

## Voz sonrisa beso. Los labios, lugares del eros romántico en *María*

Al ser parte consustancial del universo vital y existencial del hombre, el eros no sólo es una manera de manifestar el amor (deseo y pasión), sino que vive incrustado en las instituciones sociales y humanas. Vano sería cualquier intento de análisis de lo que se define como eros -desde un punto de vista sincrónico y diacrónico a lo largo de los siglos y de las diferentes culturas- que no parta de la previa constatación de su carácter escurridizo y poliédrico. Es ese polimorfismo lo que lo hace tan diferente y complejo, pero mostrando siempre su naturaleza histórica y social. Y es esa variedad la que corrobora la pluralidad y la indefinición intrínseca de esa categoría mental y filosófica que es la sexualidad.

Sin embargo es la nota afirmación de Bataille -"El erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte"- la que puede situarse en el interior de una dialéctica del placer y del impulso amoroso -el fisiológico (deseo) y el psicológico (sentimiento)- y que bien puede referirse a los esquemas de la ya clásica novela del Romanticismo americano, *María* (1867)<sup>1</sup>, mientras que se establece una estrecha relación entre *eros* y *thanatos* en un "diálogo de inmortal amor", como lo define el mismo Efraín, después de muerta María, al compaginar las cartas cruzadas entre los dos (XLIV, p.278).

Entre vida y muerte. Entre tierra y cielo. Para el amor y por el amor, los labios.

Acerquémonos ya al texto.

Esta sugestión melancólica y aciaga de una historia de amor que desafía el orden real y sucumbe a él es la suprema virtud literaria del libro y seguramente la razón de su atractivo para diferentes generaciones de lectores. El modo artístico con el que Isaacs la cuenta está finamente calibrado para comunicar, en medio de una fuerte intertextualidad, metaliteratura y sometimiento al gusto de la época, algo novedoso entonces: la urgencia erótica enmascarada tras los gestos púdicos del lenguaje amoroso sentimental. Las razones del corazón son elevadas, pero las del cuerpo no dejan de ser febriles. Hay todo un código bien sobreentendido de roces, desnudeces parciales, placenteras descripciones de rasgos físicos, un código fetichista -la atracción casi mórbida

de Efraín por los pies femeninos o por el pañuelo de María, memoria del cuerpo y "tesoro" para sus noches (XXIX, p.136)- que parece siempre estar a punto de desbordarse en el secreto de un cuarto, en salones inundados de «melodías voluptuosas, de aromas mil mezclados, de susurros de tantos ropajes de mujeres seductoras» (II, p.43), o en medio de una naturaleza exuberante teñida de panerotismo, tan cómplice y amorosa que al penetrar Efraín a través de ella, la encuentra «fresca y temblorosa bajo las caricias de las últimas auras de la noche» (IX, p.55).

La inocencia de los castos amantes es uno de los aspectos que contribuyen para la formación de la pareja amorosa en *María* y -aunque no lo parezca a primera vista- resulta jugar un papel extremadamente complejo. María se asocia íntimamente con el ideal femenino que representa a partir de su sonrisa:

sonrió como en la infancia me sonreía: esa sonrisa hoyuelada era la de la niña de mis amores infantiles sorprendida en el rostro de una virgen de Rafael. (III, p.45).

Y a partir de su sonrisa, una serie de caracterizaciones la asociarán a la imagen mariana, como sobresale de la ékfrasis ejemplar de

su paso ligero y digno [que] revelaba todo el orgullo, no abatido, de nuestra raza, y el seductivo recato de la virgen cristiana. (IV, p. 47)

La castidad de este amor viene reforzada por las innumerables alusiones al pudor de María, un pudor cuya fuerza seductora aparece constantemente en cada actuación suya al protegerse de la mirada masculina, al esconder sus hombros, sus piernas, sus pies: María, niña, que cayó de rodillas para ocultarle a Efraín sus pies descalzos (IV, p.46), María que, subida en una gran piedra, al acercarse Efraín, se sienta "para evitar que el viento le agitase la falda" (XXXIV, p.150), o todavía María que se apresura inmediatamente "a cubrirse los hombros con el pañolón" cuando se da cuenta de la presencia de Efraín (XXXVII, p.170). Pero también, pudor para mediatizar ciertos contactos físicos, porque la involuntaria seducción de María es incluso su

delicado retraerse del contacto de la boca: María "alzó las manos entonces hasta tocar mis labios para defender su frente de las caricias de ellos" (L, p 235); "Mis labios descansaron sobre su frente..." y "María, sacudiendo estremecida la cabeza hizo ondular los bucles de su cabellera, [...] escondiendo en mi pecho la faz" (LIII, p.344).

Con toda su vaporosidad angelical, la imagen de la heroína no está exenta de matices eróticos que la hacen aparecer como una mujer perturbadora. De su mismo recato se ha dicho que es "seductivo" (IV, p.47), y en otra parte se define a María por la doble paradoja que ella es "Niña cariñosa y risueña, mujer tan pura y seductora" (XI, p.60) de manera que su pureza aparece en contraste con su velada sensualidad, y si bien María tiene mucho de virgen o de ángel, no es menos cierto el hecho de que ella es también un cuerpo enamorado<sup>2</sup>.

El ojo de Efraín evoca los más mínimos rasgos sensuales, cualquier vestigio de piel desnuda o de carnes insinuadas, imágenes sugeridas, todas, por una voluntad de idealizar la belleza y el encanto femeninos, y por el deseo de excitar la sensualidad. Ya en su primera descripción detallada de María, ella

Vestía un traje de muselina ligera, casi azul, del cual sólo se descubría parte del corpiño y la falda, pues un pañolón de algodón fino color de púrpura, le ocultaba el seno hasta la base de su garganta de blancura mate. (III, p.44)

Sin embargo, gracias a un inesperado gesto de María, "Al volver las trenzas a la espalda, de donde rodaban al inclinarse ella a servir", Efraín puede en cambio sí admirar "el envés de sus brazos deliciosamente torneados". El erotismo es una fantasía de identificación con las partes del cuerpo. Necesita imaginar lo que está velado, dar voz al deseo, a las fantasías. Y en el capítulo siguiente (IV, p.46), Efraín, al abrir la ventana en la mañana, logra adivinar lo que la noche anterior no pudo: la cabellera de María solamente ocultaba a medias "parte de la espalda y pecho", en un movimiento que, al revelar el casto pudor de la niña, acusa y confirma el contenido erótico del pasaje. Vuelve a ser la metonimia del brazo la que concurre a la sugerencia erótica de un lento besamanos:

Mi brazo oprimió suavemente el suyo, desnudo de la muselina y encajes de la manga; su mano rodó poco a poco hasta encontrarse con la mía; la dejó levantar del mismo modo hasta mis labios. (XXXI, p.142)

En la descripción de la exuberante y joven Salomé, cuya "tez escapa por su belleza a toda comparación" (XLVIII, p.222), consigue Jorge Isaacs uno de los trofeos eróticos más logrados de toda la novela:

Al ir y venir de los desnudos y mórbidos brazos sobre la piedra en que apoyaba la cintura, mostraba ésta toda su flexibilidad, le temblaba la suelta cabellera sobre los hombros y se estiraban los pliegues de su camisa blanca y bordada. (XLVIII, p.222)

Pero no es únicamente estos mínimos destellos de desnudeces y alusiones semiescondidas y eróticamente interpretables los que busca el sensualísimo Efraín. Son los labios el pormenor somático que más se impone en su geografía erótica mental, es la boca el lugar privilegiado para excitar una sugerente adjetivación alusivamente sensual (los "húmedos y amorosos labios" (XLVIII, p.222) de Salomé, los "voluptuosos labios" de la campesina Lucía (LI, p.236), y por supuesto "los labios rojos, húmedos y graciosamente imperativos" de María (III, p.44). Una adjetivación menos transparente, pero suficiente también para satisfacer incluso las fantasías de un público femenino, connota así mismo la belleza física y la gallardía de los mozos de la novela: de Braulio, con su "linda boca" (XXI, p.91) y de Carlos, cuya «boca conservaba la frescura que siempre la hizo admirable» (XXII, p.106).

Los labios quedan marcados por una fuerte ambigüedad perturbadora en una escena del capítulo XXVII que confiere una notable sensibilidad erótica a los dos jóvenes protagonistas: Efraín alzó en sus brazos al pequeño Juan dormido, besó

los labios de Juan entreabiertos y purpurinos, y aproximando su rostro al de María, posó ella los suyos sobre esa boca que sonreía al recibir nuestras caricias, (p.126)

Acogiendo al chico en sus brazos, la joven lo estrecha contra su pecho y lo besa ella también en la boca como para retener simbólicamente el mismo eso de Efraín.

Parecido componente sensual, sutil y refinado, corre en la larga secuencia donde el "clavel deseado" (XVIII, p.78) que Efraín recoge es metáfora de la misma boca de María: María

entregaba a Emma un manojo de montenegros, mejoranas y claveles; pero el más hermoso de éstos por su tamaño y lozanía, lo tenía ella en los labios.

Pero, al corresponder al saludo de Efraín "el clavel se le desprendió de la boca" (XVIII, p.78). Cierta desplazamiento o sustitución vicaria del objeto del deseo logra además su culminación a través de la potencia delirante y apasionada del joven enamorado y mediante un acto, diríamos casi de antropofagia simbólica:

Cerré las puertas. Allí estaban las flores recogidas por ella para mí: las ajé con mis besos; quise aspirar de una vez todos sus aromas, buscando en ellos los de los vestidos de María, bañélas con mis lágrimas... (VI, p.51)

Y un ramo de flores, cuya fragancia es el hilo conductor de la memoria del cuerpo y de la boca de María, es protagonista todavía de otros sensuales apócrifos besos: "Lo llevé a mis labios como para despedirme por última vez de una ilusión querida" (X, p.59).

La inocencia ambigua y contradictoria es la cifra, en realidad, de la plural expresión sensual de María, "mujer tan seductora en medio de su inocencia" (XIII, p.63). Isaacs ha insistido en esta doble naturaleza cuyas manifestaciones ha colocado en los labios, como ya lo hemos apreciado en los iconos marianos de la joven protagonista, allá donde se funden, estrechamente imbricadas, la exaltación carnal y la exaltación mística de su perfección. Uno emblemático entre todos:

sonrió como en la infancia me sonreía: esa sonrisa hoyuelada era la de la niña de mis amores infantiles sorprendida en el rostro de una virgen de Rafael. (III, p.45)

Sobran por lo tanto las imágenes del encanto de la sonrisa de María como la "de un niño cuyo llanto ha acallado una caricia materna" (II, p.43). La ékfrasis se repite con connotaciones cinestéticas: "jugó un instante en sus labios una sonrisa semejante a la de una linda niña que se despierta acariciada por los besos de su madre" (XXIII, p. 111); "jugando en sus labios cariñosos aquella sonrisa castísima que revela en las mujeres como María una felicidad que no le es posible ocultar" (XII, pp.61-62).

Esa inocencia preñada de tensiones que ya hemos visto por la sonrisa, ese angelismo sensual algo perverso de María, radica también en su voz. Lugar de elección pues, otra vez, los labios:

La voz de María llegó entonces a mis oídos dulce y pura: era su voz de niña, pero más grave y lista ya para prestarse a todas las modulaciones de la ternura y de la pasión. (III, p.45)

Lo mismo en una imagen retrospectiva de "aquella niña tan bella, tan dulce y sonriente", Efraín recuerda que

Durante [los] juegos infantiles sus labios empezaron a modular acentos castellanos, tan armoniosos y seductores en una linda boca de mujer y en la risueña de un niño. (VII, p.53)

Y finalmente, alusiones a isotopías infantiles se perciben también en un diálogo entre mujeres, Emma y María:

oí que hablaban ella y María, interrumpiéndose para reír. Producían sus voces, con especialidad la de María, por el incomparable susurro de sus eses, algo parecido al ruido que formaban las palomas y azulejos al despertarse en los follajes de los naranjos y madroños del huerto. (XXV, p.H5)

En toda la obra, cuya indudable temática del eros se encuentra indisolublemente unida al tema dominante de la ausencia, el asíndeton de nuestro título ("voz sonrisa beso"), por el ritmo interno que rige la obra, no deja de sobrevivir, aunque con signo disfórico, también en la pérdida:

María estaba como dormida; pero dormida para siempre... ¡muerta!, sin que mis labios hubiesen aspirado su postrer aliento, sin que mis oídos hubiesen escuchado su último adiós. [...] aquellos labios pálidos parecían haberse helado cuando intentaban sonreír. (LXII, p.274)

La ansiada y temida imbricación de *eros* y *thanatos*, tantas veces anticipada en forma proléptica desde la misma dedicatoria, se concluye. Quedan en la memoria las palabras de un fragmento de una carta de María: "yo no puedo morirme y dejarte solo para siempre" (LV, p.247). Palabras que han acompañado la elaboración de estas notas que por supuesto dedico a Ermanno. Porque sin él, estamos todos más solos.

ANTONELLA CANCELLER  
*Università di Padova*

<sup>1</sup> Jorge Isaacs, *María*, Edición de Gustavo Mejía, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1983.

<sup>2</sup> Palabras y conceptos de Gustavo Mejía en la excelente *Introducción* a su edición de *María*, cit., p.12. En otros puntos también, la lectura del ensayo de Mejía ha sido muy sugerente (véase pp.7-31, *passim*).