

La mirada como acción y la pulsión de lo no visto en *María* de Jorge Isaacs

JORGE MARIO OCHOA MARÍN¹

Artículo recibido el 12 de agosto de 2013, aprobado para su publicación el 21 de septiembre de 2013

Resumen

Este trabajo realiza un recorrido por la obra cumbre de Jorge Isaacs: *María*. A través de sus misterios narrativos, el artículo pone en evidencia una teoría de la mirada dentro del trabajo literario. Desde el acto de mirar y la existencia de algo mirado, se revela la forma como se afectan los personajes. La idea es mostrar cómo el lector participa en una experiencia estética que desborda las palabras.

Palabras clave: mirada, literatura, personajes, estética.

The look as an action and unseen instinct in 'Maria' by Jorge Isaacs

Abstract

This work follows a path through the masterpiece of Jorge Isaacs, *Mary*. Through its narrative mysteries, this article highlights a theory of the look inside the literary work. Since the act of looking and the existence of something looked, it reveals the way as the characters are affected. The idea is to show how the reader participates in an aesthetic experience that goes beyond words.

Keywords: looking, literature, characters, aesthetics.

“No eran las ramas de los rosales, a los que las olas de los arroyos robaban leves pétalos engalanarse fugitivas; no el vuelo majestuoso de las águilas negras sobre las cimas cercanas, no era eso lo que veían mis ojos; era lo que ya no veré más; lo que mi espíritu quebrantado por tristes realidades no busca, o admira únicamente en sus sueños: el mundo, como Adán pudo verlo en la primera mañana de su vida” (Isaacs, 1976, p. 140)

1 Profesor del Departamento de Lingüística y Literatura de la Universidad de Caldas. Correo electrónico: jorge.ochoa@ucaldas.edu.co

“Esa sensación de “cuidado, esto significa algo” me parece absolutamente básica para el funcionamiento de la imagen, y esta sensación, si no me equivoco, procede en este caso de la percepción de los ojos en un rostro. Esta configuración es la que primero nos llama la atención y orienta nuestra mirada” (Gombrich, 1987, p. 269)

La crítica acerca de “*María*” se inclina a poner de relieve la función del paisaje como imán que atrae al lector y lo conecta con la novela desde las primeras páginas. Las explicaciones han sido diversas aunque orientadas en general en dos direcciones: o bien a establecer una correspondencia entre el mundo de la novela y el mundo fáctico del autor y la época:

“Con *María* el paisaje se incorpora definitivamente a la novelística americana, proceso que había comenzado con la crónica de Indias” (Gómez, 1988, p. 376)

O bien a establecer la consabida correspondencia con la sensibilidad romántica del narrador personaje:

“El paisaje entró en la novela para cumplir la función artística del coro trágico [...] Efraín se mueve en el paisaje y el paisaje se mueve en él” (Anderson, 1951, p. 22).

Estas dos interpretaciones tienen en común que se centran en el interés del paisaje en cuanto representación o reflejo de la sociedad, la época o el yo, como si valorásemos un cuadro no por lo que el cuadro en sí pueda decirnos sino por su semejanza con lo imitado. Queda por establecer, para la crítica actual, el misterio mismo de la atracción que produce el paisaje, esto es, si esa manera particular de estructuración del texto en torno a una naturaleza estetizada o idealizada, puede orientarnos hacia la significación de la obra.

Como ya lo ha destacado también la crítica, el paisaje no aparece en la novela como una unidad aparte sino insertado en una visión orgánica de la hacienda del padre y su entorno:

“Efectivamente, lo que destaca en *María* es la puesta en escena de una naturaleza armoniosa en convivencia con un orden social jerarquizado y pacífico [...] Todo atestigua la voluntad de una escenificación que aspira a un máximo de coherencia y armonía” (Meyer, 1994, p. 395).

Esta unidad entre el hombre y las cosas, difícil de percibir en la sociedad actual, quizás sea lo que nos hace sentir ajeno y atractivo el mundo de la novela (nos atrae por ajeno). Si “*María*” todavía es interesante para los lectores de hoy —ésta es otra cuestión de la que no me ocuparé en este escrito—, seguramente es por el encanto que produce el anacronismo; también para nosotros tiene el sabor de un paraíso perdido.

La vida en el mundo novelesco de *María* es algo elemental y fácil de comprender, como si hiciera parte de una especie de infancia del mundo: todo gravita alrededor de unas cuantas realidades como el amor —no sólo el de pareja, también el de padres e hijos, el de vecinos, el de señores y esclavos—, el matrimonio, los hijos, la enfermedad y la muerte. Si nos detenemos, no tanto en los hechos anecdóticos como en los motivos arquetípicos del relato, podemos

advertir que estos se ordenan en una cierta estructura narrativa que parece calcada al trasluz en el ciclo de la vida humana: 1. Exilio del hogar, 2. Regreso al hogar, 3. El amor, 4. La enfermedad y la muerte. 5. Exilio definitivo del hogar.

En el idilio las dos experiencias fundamentales de la existencia son el amor y la muerte, y el discurso textual se encarga de intensificar y mitigar a la vez esa visión de la vida. La intensifica por cuanto el narrador, presentado por fuera de la fábula en el momento de la enunciación de los hechos, adopta la voz de un exhausto sobreviviente en el exilio –lo percibimos en el tono elegíaco que predomina en el momento de la enunciación–, lo cual hace que la muerte esté como disgregada en el texto. Pero también mitiga la visión trágica de la naturaleza al transformarla estéticamente en esa visión de mundo y de hombre que Bajtin (1991) denomina cronotopo del idilio. La naturaleza, sublimada y despojada de sus peligros, es transformada en jardín, escenario y símbolo de la belleza. De allí que este sea el lugar preferido de María y donde tiende a recordarla Efraín, pues sólo en ese escenario el personaje simboliza, de manera pura, la unidad ideal entre belleza y naturaleza.

Si pasamos del mundo novelesco a la instancia del texto, notamos cómo los sesenta y cinco capítulos de la novela parecen dispuestos a la manera de cuadros en un panteón para resistir o retardar esta cadencia implacable de la naturaleza mediante el ritmo armónico creado con los recursos de la escritura. Contra la acción gravitante del mundo natural, en cada uno de estos capítulos, se realiza una acción/eje, leve pero intensa y rica en variantes: la acción de *ver*.

La trama de la novela no es propiamente rica en peripecias ya que donde debería haber intrigas, hay silencios reveladores y miradas elocuentes; los conflictos están disueltos en la etiqueta, la voluntad sometida a la tiranía del amor. Sobresale, a cambio de esta aparente falta de acción, la riqueza de significación que convierte esta novela en una enciclopedia sobre la polifonía de la mirada. En cada una de las acciones hay diversidad, intensidad y movilidad en el acto de ver. El ángulo y la dirección de la vista, la posición corporal del personaje:

“Yo permanecí en pie cerca de una mesa y **dando la espalda a la bujía que nos alumbraba**” (p. 192)

Así como el grado de iluminación del espacio le da una dinámica imperceptible a cada escena:

“María, a quien yo daba la espalda, puso sobre la mesa y al alcance de mi madre, el plato y la taza que llevaba. **Quedó al hacerlo iluminada de lleno por la luz de la mesa: estaba casi lívida**” (p. 193).

La mirada es, como suele ocurrir en la novela sentimental, una forma de comunicación íntima, mucho más fiel a las emociones que el lenguaje verbal, y también un indicio estético y moral. La definición de la belleza de María (el personaje), tiene como fundamento, más que cualquier otro atributo físico, la percepción de sus ojos y lo que comunica con ellos: ternura, pudor, reconvención, lágrimas, languidez, ensoñación.

En cuanto a la acción en sí misma, tal y como nos la presenta la novela, es por un lado, producto de una cierta predisposición artística del personaje que narra y observa. No se trata, por lo tanto, de un “ojo inocente”, sino de un ver predispuesto culturalmente a actuar sobre el objeto observado transformándolo en cuadro. Así, cuando Efraín contempla a la luz

del amanecer “las verdes pampas y bosques frondosos del valle, como a través de un vidrio azulado” (p. 25), está haciendo impresionismo con la mirada. La personalidad artística del personaje no es descrita más allá de algunas referencias a su educación o a sus lecturas, pero se manifiesta en acto en cada descripción del paisaje que parece impregnada de ese ideal de contemplar el mundo “como Adán pudo verlo en la primera mañana de su vida”.

Sin embargo, al mismo tiempo que es producto de una predisposición, también es una acción no determinada; en cada caso se intersectan de manera diferente el ojo y el paisaje puesto que es siempre otro el instante. Quizás podamos comprender esa indeterminación si analizamos la acción por su revés, por lo que no es esa forma estética de la mirada. Y lo que no es, nos lo brinda también la novela al poner en escena lo que podríamos llamar el teatro de la mirada científica (otro tópico del siglo XIX), entendida como una forma de ver abstraída del entorno, un “puro ver” que sustrae el yo del campo de visión. Durante este episodio (capítulo XXXVII) el médico visita al padre de Efraín quien está inconsciente debido a la fiebre. El médico prepara el escenario para hacer su examen siguiendo el símil del científico al preparar en su laboratorio los protocolos de objetividad/neutralidad en la investigación:

“El doctor se ocultó a favor de las cortinas para observar el enfermo sin ser visto” (p. 187).

El paciente y el médico se encuentran en dos planos diferenciados: en el plano del paciente la luz hace visible el espacio. Efraín lleva en sus manos una vela con la que ilumina al enfermo, a su lado María hace de enfermera. En un plano oculto y silencioso, detrás de las cortinas, el ojo médico percibe desde el alejamiento del espacio iluminado. La gran diferencia de esta puesta en escena con relación al ver cotidiano, consiste en que los dos polos de ese ver científico son comunicables y no puede haber intersección entre ellos: el médico, a salvo de otras miradas, representa el estado ideal de un “puro ver”; el paciente, en estado de inconsciencia y en el centro de la luz, representa el estado ideal de un “puro ser visto”.

La mirada estética de Efraín funciona de manera opuesta a esa disposición meramente objetiva del ojo médico. Es relevante tener en cuenta que en la acción del ojo hay siempre dos polos –el aparato complejo de la visión y el mundo visto– y que el paisaje no se aparece ya como mero elemento decorativo sino como polo de la visión; el otro polo es la vida interior y la experiencia del sujeto. En la intersección de ambos que se produce durante el ver, el paisaje, en total sintonía con el estado emotivo del sujeto que ve, le devuelve una imagen impregnada de sus emociones y recuerdos. Esta intersección puede intensificarse hasta los límites, haciendo que el recuerdo (María) evocado por el sujeto (Efraín) se proyecte en el espacio exterior de tal manera que al fijar la vista no ve una naturaleza en abstracto sino una serie de datos sensitivos seleccionados de ese espacio –la soledad y el silencio del bosque, las flores y las aves, las sombras húmedas, la brisa que mueve los follajes, el rumor del río–, que calzan armónicamente con la imagen femenina idealizada. Así, lo que llamamos paisaje, es una segunda imagen contaminada y fragmentada de la naturaleza que produce la mente al filtrarla en el recuerdo.

Su indeterminación le da, además, un poder misterioso que no puede ser enajenado. Aunque quisiera, el sujeto que observa no podría trasladar al otro las pequeñas magias de la visión, ni aún como producto de esa forma de enajenación que es el amor. Cuando Efraín integra los

ojos y la dirección de la mirada de María a su propia percepción, puede ver la humedad en ellos, a dónde se dirigen y dónde se detienen sus ojos, pero no puede ver lo que se produce en esa intersección y que por ser acto no está ni en el espacio ni en el ojo. Todas las dudas de los enamorados se podrían condensar en esta paradoja de la mirada: ella es asequible, puede comunicar, prometer, doblegarse ante el otro y, sin embargo, ella misma (la mirada) no puede ser vista.

Su indeterminación se manifiesta también como movimiento incesante. La mirada, insaciable, no se detiene ante la imposibilidad de percibir; de allí el poder simbólico que tiene la poetización de ese estado límite entre la visión y la creación de imágenes producidas por la ensoñación, “leones dormidos, caballos gigantes, ruinas de castillos de jaspe y lapislázuli” (p. 229) en el instante mismo en que el paisaje se va desvaneciendo y se va tornando ambiguo para la percepción visual, como si respondiera a un desafío sobre sus posibilidades.

Pero es el río la instancia particular del paisaje en donde la mirada prolonga su sed de movimiento. La tradición ha ido haciendo una imagen literaria del río que en cierta forma le da otro contenido distinto a los ríos del mundo fáctico. “Ver el río” en la novela quiere decir ver su marcha en descenso hacia el ocaso². En esa disposición convencional al contemplar el paisaje, se logra apreciar una orientación de la percepción, un artificio introducido por la sensibilidad poética del sujeto.

En *María* se repiten esos arquetipos y convenciones del río literario, como imagen de la vida y del tiempo, como presagio de muerte, como extensión en el paisaje de la lágrima humana –imagen a su vez de la condición ínfima y frágil del hombre–, como rumor familiar –casi una voz–, opuesto al bramido incomprensible del mar (su antípoda nebulosa e inhóspita).

Ese pasado literario del río potencia la relación dinámica que establece el ojo con el paisaje. La orientación convencional que Efraín adopta para contemplarlo (en descenso hacia el ocaso) hace del paisaje un escenario y conecta el río al “teatro de la mirada”. La aparente quietud de la acción “ver” se desdobra en el movimiento incesante del río y por medio de él se transforma en hendidura que abre en dos la uniformidad del espacio natural, y también en movimiento incesante desde lo conocido hacia lo desconocido.

El río es también un instrumento narratológico mediante el cual se establecen los límites del idilio, más allá de los cuales está el afuera. Está claro que este mundo de la novela es pequeño y cerrado, por lo cual debería haber algo exterior a este círculo de la ensoñación, una realidad diferente con sus gentes, sus conflictos, su historia, su economía, que sirva de contraste a la vida bella y buena del terruño. Y de manera extraña, cualquier noticia que pueda provenir de esa otra realidad se calla obstinadamente.

Sin embargo, esa “realidad opuesta”, casi imperceptible, hace parte también de la novela, no se nombra pero está ahí, se intuye apenas en algunos vestigios de la escritura y se representa mediante un silencio profundo, difícil de definir por cuanto no es consciente.

La construcción ordenada que nos ofrece la mirada tiene su antípoda en ese algo oscuro que subyace, en cuya resistencia implícita encuentra su punto de equilibrio. Lo opuesto a ese

2 No figura en este análisis El Dagua, río siniestro que Efraín recorre a contracorriente, justamente porque está por fuera del espacio/tiempo del idilio.

gran teatro de la mirada que representa la acción de la novela es aquello que, a pesar de ser parte del mundo novelesco, no está dentro del campo posible de percepción.

La amenaza callada no tiene una descripción ni un nombre, llega desde afuera de la región idílica en forma de cartas que, prescindiendo de su contenido, son siempre perturbadoras, indicios de otra realidad. Las cartas, lo mismo que el río, son una medida indeterminada de la distancia que media entre el reino del ensueño y un afuera que se presenta como fatalidad.

Esa realidad opuesta parece tener una particular fuerza de atracción que se revela sutilmente por medio de indicios en las cartas donde, pese a que se conserva lo innumerable, adopta forma y tamaño humanos.

En una de aquellas cartas aparece mencionado un personaje borroso, apenas una sombra, de quien sólo sabemos que es el responsable de una profunda crisis financiera del padre y culpable, en últimas, del exilio desde donde habla el sujeto de la enunciación (“¡extraños habitan hoy la casa de mis padres!” p. 154). Ese hombre –aunque incógnito de gran significación– condensa el oscuro presentimiento de un mundo perturbador sumergido en el silencio, antípoda de la saturación sensitiva del mundo de la hacienda.

Sin que lo veamos, con la presencia de este hombre en los delirios de la fiebre sufrida por el padre luego de la noticia de la quiebra, asistimos con él a la representación de la muerte de la mirada idílica:

“Estaba lívido, contraído el ceño; agitábale los labios un temblor constante cual si estuviese poseído de ira, y sus ojos tenían un brillo siniestro al girar en las órbitas buscando por todas partes algo” (p. 186).

Sólo el padre ve al hombre y su visión es terrorífica, lo sabemos por su expresión, completamente ajena a la mirada normalmente tranquila del patriarca de la región. Si el hombre misterioso es personificación de esa realidad opuesta, la expresión del padre reproduce el horror que ella provoca.

En otro lugar del mismo capítulo la narración se detiene en la expresión alterada del padre como resumen o anticipo del fin del idilio:

“Mi padre acababa de sentarse con más facilidad de la que hasta entonces había tenido. Permaneció unos momentos silencioso y como espiando los ángulos oscuros del aposento. Las muchachas le miraban aterradas” (p. 185).

Podemos notar aquí una acción doblemente descentrada en la expresión: la acción de fijar los ojos en la periferia se combina con la acción aparente de escuchar, una sinestesia en la que se confunden el silencio y la oscuridad, lo no escuchado y lo no visto; síntesis de una percepción alterada de la realidad.

Los breves indicios que aparecen como disueltos en la novela, nos hablan así de una percepción de otra realidad que es también –sobre todo– fuerza centrífuga que atrae hacia el caos y amenaza el sentido de la luminosidad, la diversidad y el movimiento armonioso que caracteriza la mirada.

Vista desde otra perspectiva, como un campo de fuerzas en confrontación, la mirada es tan sólo un polo de tensión que se presenta como percepción explícita en la novela. El otro polo,

el de lo latente, es lo perturbador que no se nombra ni se ve. La dinámica de la escritura se sostiene sobre la pulsión de ambas fuerzas. El contraste entre la acción revelada y la amenaza de la acción no revelada, apenas presentida, es lo que le da fluidez a la escritura.

Referencias

- Anderson, E. (1951). Prólogo. En J. Isaacs, *María* (págs. 7-34). México: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. (1991). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Gombrich, E. (1987). *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Alianza.
- Gómez, P. (1993). María en dos siglos. En G. Arciniegas, *Manual de Literatura colombiana* (págs. 369-393). Bogota: Procultura.
- Isaacs, J. (1976). *María*. Barcelona: Círculo de lectores.
- Meyer, K. (1994). Mundo novelesco, efecto de lo real y literariedad en María de Jorge Isaacs. En B. González, *Misérias y esplendores del siglo xix. Cultura y sociedad en América Latina* (págs. 393-409). Caracas: Monte Ávila Editores.