dans une forêt, à quelque distance de la cataracte du Niagara; bientôt je vis le jour s'éteindre autour de moi, et je goûtai, dans toute sa solitude, le beau spectacle d'une nuit dans les déserts du Nouveau Monde.

Une heure après le coucher du soleil la lune monta au-dessus des arbres, à l'horizon opposé. Une brise embaumée, que cette reine des nuits amenait de l'orient avec elle, semblait la précéder dans les forêts, comme sa fraîche haleine. L'astre solitaire monta peu à peu dans le ciel: tantôt il suivait paisiblement sa course azurée, tantôt il reposait sur des groupes de nues qui ressemblaient à la cime des hautes montagnes couronnées de neige. Ces nues, ployant et déployant leurs voiles, se déroulaient en zones diaphanes de satin blanc, se dispersaient, en légers flocons d'écume, ou formaient dans les cieux des bancs d'une ouate éblouissante, si doux à l'oeil, qu'on croyait ressentir leur mollesse et leur élasticité.

La scène sur la terre n'était pas moins éblouissante: le jour bleuâtre et velouté de la lune descendait dans les intervalles des arbres, et poussait des gerbes de lumière, jusque dans l'épaisseur des plus profondes ténèbres. La rivière qui coulait à mes pieds tour à tour se perdait dans le bois, tour à tour reparaissait brillante des constellations de la nuit, qu'elle répétait dans son sein. Dans une savane, de l'autre côté de la rivière, la clarté de la lune dormait sans mouvement sur les gazons; des bouleaux agités par les brises et dispersés çà et là formaient des îlots d'ombres flottantes sur cette mer immo-

bile de lumière. Auprès tout aurait été silence et repos sans la chute de quelques feuilles, le passage d'un vent subit, le gémissement de la hulotte; au loin, par intervalles, on entendait les sourds mugissements de la cataracte du Niagara qui, dans le calme de la nuit, se prolongeaient de désert en désert et expiraient à travers les forêts solitaires.

La grandeur, l'étonnante mélancolie de ce tableau ne sauraient s'exprimer dans les langues humaines; les plus belles nuits en Europe ne peuvent en donner une idée. En vain dans nos champs cultivés l'imagination cherche à s'étendre; elle rencontre de toutes parts les habitations des hommes; mais dans ces régions sauvages l'âme se plaît à s'enfoncer dans un océan de forêts, à planer sur le gouffre des cataractes, à méditer au bord des lacs et des fleuves, et, pour ainsi dire, à se trouver seule devant Dieu<sup>3</sup>.

Pasados seis años, los últimos días de un lujoso agosto me recibieron al regresar al nativo valle. Mi corazón rebosaba de amor patrio. Era ya la última jornada de mi viaje, y yo gozaba de la más perfumada mañana del verano. El cielo tenía un tinte azul pálido; hacia el oriente y sobre las crestas altísimas de las montañas, medio enlutadas aún, vagaban algunas nubecillas de oro, como las gasas del turbante de una bailarina esparcidas por un aliento amoroso. Hacia el sur flotaban las nieblas que durante la noche habían embozado los montes lejanos. Cruzaba planicies alfombradas de verdes gramales, regadas por riachuelos cuyo paso me obstruían hermosas vacadas, que abandonaban sus sesteaderos para internarse en las lagunas o en sendas abovedadas por florecidos pisamos o higueros frondosos. Mis ojos se habían fijado con avidez en aquellos sitios medio ocultos al viajero por las copas de añosos guadales; en aquellos cortijos en donde había dejado gentes virtuosas y amigas. En tales momentos no habrían conmovido mi corazón las arias del piano de U[...]; si los perfumes que aspiraba eran tan gratos comparados con el de los vestidos lujosos de ella; si el canto de aquellas aves sin nombre tenía armonías tan dulces a mi corazón (p. 5).

Levantéme al día siguiente cuando amanecía. Los resplandores que delineaban hacia el Oriente las cúspides de la cordillera central, doraban en semicírculos sobre ella algunas nubes ligeras que se desataban las unas a las otras para alejarse y desaparecer. Las verdes pampas y selvas del valle, se veían como a través de un vidrio azulado, y en medio de ellas, algunas cabañas blancas, humaredas de los montes recién quemados elevándose en espiral, y alguna vez las revueltas de un río. La cordillera de Occidente con sus pliegues y senos, semejaba mantos de terciopelo azul oscuro suspendidos de

<sup>3</sup> F. R. DE CHATEAUBRIAND, *Génie du Christianisme*, Calmann Lévy, Paris, 1885, t. 1, pp. 150-151. Cito por esta edición; en adelante indicaré entre paréntesis el tomo y las páginas.



sus centros por manos de genios velados por las nieblas. Al frente de mi ventana, los rosales y los follajes de los árboles del huerto parecían temer las primeras brisas que vendrían a derramar el rocío que brillaba en sus hojas y flores. Todo me pareció triste. Tomé mi escopeta [...] (p. 13).

Confrontadas con la de Chateaubriand, las descripciones de Isaacs no demuestran sólo la ausencia de aquella dimensión trascendental que Chateaubriand fincaba en una comparación entre la pequeñez de una naturaleza “civilizada” por el hombre europeo y la grandeza de la virginal naturaleza americana en donde podía volverse sensible el “genio” del Creador; “genio” vuelto sensible, en el plano de la escritura, mediante la constitución de un sistema metafórico que sólo admite la transcodificación interna. Gracias a éste, en donde todas las equivalencias pertenecen al orden de lo “natural” (del tipo “océans de forêts”), logra el autor de *El genio del cristianismo* proporcionar, desde dentro de aquel universo, un equivalente sensible del espíritu divino que, según él, anima a la Naturaleza. En cambio, aun cuando Isaacs retoma la oposición entre “naturaleza” y “cultura” (civilización) bajo la modalidad rural-natural frente a urbano-culto, el carácter para él secundario de dicha oposición le permite resolverla en el plano estilístico mediante un sistema de transcodificación externa, en donde son las imágenes provenientes del ámbito urbano y culto las que proporcionan los equivalentes sensibles para la interpretación del universo natural (del tipo “vagaban algunas nubecillas de oro, como las gasas del turbante de una bailarina esparcidas por un aliento amoroso”, o “planicies alfombradas de verdes gramales”). Y ello, aun cuando el narrador se proponga explícitamente hacer prevalecer el plano de lo natural sobre el de lo culto (cf. cap. II). Y mientras el sistema de transcodificación interna de Chateaubriand da lugar a la configuración de un universo esencialmente dinámico —por la importancia primordial que se da a los contrastes y matices, al movimiento y al cambio constante del estado de los elementos considerados desde una perspectiva animista—, el sistema de transcodificación externa de Isaacs desemboca en composiciones estáticas, que conservan en gran medida el carácter de un espectáculo desplegado ante el narrador y protagonista, sin que éste logre el grado de compenetración e interiorización alcanzado por Chateaubriand, ni la misma riqueza de matices.

Ambas características —lo estático de la representación, y los límites de la apropiación subjetiva del universo natural— no constituyen desde luego “fallas artísticas” del narrador colombiano. Proviene de un proyecto de simbolización de la armónica per-

fección de la civilización cristiana proyectada sobre un contexto socio-cultural particular (y elaborado a partir de él), que no sólo parecía permitir la resolución *ideal* de sus contradicciones (al menos desde cierta perspectiva, y aunque sea mediante el rechazo hacia las fronteras del texto de todos los elementos potencialmente conflictivos), sino que además no daba lugar a un pleno desarrollo de la individualidad subjetiva, al menos en los términos del romanticismo europeo, o francés.

Éste supone, en efecto, la disolución de las estructuras tradicionales, patriarcales o señoriales, al mismo tiempo que la *mise en place* de un conjunto de nociones como las de libertad y universalidad de la esencia humana (sea ésta de orden divino y sensible o producto de un racionalismo metafísico como el de la Ilustración) que, al tiempo que liberan de la servidumbre de los lazos de dependencia personal una serie de potencialidades del individuo, encauzan la percepción que éste tiene de sus relaciones conflictivas con el mundo en el marco de una contradicción entre las limitaciones de sus realizaciones individuales y sus aspiraciones universales. En ausencia de las condiciones históricas y culturales susceptibles de generar dicha tensión, la proyección subjetiva de la armonía anhelada ni puede traducirse en términos dinámicos, ni requiere trasladar al plano metafísico el principio de su universalidad. Y menos aún operar una síntesis cualitativamente nueva de los elementos heterogéneos y dispersos de las distintas tradiciones culturales presentes en el seno de la nación en formación. Por lo mismo, los diferentes ámbitos de la realidad socio-cultural tenían necesariamente que traducirse unos en los términos de los otros. Así, de la misma manera que para Isaacs-Efraín la belleza natural encuentra su equivalente en el lujo urbano, la tradición rural y popular encuentra su significación y su valor no en sí misma (en lo que conlleva en sí de "universalidad"), sino por referencia a la mejor tradición urbana y culta:

En la madrugada del sábado próximo se casaron Bruno y Remigia. Esa noche a las siete montamos mi padre y yo para ir al baile cuya música empezábamos a oír. Cuando llegamos, Julián, esclavo capitán de la cuadrilla, salió a tomarnos el estribo y a recibir nuestros caballos. Estaba lujoso en su vestido de domingo, y le pendía de la cintura el largo machete de guarnición plateada, insignia de su empleo. Una sala de nuestra antigua casa de habitación había sido desocupada de los enseres de labor que contenía, para hacer el baile en ella. Habíanla rodeado de tarimas; en una araña de madera suspendida de una de las vigas, daba vueltas media docena de luces; los músicos y cantores, mezcla de agregados, esclavos y

manumisos, ocupaban una de las puertas. No había sino dos flautas de caña, un tambor improvisado, dos alfandoques y una pande-reta; pero las finas voces de los negritos entonaban los bambucos con maestría tal, había en sus cantos tan sentida combinación de melancólicos, alegres y ligeros acordes, los versos que cantaban eran tan tiernamente sencillos, *que el más culto "dilettante" hubiera escuchado en éxtasis aquella música semisalvaje* (pp. 9-10; los subrayados son míos).

Sirvan nuevamente unas breves citas extraídas de *El genio del cristianismo* para contrastarlas con las soluciones estilísticas de Isaacs, y corroborar nuestras afirmaciones respecto de las categorías que, en uno y otro caso, actúan en los mecanismos de transcodificación. La primera plantea la síntesis entre la naturaleza y la arquitectura y la segunda retoma el problema desde el ángulo de la música, introduciendo la distinción entre formas cultas y populares. Por los elementos movilizados, ambos textos justifican su comparación con los de Isaacs anteriormente citados:

Les forêts ont été les premiers temples de la Divinité, et les hommes ont pris dans les forêts la première idée de l'architecture. Cet art a donc dû varier selon les climats. Les Grecs ont tourné l'élégante colonne corinthienne avec son chapiteau de feuilles sur le modèle du palmier. Les énormes piliers du vieux style égyptien représentent le sycomore, le figuier oriental, le bananier et la plupart des arbres gigantesques de l'Afrique et de l'Asie.

Les forêts des Gaules ont passé à leur tour dans les temples de nos pères, et nos bois de chênes ont ainsi maintenu leur origine sacrée. Ces volutes ciselées en feuillages, ces jambages, qui appuient les murs et finissent brusquement comme des troncs brisés, la fraîcheur des voûtes, les ténèbres du sanctuaire, les ailes obscures, les passages secrets, les portes abaissées, tout retrace les labyrinthes des bois dans l'église gothique; tout en fait sentir la religieuse horreur, les mystères et la divinité (t. 2, pp. 47-48).

La nature a ses temps de solennité pour lesquels elle convoque des musiciens de différentes régions du globe. On voit accourir de savants artistes avec des sonates merveilleuses, de vagabonds troubadours qui ne savent chanter que des ballades à refrain, des pèlerins qui répètent mille fois les couplets de leurs longs cantiques. Le loriot siffle, l'hirondelle gazouille, le ramier gémit [...].

Lorsque les premiers silences de la nuit et les derniers murmures du jour luttent sur les coteaux, au bord des fleuves, dans les bois et dans les vallées; lorsque les forêts se taisent par degrés, que pas une feuille, pas une mousse ne soupire, que la lune est dans le ciel, que l'oreille de l'homme est attentive, le premier chantre de la créa-

tion entonne ses hymnes à l'Eternel. D'abord il frappe l'écho des brillants éclats du plaisir: le désordre est dans ses chants; il saute du grave à l'aigü, du doux au fort; il fait des pauses; il est lent, il est vif: c'est un coeur que la joie enivre, un coeur qui palpita sous les joies de l'amour. Mais tout à coup la voix tombe, l'oiseau se tait. Il recommence! Que ses accents sont changés! quelle tendre mélodie. Tantôt ce sont des modulations languissantes, quoique variées; tantôt c'est un air un peu monotone, comme celui de ces vieilles romances françaises, chef-d'oeuvre de simplicité et de mélancolie. Le chant est aussi souvent la marque de la tristesse que de la joie: l'oiseau qui a perdu ses petits chante encore; c'est encore l'air du temps du bonheur qu'il redit, car il n'en sait qu'un; mais, par un coup de son art, le musicien n'a fait que changer la clef, et la cantate du plaisir est devenue la complainte de la douleur (t. 1, pp. 121-122).

El desarrollo no pleno de categorías "universales" y trascendentales (aquí, la universalidad de la esencia divina, de la que participan la naturaleza y el individuo creador) sólo le permite a Isaacs plantear *analogías* donde Chateaubriand establece *correspondencias*, y *describir* y codificar lo "natural" y lo "popular" en los términos de lo "civilizado" y lo "culto", mientras que Chateaubriand los *evocaba* para incluirlos bajo una misma categoría. Así, en tanto Isaacs enumera, describe y establece analogías, Chateaubriand explora diferencias, matices y correspondencias. Este predominio, en el colombiano, de la preocupación por la información sobre la construcción sintética del signo es lo que convierte a sus descripciones en paisajes o cuadros costumbristas y finalmente exteriores, por más que busque ordenar el mundo en función de su propia subjetividad. A menos que sea justamente por esto, en la medida en que dicha subjetividad es inseparable de un espíritu de casta, para quien el mundo no puede ser sino jerárquico y estático, pero jamás dinámico y contradictorio.

Sin embargo, y aun cuando no encontremos en Isaacs, por razones que pensamos son de orden histórico y estructural antes que "deficiencias" artísticas personales, un ahondamiento en la individualidad subjetiva equiparable con el del romanticismo europeo, o al menos francés, no se pueden minimizar los aportes del costumbrismo a la ampliación de los horizontes de la cultura nacional en formación. Sin duda su ascendencia conservadora tiende a edulcorar y sesgar los contenidos de dicha cultura. Pero al describir las áreas y los sectores rurales, y al rescatar estratos lingüísticos y "literarios" pertenecientes a dichos sectores para incorporarlos, aunque sea subordinándolos, a una totalidad geográfica,

social y cultural lo más amplia posible, el costumbrismo sentó, dentro de los límites señalados, las primeras bases de un proceso dialéctico que aún sigue abierto. Y, por lo demás, tampoco se puede olvidar que el otro polo del mismo proceso era entonces la visión liberal y positivista, para quien lo rural y popular no eran sino manifestaciones de la "barbarie". (*El matadero* de Esteban Echeverría constituye la expresión más clara de esta otra vertiente del romanticismo hispanoamericano).

Aparte del África, escenario de luchas tribales que no dan lugar a la expansión de la lírica subjetiva sino a un relato de corte más bien épico, hay en *María* otro ámbito selvático que merece cierta atención, por ser algo distinto del universo cauqueño, y por encontrarse, según la crítica, en los orígenes de la visión que de la selva proporcionaría mucho más tarde J. E. Rivera con *La vorágine*. Dejaremos por ahora la comparación entre ambos textos, para estudiar lo que en *María* es todavía un viaje *por* la selva y no un viaje *a* la selva y un motivo secundario; es decir, no propiamente un tema determinante en la estructuración del relato. (Harán falta para ello otras condiciones históricas).

Al emerger de la cuenca selvática, y después de vencer las últimas estribaciones que lo separaban de su Cauca natal, Efraín afirma: "Por primera vez después de mi salida de Londres me sentía absolutamente dueño de mi voluntad para acortar la distancia que me separaba de María" (p. 144). El viaje de regreso por la selva no es entonces sólo una de las tantas pruebas a las que se tiene que someter el protagonista para reunirse con María. Deslinda también el Cauca de otro ámbito geográfico en donde la naturaleza ya no puede ser la prolongación de un orden social armónico. Aunque en la relación del protagonista con los moradores de la selva no varía la concepción jerárquica de subordinación personal (todos siguen reconociendo a Efraín como el amo), la naturaleza se ha vuelto un medio hostil, lleno de acechanzas y peligros, que sólo conocen y saben sortear sus moradores. Por lo mismo, en la percepción del narrador y protagonista, la selva ya no puede dar lugar al principio de una continuidad entre la "civilización" y la "naturaleza", ni mucho menos prestarse para una interpretación en los términos de la tradición cultural urbana y culta. Asistimos entonces a la sustitución de la concepción armónica del mundo (en su conjunto) por otra, de enfrentamiento entre el hombre y su medio natural, que tiene en el estilo costumbrista del narrador y protagonista por lo menos dos efectos importantes, que contienen en germen algunos aspectos de la evolución del costumbrismo hacia el realismo. El primero se traduce en la agu-

dización de la percepción sensible y la mayor precisión en la descripción de los objetos aprehendidos. Y el segundo, en la suplantación, en la codificación de la información, del equivalente culto por la reconstitución de la experiencia y la traducción de ésta en los términos de la cultura autóctona enfrentada con el medio natural:

Permanecía yo en pie a la puerta del rústico camarote, techumbre abovedada hecha con matambas, bejucos y hojas de rabihorcado, *que en el río llaman camarote* (p. 136; los subrayados son míos).

Cuando las riberas lo permitían, Lorenzo y yo, para desentumirnos o para disminuir el peso de la canoa en pasos de peligro confesados por los bogas, andábamos por las orillas unos cortos trechos, *operación que allí llaman playear* (p. 139; los subrayados son míos).

Desde el punto de vista de la ampliación del lenguaje hasta entonces considerado "literario", esta forma de incorporación de la terminología local al discurso del narrador y protagonista va más allá de la que consiste en mantener una marcada separación entre, por una parte, la reproducción del *habla* de los cauqueños en sus diálogos con Efraín (cap. 48, en particular) o la simple transcripción de fragmentos de la lírica popular (cap. 44 y 57), e incluso que el recurso a un glosario final que utiliza también Isaacs. Incorporan al lenguaje escrito y culto el término (aún no otros elementos lingüísticos y discursivos) junto con su significación cultural precisa para los estratos sociales implicados. Tal es el caso de la caracterización de esta víbora, que el narrador asume por interposición:

La negra me refirió en seguida que aquella víbora hacía daño de esta manera: agarrada de alguna rama o bejuco con una uña fuerte que tiene en la extremidad de la cola, endereza más de la mitad del cuerpo sobre las roscas del resto; mientras la presa que acecha no le pasa a distancia tal que solamente extendida en toda su longitud la culebra, pueda alcanzarla, permanece inmóvil, y conseguida esa condición, muerde a la víctima y la atrae a sí con una fuerza invencible; si la presa vuelve a alejarse a la distancia precisa, se repite el ataque hasta que la víctima expira; entonces se enrolla envolviendo al cadáver y duerme así por algunas horas. Casos han ocurrido en que cazadores de bogas se salven de ese género de muerte asiéndole la garganta a la víbora con entrambas manos y luchando con ella hasta ahogarla, o arrojándole una manta sobre la cabeza; mas eso es raro, porque es difícil distinguirla en el bosque, por asemejarse arrimada a un tronco delgado en pie y ya seco. Mientras la verrugosa no halla de donde agarrar su uña, es del todo inofensiva (p. 140).

Ahora bien, hasta aquí, y situándonos más que nada en el plano de lo narrado, hemos procurado delimitar el contorno de los signos y precisar, hasta donde lo permite la no consideración sistemática del plano de la narración y la omisión deliberada de la instancia de la enunciación, las principales modalidades de configuración de dichos signos. Partimos de la concepción de éstos como unidades complejas, que implican conjuntamente elementos temáticos, genéricos y estilísticos, buscando determinar, no la unidad y coherencia de dichos signos en la configuración del universo narrado, puesto que éstas se “resuelven” en el doble plano de la narración y la enunciación, sino sus fronteras implícitas y los puntos de ruptura temáticos, genéricos y estilísticos que tiende a borrar el tejido aparentemente homogéneo del texto.

Si nos hemos ubicado inicialmente en esta perspectiva que, lejos de dar cuenta de la cohesión de un universo ficticio que tiende a producir la ilusión de su propia autonomía, parece encaminada a desbaratarla, es por considerar que dicha ilusión y los procedimientos en los cuales se funda son inseparables de lo que contradicen: su apertura sobre el todo vivo y dinámico de la cultura y las contradicciones que la atraviesan. Apertura que no consiste en la correspondencia que pudiera establecerse *a posteriori* entre “el sentido” del texto, abstraído de su coherencia *formal* interna, y tal o cual aspecto de la realidad extratextual (el referente aludido o una ideología determinada) sino en la selección, apropiación y reelaboración de un material de representaciones (signos) dado. Por lo mismo, la contradicción entre ambos aspectos de este doble movimiento de clausura y apertura del texto implica no sólo el estudio de la estructuración interna de los signos movilizados, sino también y al mismo tiempo una compleja operación de *deslinde* de los distintos aspectos de los signos aprehendidos: entre los que van a ser rescatados y privilegiados y los que serán rechazados o permanecerán al margen del sistema de valorización (o modelización secundaria) y dan cuenta de las fronteras de dicho sistema y de las tendencias de su orientación. Y no se trata, desde luego, más que de tendencias, en ausencia del estudio sistemático de los planos narrativo y enunciativo, que ha de confirmarlas o corregirlas.

El deslinde de *María* con respecto a *El genio del cristianismo*, señalado por el propio texto de Isaacs como matriz fundamental de percepción e interpretación del mundo y por tanto como principal fuente de temas, formas y estilos, nos lleva a unas primeras conclusiones provisionales acerca de la configuración del universo paradisíaco del Cauca.

Recortado sobre el trasfondo de la historia americana y local, vista desde la perspectiva de los diversos orígenes étnicos y culturales de sus habitantes, dicho universo se constituye con base en una comunidad de fe originaria y mediante la proyección del mito bíblico de la Tierra Prometida sobre la sociedad colombiana de mediados del siglo pasado. Funda así una comunidad cristiana armónica, entre patriarcal y señorial, sustentada en relaciones personales fuertemente jerarquizadas y ritualizadas, que permite interpretar todos los datos de la realidad empírica —sea ésta del orden de lo natural o de lo social y cultural— en el marco de la armonía preestablecida, y tiende al mismo tiempo a rechazar de su propio ámbito cualquier elemento disonante o no asimilable dentro de la cosmovisión cristiana y el orden social que la sustenta: las diferencias religiosas (Salomón), las luchas sociales —tribales— (el África), las rupturas con el jerárquico código de valores establecido (Emigdio). O sea, cualquier elemento susceptible de reintroducir una contradicción histórica que rompa la continuidad, en la conciencia del protagonista, entre lo objetivo y subjetivo. A este respecto, resulta bastante significativo el que la ruptura de dicha continuidad empiece a perfilarse, no a partir del quiebre del orden social, sino allí donde la naturaleza ya no puede ser vista como prolongación de éste, y en donde irrumpen nuevas e insoslayables formas de relación entre el hombre y su medio natural (el viaje por la selva). Ello se debe al hecho de que, mientras Chateaubriand proyectaba la armonía divina sobre la naturaleza para oponerla a una civilización en entredicho, Isaacs traslada su concepción armónica del mundo al ámbito de la civilización (el orden señorial-patriarcal y cristiano) y no ve en la naturaleza sino la prolongación de aquélla.

En esta disolución de la anterior dicotomía romántica para la conformación de un nuevo polo que se opone a la “barbarie” de las luchas sociales o tribales, ambos términos tienden a perder parte de sus anteriores significados: la “civilización” deja de representar la aborrecida racionalidad burguesa (por lo que Carlos, el positivista, y Efraín, el romántico, no llegan a constituir los dos polos de una contradicción fundamental), y la “naturaleza” pierde también parte de sus cualidades sensibles, por cuanto al “genio de su Creador” se sustituyen los estados de ánimo de un protagonista cuya subjetividad permanece sujeta a un espíritu de casta.

Aunque resueltamente contrapuesta al racionalismo de la Ilustración, la vertiente romántica que se expresaba en *El genio del cristianismo* no dejaba de enlazarse contradictoriamente con él. La concepción de la religión natural y el deísmo panteísta fue inicialmente



formulada por los filósofos del Siglo de las Luces, lo mismo que la oposición entre la sensibilidad y la razón que no sólo constituía un tema filosófico, sino que alimentaba con el análisis de sus conflictos a toda la novela del siglo XVIII. Incluso la concepción romántica del genio artístico encuentra en el artículo que para la Enciclopedia redacta Diderot su primera formulación. Al retomar, décadas más tarde, desde la perspectiva no de la fe católica, sino del cristianismo, los temas y lugares ideológicos de la filosofía de las Luces para volverlos contra un racionalismo que había reinterpretado la herencia cultural anterior, universalizándola, el romanticismo no podía colocarse en una perspectiva menos “universal”. Por ello *El genio del cristianismo* es también una reinterpretación global de esta misma herencia; y la proyección de la esencia divina como espíritu esencialmente creador, la exploración de sus manifestaciones sensibles en sus contrastes y su dinamismo, y la contribución de dicha exploración a la ampliación, profundización y diversificación de la individualidad subjetiva, son tributarias de la noción (igualitaria) de “esencia humana” (con su contrapartida, el individuo “libre”) anteriormente elaborada por el racionalismo burgués.

Por lo mismo, las limitaciones histórico-estructurales para la plena recepción y apropiación de la tradición liberal en América Latina, debido a la no disolución de las estructuras pre-capitalistas, no sólo coartan la asimilación del universalismo metafísico y el individualismo de la racionalidad burguesa, sino también la exploración, ampliación y diversificación de la subjetividad individual. Parafraseando a Lukács, se puede afirmar que los personajes de la narrativa hispanoamericana decimonónica (e incluso del llamado realismo social de la primera mitad de este siglo) son más “tipos sociales” que “temperamentos”. Asimismo, los materiales culturales movilizados y el punto de vista que los articula tienden a conservar en ella la clara marca de su origen y su soporte sociales.

En el caso presente de *María*, a esta característica general se suman otras: el rechazo de toda configuración del espacio narrado en términos dinámicos, con la relegación hacia las fronteras del relato de todo elemento contradictorio; y la tendencia a la totalización simbólica de todos los elementos empíricos y signos culturales movilizados desde la perspectiva única del narrador y protagonista. Incluso la voz de éste sustituye constantemente a la de los personajes que pone en escena, personajes que, por lo demás, no “existen” sino en función de la relación (siempre jerárquica y subordinada) que establecen con él.

Sea que caractericemos al género novelesco a partir de la tra-

dición teórico-crítica de Hegel, Lukács y Goldmann, sea que acudamos a los planteamientos de M. Bajtín en *Esthétique et théorie du roman*<sup>4</sup> (en particular a los artículos dedicados a la “Préhistoire du discours romanesque” y a la relación entre “Récit épique et roman”, los rasgos del universo narrado que hasta ahora hemos logrado establecer no parecen abrir la posibilidad de un espacio propiamente novelesco.

Desde la primera perspectiva, el protagonista es todo lo contrario de un “héroe problemático”: portador de los valores cristianos de la comunidad social jerárquica cuya cúspide encarna junto con su padre, no hace sino reiterar, a lo largo de la sucesión de episodios y escenas, la posibilidad de realización concreta de dichos valores. No estamos, por tanto, ni ante una “degradación novelesca del espíritu épico”, ni ante la “búsqueda degradada de valores auténticos en un mundo también degradado”<sup>5</sup>. Si de “degradación” de la épica se pudiera hablar, ésta se encontraría más bien en el abandono de las grandes formas histórico-religiosas (mito y leyenda de los orígenes nacionales) por la forma menor de lo idílico y bucólico; en el paso de lo histórico-colectivo hacia lo doméstico, que no entraña, sin embargo, ni la separación entre el individuo y el mundo, ni la evolución de los valores absolutos hacia lo metafísico por oposición a la “degradación” del mundo.

Desde la perspectiva de Bajtín, el problema es algo más complejo. Como se recordará, para el crítico, teórico e historiador soviético, el género novelesco se caracteriza fundamentalmente por su “plurilingüismo” y por su apertura hacia el presente en devenir con base en la estructuración de las representaciones literarias alrededor de una zona de contacto máximo con el presente (contemporaneidad) en proceso.

En lo que se refiere al “plurilingüismo”, éste consiste en la apropiación, por parte del discurso novelesco, de estratos (géneros y estilos) no literarios del lenguaje social de su tiempo, y en la reelaboración, en torno a aquella zona de contacto con el presente en devenir, de estratos del lenguaje literario provenientes de la tradición literaria actual y pasada. Las formas de esta apropiación y reelaboración que privilegia Bajtín como propiamente “novelesca” —en atención a una tradición que se remonta hasta la antigüedad clásica y la Edad Media— son la parodia (conversión del lenguaje del otro en objeto de la representación) y el dia-

<sup>4</sup> Gallimard, Paris, 1978.

<sup>5</sup> Cf. LUCIEN GOLDMANN, *Para una sociología de la novela*, trads. Jaime Ballesteros y Gregorio Ortiz, Ciencia Nueva, Madrid, 1967, cap. 1.

logismo (nuevas relaciones que se establecen entre signos de distinta naturaleza). Llevadas al plano compositivo, estas formas conducen, la una a la "carnavalización" (Rabelais), y la otra a la "polifonía" (Dostoievski). Carnavalización y polifonía a las que se opone el "monologismo" de los géneros tradicionales (épica, lírica y tragedia) y de gran parte del realismo decimonónico.

Ciertamente, Isaacs introduce en su relato estratos del lenguaje "no literario", oral y popular, e incluso incorpora al propio lenguaje del narrador, escrito y culto, términos regionales provenientes del habla local. (La obra incluye un glosario que distingue entre términos propios del Cauca y otros que provienen de Antioquia). Sin embargo, en el primer caso, la diferenciación entre el habla popular local y el estilo culto del narrador y protagonista no pasa de ser puramente lingüística; sirve ante todo para marcar la jerarquía entre diferentes estratos sociales, pero no implica ni disparidad ni confrontación entre concepciones del mundo. Digamos que esta diferenciación lingüística reproduce y mantiene la desigualdad existente en la jerarquía social, y no sienta base alguna para el dialogismo entre signos de naturaleza más compleja. Ello implicaría admitir no sólo la heterogeneidad sino la contradictoriedad y el dinamismo de las formas culturales, y por tanto el cuestionamiento de la armonía estática preestablecida como modelo del mundo único. Y hemos visto cómo, al tratarse de manifestaciones culturales populares más complejas (la música, entre otras), éstas adquirirían su significación y su valor en relación con un código urbano y culto al que quedaban subordinadas.

En cuanto a la incorporación de *términos* regionales al lenguaje del narrador y protagonista, hemos señalado también que sólo muy ocasionalmente (el viaje por la selva) rebasaban una función descriptiva y costumbrista para permear y modificar, con la introducción de una experiencia cultural distinta, el marco de la percepción *sensualista* que tiene del mundo el narrador y protagonista. Y aun así, no deja de ser bastante significativo el que, en vez de explorar la diferencia implícita para confrontarla con la suya propia, el narrador sustituya a quien, potencialmente, podría convertirse en una voz alternativa o simplemente disonante. Lo que virtualmente hubiera podido ser Nay, de relatar ella misma su esclavitud, puesto que por ahí dice de paso el mismo narrador que ella no dejó de morir extrañando su tierra africana y el recuerdo de su amante Sinar.

El modelo estático y jerárquico del mundo que preside a la elaboración del plano de lo narrado tiene por tanto su correspondencia en un "monologismo" que, si bien reconoce la diferencia

jerárquica de los distintos “tipos sociales”, no les concede más diferencias en sus formas de percepción del mundo que las que pueden ser reabsorbidas en el marco de una armonía preestablecida e inmutable. Por lo mismo, el “plurilingüismo” de *María*, al menos en este plano, es *más formal que real*, por cuanto ni siquiera parte del reconocimiento de la heterogeneidad y el dialogismo potencial de la cultura colombiana de su tiempo (lo que hubiera permitido la constitución de personajes que, además de “tipos sociales”, hubieran sido a la vez “individualidades psicológicas”). Queda por saber si tal “dialogismo” existía efectivamente en la cultura colombiana de mediados del siglo pasado. Todo parece indicar que no, en ausencia de constitución del Estado-nación como tal. El hecho real parece más bien haber sido, bajo la hegemonía de la dominación religiosa, el de la heterogeneidad fundamental de dicha cultura, como lo dejan entrever los mecanismos de transcodificación externa a los que acude Isaacs.

¿Pero desde qué perspectiva ideológico-estética podía ser “totalizada” dicha heterogeneidad cultural? Un cristianismo que no había tenido mayor ocasión de enfrentarse a las grandes corrientes racionalistas y que, por lo mismo, conservaba muchas huellas de su origen colonial, y la forma de la ficción autobiográfica, que confiere unidad subjetiva a realidades socio-culturales sumamente heterogéneas y separadas entre sí, proporcionaron a Isaacs una vía para ello. Vía que, por ahora, parece colocarse de espaldas al desarrollo hasta entonces conocido del género novelesco.

Hemos visto, a lo largo de esta exposición, de qué manera la apropiación de la tradición literaria pasada y presente por parte del narrador colombiano se orientaba fundamentalmente hacia la selección y reorganización de elementos y formas que permitían la constitución simbólica de un universo estático, fuertemente jerarquizado y ritualizado, cuya perfecta armonía, circunscrita al ámbito de lo doméstico, terminaba por emparentarlo con la tradición mítica de lo idílico y bucólico, en donde el acento lírico predomina sobre el épico. Aunque vinculado mediante la forma autobiográfica y las referencias que relacionan la sociedad del relato con la sociedad colombiana contemporánea, al pasado *cercano* del narrador (y por tanto *virtualmente* abierto a un presente inacabado), el mundo del idilio narrado es, por su misma estructura (y la muerte de la heroína no hará más que confirmarlo), un mundo cerrado y clausurado, por cuanto no admite otra apertura que la que concierne a sus orígenes míticos, y rechaza explícitamente (por medio de Emigdio y a partir de la contraposición entre la forma novelesca y *El genio del cristianismo*, reinterpretado en los términos

analizados) toda posibilidad de evolución y transformación, y por tanto toda forma de apertura hacia el presente en devenir.

Ahora bien, *María* no se agota en la figuración simbólica del idilio entre Efraín y María. Es también y al mismo tiempo la historia de una *doble separación*: separación de los dos adolescentes por la muerte de la heroína (como en *Pablo y Virginia* y en *Atala*), pero separación también de la “casa paterna” y del armónico mundo del Cauca, del que ésta era el pilar y María el principal símbolo. Incluso, el tema de la separación y el acento trágico que proyecta sobre la exaltación lírica del idilio constituyen la tónica dominante del relato: no por casualidad se encuentran sentados ambos desde las primeras líneas, y antes incluso de que naciera el amor entre los dos adolescentes:

Era yo un 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.

En la noche víspera de mi viaje, después de la velada, entró a mi cuarto una de mis hermanas, y sin decirme una sola palabra cariñosa, porque los sollozos le embargaban la voz, cortó de mi cabeza unos cabellos; cuando salió, habían rodado por mi cuello algunas lágrimas suyas.

Me dormí llorando y *experimenté un vago presentimiento de muchos pesares que debía sufrir después. Esos cabellos quitados a una cabeza infantil, esa precaución del amor contra la muerte delante de tanta vida*, hicieron que durante el sueño vagase mi alma por todos aquellos sitios donde yo había pasado, sin comprenderlo, las horas más felices de mi existencia[...].

Dábamos ya la vuelta a una de las colinas de la vereda en las que solían divisarse desde la casa viajeros deseados, volví la vista hacia ella buscando uno de tantos seres queridos; María estaba bajo las enredaderas que adornaban las ventanas del aposento de mi madre (p. 5; los subrayados son míos).

El valor premonitorio y simbólico de este primer capítulo que ubica los principales elementos que luego van a ser tematizados (modelizados), y anticipa la separación definitiva después del reencuentro con el “valle nativo” (cap. 2) con el que se abre propiamente el tiempo del idilio, nos conduce a la formulación, sobre la base de los análisis anteriores, de nuevas hipótesis y reglas metodológicas.

Como punto de partida, es preciso señalar que, si bien la muerte de la heroína encuentra su explicación en la fatídica herencia materna que llevaba dentro de sí, esa muerte no conllevaba

necesariamente la desaparición del mundo de la "casa paterna" al cual María se encontraba simbólicamente vinculada. Sin embargo, dicha desaparición no deja lugar a dudas, al menos tratándose de la "casa paterna" propiamente dicha y no del mundo que ella a su vez simbolizaba:

Viajero años después por las montañas del país de José, he visto ya a puestas del sol llegar labradores alegres a la cabaña donde se me daba hospitalidad; luego que alababan a Dios ante el venerable jefe de la familia, esperaban en torno del hogar la cena que la anciana y cariñosa madre repartía; un plato bastaba a cada pareja de esposos, y los pequeñuelos hacían pinicos apoyados en las rodillas de sus padres. *Y he desviado mis miradas de esas escenas patriarcales, que me recordaban los últimos días felices de mi juventud* (pp. 37-38; los subrayados son míos).

Ya no volveré a admirar aquellos cantos, a respirar aquellos aromas, a contemplar aquellos paisajes llenos de luz, como en los días alegres de mi infancia y en los hermosos de mi adolescencia; *jextraños habitan hoy la casa de mis padres!* (p. 73; los subrayados son míos).

Sin embargo, si nuestros análisis anteriores no están equivocados, el mundo del idilio narrado no entrañaba ninguna posibilidad de transformación o evolución interna (incluso se empeñaba en rechazarlas), y menos aún la posibilidad de su disolución. Por lo mismo, parece haber aquí una contradicción que, en el plano de la forma, se hace patente en la superposición y modulación por la voz del narrador de dos acentos distintos y hasta cierto punto contradictorios entre sí: por una parte, la exaltación lírica y bucólica del idilio y, por otra, el acento trágico proyectado sobre éste desde la ausencia o el vacío presentes.

Si la ficción produce como uno de sus efectos fundamentales la ilusión de su propia autonomía, es decir que contiene —o parece contener— en sí misma todos los elementos en los que se funda su coherencia, tiene que haber en el texto un "lugar" donde se articulan la contradicción y el hiato entre la estructura armónica, estática y cerrada del idilio narrado (con la exaltación lírica que le corresponde) y el presente de la enunciación, cuyo acento trágico se halla determinado por la desaparición del mundo del idilio. Por lo mismo, es preciso retomar la configuración, organización y modelización de los signos desde otra perspectiva. Hasta aquí, nos habíamos colocado en una perspectiva fundamentalmente paradigmática, atendiendo primordialmente (aunque no exclusivamente, puesto que tomamos en cuenta algunas propiedades

estructurales del plano de lo narrado) al *origen* de los signos y a la reestructuración de parte de sus significados en el interior del relato y a partir de condiciones históricas y culturales distintas. Sin embargo, dicho análisis permanece incompleto si no es retomado en el plano sintagmático —es decir, en el de la narración—, por ser éste el plano en donde los signos terminan por adquirir sus contornos propios y establecen sus relaciones específicas y concretas.

Si, como lo anuncia el propio título de la obra, *María* constituye el principal símbolo en torno al cual se anudan los distintos planos del relato, en la configuración de dicho símbolo en su doble dimensión, paradigmática y sintagmática, es donde debemos buscar *el modo de articulación específica* de la contradicción señalada entre la estructura armónica y cerrada del mundo narrado y la desaparición de éste, que figura a su vez la instancia de la enunciación. Instancia que, al no concebirse como resultado dialéctico del pasado narrado (como en la novela de aprendizaje, que “explica” el presente por el pasado e inversamente), adquiere la forma de un *vacío*, vacío que hace recaer en el idilio narrado todo el peso de la representación. Y por otra parte, si —como parece indicarlo el primer capítulo de la obra— predomina en la enunciación el acento trágico por sobre la exaltación lírica del idilio, en ésta tiene que encontrarse también la prefiguración de la voz trágica que lo enuncia para que quede “resuelta” aquella paradoja que hace que, mientras en el plano de la representación predomina lo idílico, en el de la enunciación se impone un acento trágico que proviene de su polo contrario. Éstos son, entonces, los principales problemas que deberíamos abordar en adelante para llegar a conclusiones sobre la cuestión del género, y en particular sobre la forma *específica* de estructuración —o no estructuración— en *María* de las representaciones literarias (géneros y estilos literarios pasados y presentes) en torno a una zona de contacto con el presente en devenir.

FRANÇOISE PÉRUS COINET

Universidad Nacional Autónoma de México