

guages in their respective countries, much of *Pachuco* speech can be expected to make its way ultimately to respectability³⁸.

Lo apoya en este parecer el profesor Daniel Wogan:

Professor Ornstein predicts that a goodly number of *pachuquismos* will eventually work their way up to levels of respectability. He is on firm ground here. In the dynamics of language there are always movements from the bottom upward. It is instructive, in this respect, to draw a comparison between *pachuco* speech and *lunfardo*, the *caló* of the *compadrito* that has exerted a steady influence on Argentine Spanish for over a century. For what is the *pachuco*, after all, if not the twin brother, linguistically and sociologically, of the *compadrito* of Buenos Aires? Even their characteristic terminologies, to judge from Professor Ornstein's list of *pachuquismos*, have obvious common elements: *sardo* (soldier) and *cachar* (to steal) are as familiar to the *compadrito* of the River Plate as to the *pachuco* of the Rio Grande. As yet, however, the *pachuco*, less fortunate than the *compadrito*, has inspired no writer of genius to dramatize his restless existence and immortalize his colorful idiom. But the day when the *pachuco* will find his Florencio Sánchez may not be far off³⁹.

Los comentarios del profesor Wogan empiezan a cobrar tono profético ante la gran popularidad que viene ganando el léxico *pachuco* durante los dos últimos lustros.

En cuanto a *chicano*, en particular, la controversia se intensifica cada vez más. Por ende, es sumamente difícil pronosticar su longevidad. Tampoco se puede determinar a ciencia cierta si llegará a ennoblecerse como ha pasado con otros peyorativos.

ROBERTO A. GALVÁN.

Southwest Texas State University,
San Marcos, Texas.

LAS FLORES COMO SIMBOLOS EROTICOS EN LA OBRA DE JORGE ISAACS

El intercambio de flores como emblemas de amor es uno de los "ritos de fetichismo amoroso"¹ característicos de la novela sentimental, y en *María* (1867), del colombiano Jorge Isaacs, los protagonistas Efraín y María otorgan esta función simbólica a la rosa y a la azucena silves-

³⁸ ORNSTEIN, pág. 139.

³⁹ *Discussion by Daniel Wogan, Tulane University, en Hispania*, t. 34, May 1951, pág. 142.

¹ Véase el *Prólogo* de ENRIQUE ANDERSON IMBERT, en ISAACS, *María*, México, Fondo de Cultura Económica, 1951, págs. vii-xxxiv; la cita en la pág. xxix; re-

tre. En su estudio de esta novela Donald McGrady sugiere que, aparte del significado explícito conferido en dicha obra a la rosa y a la azucena (i. e., representan la constancia del amor entre los jóvenes), Isaacs se valió de un simbolismo floral convencional de acuerdo con el cual intentó evocar ciertos conceptos tradicionalmente asociados con varias flores². McGrady cita, por ejemplo, "[the] use of flower symbolism in [Ch.] LXII where a breeze perfumed with the aroma of roses (love) and orange blossoms (virginity) blows over María's coffin at her wake" (*J. I.*, pág. 151, nota 26). No se puede negar la posibilidad de que Isaacs haya pensado en un abstracto simbolismo floral, pero quiero sugerir otra interpretación del papel de las omnipresentes flores de *María*: su función como símbolos eróticos. Por medio de un proceso subconsciente, las flores resultan ser indicios claros del elemento de sensualidad que se hace patente no solamente en el temperamento de Efraín sino también en el de su creador Jorge Isaacs.

Conviene tomar en cuenta que Efraín, según opina McGrady, es "un autorretrato de su autor" (*Prólogo, María*, pág. 26). Comenta el crítico: "Ordinarily, it is dangerous to assume that a literary character possesses features his creator did not purposefully endow him with. The case of Efraín is, however, unusual, in that he was patterned after his author. Isaacs avoided an outward expression of eroticism in his novelistic alter ego, but apparently did not realize that many small details betrayed this characteristic of his own" (*J. I.*, págs. 118-119). Esta faceta del temperamento de Isaacs-Efraín se evidencia en la transferencia subconsciente de la originaria imagen sexual (mujer) a un sustituto simbólico (flor), transferencia que proviene de la equiparación o la identificación de la joven heroína con las flores.

Thomas Munro, en su estudio, *Suggestion and Symbolism in the Arts*³, analiza varios elementos de un simbolismo basado en el proceso de analogía: "One psychological function of suggesting analogies in art is to transfer emotional associations and attitudes from one ima-

producido con el título *Isaacs y su romántica María*, en *Estudios sobre escritores de América*, Buenos Aires, Editorial Raigal, 1954, págs. 81-107, y con el título, *La romántica María de Isaacs*, en *Crítica interna*, Madrid, Taurus, 1961, págs. 73-86.

² Véase DONALD MCGRADY, *Jorge Isaacs*, (Twayne World Author Series, 166), Nueva York, Twayne Publishers 1971, pág. 151, notas 25, 26. Se citará esta obra en el texto con la indicación "*J. I.*". Para las referencias en el texto a *María*, véase la ed. de DONALD MCGRADY, (Textos Hispánicos Modernos, 10), Barcelona, Editorial Labor, 1970. Me permito expresar aquí mi agradecimiento al profesor Luis Monguió de la Universidad de California, Berkeley, y al profesor McGrady, de la Universidad de Virginia, por el interés y la ayuda que me brindaron al saber que yo me interesaba por el tema de las flores en *María*.

³ *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Johns Hopkins University, Baltimore, Md., Cleveland, Ohio, t. 15, 1956, págs. 152-180.

ge to another. By comparing an object, act, or person to something loved or admired, we tend to glorify and embellish it" (pág. 158). Esta función analógica es obvia en *María*, pero si se va más allá de las apariencias y se encamina hacia el subconsciente, descúbrese otro significado envuelto en esa analogía entre María y las flores. Munro hace referencia a "the strong emotional drives connected with sex" que han creado, según Freud y Jung, "elaborate symbolic substitutes ... for explicit reference to the anatomy and physiology of sex ... Strong conative-emotional attitudes toward the original sexual images are transferred to the symbolic substitutes, which become affect-laden as aesthetic objects and as emotive factors in artistic form ... Much of this elaborate language of erotic and sexual symbolism involves mimesis and other analogy" (págs. 161-162). Al hablar de símbolos sexuales, Munro cita los numerosos objetos que se asocian con el sexo femenino, entre ellos, flores: "Flowers are usually regarded as feminine, being soft, concave, and receptive to fertilization, which they attract by the aid of color and perfume" (pág. 162). "Gardens, valleys, and soft foliage are regarded as feminine, especially when walled in, protected and protecting" (págs. 155-156). En *María* las flores, el jardín, el huerto, el idílico Valle del Cauca, escenario de la novela, son motivos femeninos de que se vale Isaacs según un proceso en que, como dice Munro, "the artist may present images of whose hidden meaning he himself is not consciously aware" (pág. 161).

Se ha estudiado a fondo el papel de la naturaleza como "personaje" en el género romántico. En la novela de Isaacs la joven María participa de esta función antropomórfica del paisaje hasta tal extremo que se convierte ella misma (por un proceso inverso al de antropomorfismo) en una proyección metafórica de la naturaleza. Escribe Mario Carvajal, por ejemplo, que "el paisaje vive y resplandece en la niña, a la que a cada instante vemos orlada del encanto de una criatura vegetal, como las azucenas de su huerto"⁴. C. Enrique Pupo-Walker, en su artículo, *Relaciones internas entre la poesía y la novela de Jorge Isaacs*, resume esta relación entre María y la naturaleza en las siguientes palabras: "desde el comienzo de la novela, María se ve envuelta en compleja simbiosis artística con la naturaleza. Isaacs multiplica los lazos que unen la heroína al paisaje, para, luego, en cuidadosa progresión simbólica, llevar el personaje a la categoría de mujer-flor. La figura de María, envuelta en la fantasía artística, vive como las flores ..."⁵.

⁴ *Origen de un libro e interpretación de un destino poético*, en *Estampas y apologías*, (Biblioteca de la Universidad del Valle, 8), Cali, Editorial Norma, 1963, págs. 211-219; la cita en pág. 215; reproducido en su edición de *María* (Biblioteca de la Universidad del Valle, 10), Cali, Editorial Norma, 1967, págs. ix-xix.

⁵ *Thesaurus*, *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, t. 22, 1967, págs. 45-59; la cita en la pág. 54. Al lector que se interese en consultar los numerosos estudios

Claro está que desde tiempos inmemoriales se han enlazado la mujer y la flor, representante ésta de la belleza de la naturaleza, aquella de la belleza humana. Mediante la evocación constante de imágenes florales en asociación con María, Isaacs establece un vínculo íntimo entre la mujer, la flor y el amor. En esta yuxtaposición (tanto literal como metafórica) de María y las flores, queda realizada la hipersensibilidad de Efraín para todo lo que hace un llamado a los sentidos. El joven goza de ver, olfatear y acariciar las fragantes y bellas flores a medida que se deleita con el perfume de María, la suavidad de su frente, el brillo y la tersura de su cabello, sus brazos "deliciosamente torneados", sus hombros de "nácar sonrosado", su "garganta de tez de azucena", sus manos "blancas y perfumadas como las rosas de Castilla", sus labios "suaves como el terciopelo de los lirios" y sus mejillas "más frescas que las rosas". Si desde las primeras páginas de la novela Efraín hace manifiesta su reacción sensorial frente a las bellezas de la naturaleza, sobresale su aprecio sensual de las flores, las cuales figuran en *María* no sólo como prendas en un "rito de fetichismo amoroso" o como símbolos de conceptos tradicionales sino también como uno de los medios por el cual Efraín revela inconscientemente su marcada sensualidad.

Sirva de ejemplo una escena que ocurre a principios de la novela en la cual se descubre el gozo visual que experimenta Efraín al contemplar a escondidas a María en el jardín, rodeada de flores. Es de mañana y el joven acaba de despertarse después de haber soñado que María había entrado en su cuarto a renovar las flores de su mesa y que al salir

había rozado las cortinas de mi lecho con su falda de muselina vaporosa salpicada de florecillas azules.

... los azahares llenaron mi estancia con su aroma tan luego como entreabrí la puerta ... abrí la ventana, y divisé a María en una de las calles del jardín, acompañada de Emma ... ella y mi hermana tenían descalzos los pies. Llevaba una vasija de porcelana poco más blanca que los brazos que la sostenían, la que iba llenando de rosas abiertas durante la noche, desechando por marchitas las menos húmedas y lozanas. Ella, riendo con su compañera, hundía las mejillas, más frescas que las rosas, en el tazón rebosante [Cap. IV].

Las rosas recogidas por María aquella mañana, inolvidable para Efraín, eran destinadas a perfumar el baño de éste:

sobre la naturaleza en *María*, le remito al trabajo de DONALD McGRADY, *Bibliografía sobre Jorge Isaacs*, (Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, Serie Bibliográfica, 8), Bogotá, 1971.

Horas después me avisaron que el baño estaba preparado y fui a él. Un frondoso y corpulento naranjo, agobiado de frutos maduros, formaba pabellón sobre el ancho estanque de canteras bruñidas: sobrenadaban en el agua muchísimas rosas: semejábse a un baño oriental, y estaba perfumado con las flores que en la mañana había recogido María [Cap. iv].

La sugestión erótica es evidente. La escena del baño tiene su paralelo en el capítulo XLVI: Efraín se dirige hacia donde María está sentada "bajo el ramaje del naranjo del baño ... Ese día llevaba yo una abundante provisión de lirios ... los arrojé al baño". En esta ocasión es María quien se baña primero, y después, Efraín. Isaacs acude otra vez a la imagen del baño lleno de flores al narrar el episodio de la plática entre Efraín y la voluptuosa montañesa, Salomé. Se baña Efraín en el río y Salomé le confiesa que "le estuve echando del lado de arriba mientras se bañaba, guabitas, flores de carbonero y venturosos; ¿no las vio? ... Como Juan Angel me ha contado que en la hacienda le echan rosas a la pila cuando usted va a bañarse, yo eché al agua lo mejor que en el monte había" (Cap. XLIX).

Entre los críticos de la obra de Isaacs no han faltado quienes se han fijado en la predilección de Isaacs por unir los motivos de flores y agua o humedad; queda evocado un ambiente erótico. Seymour Minton, al ocuparse del tema de la naturaleza en su artículo, *La estructura dualística de María*⁶, recalca los tres motivos de flores, aves y aguas, puesto que, según él, "desempeñan un gran papel estructural desde el principio hasta el fin de la novela" (pág. 263). Mientras el articulista apunta la sugestión sensual del motivo del río, no presta semejante interpretación al papel de las flores: "El rumor del río Zabaletas se percibe desde el primer capítulo y no deja de oírse reforzado por el de otros arroyos, riachuelos y ríos que sirven para ligar los distintos episodios, además de constituir una leve insinuación sexual. El río que fecunda la madre tierra es el escenario de las conversaciones sensuales de Efraín con María y con Salomé ... Las flores no se mencionan hasta el tercer capítulo, pero allí el autor les da un gran énfasis plástico reforzado por el tema infantil y el tema religioso que presagian su valor como símbolo de la constancia del amor entre los dos jóvenes" (pág. 263). Si bien es cierto que no destaca el motivo de las flores hasta el tercer capítulo, se mencionan por primera vez en el capítulo primero, y allí precisamente en relación directa con María: "Dábamos ya la vuelta a una de las colinas ... volví la vista hacia [la casa] buscando uno de tantos seres queridos: María estaba bajo las enredaderas que adornaban las ventanas del aposento de mi madre" (Cap. I). Pupo-Walker en su artículo arriba citado hace referencia a esta misma frase al afirmar que "ya en las primeras páginas, el escritor sutilmente vincula la poética figura con el paisaje" (pág. 54). En el capítulo segundo

⁶ *Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, t. 25, 1970, págs. 251-277.

tampoco falta una que otra referencia a flores, aunque allí forman parte del cuadro más amplio que pinta Isaacs de toda la naturaleza floreciente y perfumada del Valle del Cauca, un cuadro sensual lleno de olores, sonidos y tintes que recuerda a Efraín la imagen de una mujer bella. Sugiero entonces que desde principios de la novela esta misma "leve insinuación sexual" que Menton percibe en el motivo del río también se deja ver en la introducción del tema de las flores, el cual aparece, si no con la breve referencia a las enredaderas del primer capítulo, cuando menos en el segundo capítulo, es decir, antes de su aparición como motivo central del capítulo tercero. Menton menciona después "los perfumes, aromas y fragancias [que] convierten todo el valle del Cauca en un templo lleno de incienso y refuerzan constantemente el gran valor simbólico de las flores que culmina en la escena del rosal y de la mata de azucenas" (pág. 274), pero el "gran valor simbólico" de que habla parece referirse otra vez al hecho de que las flores en general y la rosa y la azucena en particular son, dentro de la novela, símbolos del amor de Efraín y María. He querido señalar la posibilidad de ver las flores no sólo como símbolos de cierto concepto abstracto del amor sino también como símbolos sexuales por medio de los cuales se vislumbra, según el proceso que traza Thomas Munro, el mal encubierto erotismo de Isaacs-Efraín.

En su estudio de la vida y obras de Jorge Isaacs, Donald McGrady nota "the highly autobiographical quality of his poetry" (*J. I.*, pág. 45), y al hablar de las poesías amorosas de Isaacs, apunta el crítico el contenido erótico de la poesía titulada *Elena*: "The unusually rich imagery of this poem serves to underscore the sensual theme. The predominance of green coloring and the luxuriant vegetation evoke the Garden of Eden, the scene of the First Fall. The moisture throughout constitutes an obvious note of sensuality, as does the allusion to the mature fruit. The fallen orange blossoms . . . presage the impending consummation of the love affair. It is tempting to relate 'Elena' to two other poems from Isaacs' first period, and to see in them different treatments of the same passionate and illicit love affair" (*J. I.*, págs. 43-44) ⁷. Entre las poesías que ponen de manifiesto la costumbre isaacsiana de reunir los motivos de las flores, el río, la mujer y el amor sensual ⁸ tal vez la más representativa, aparte de *Elena*, es la siguiente, *A orillas del torrente*. El poeta aja con sus besos los nardos que ador-

⁷ Para el texto de *Elena* véase JORGE ISAACS, *Poesías, La luna en la velada, Saulo, Traducciones*, ed. Armando Romero Lozano, (Biblioteca de la Universidad del Valle, 11), Cali, Editorial Norma, 1967, págs. 20-21. Se citará esta edición para las referencias en el texto a las poesías de Isaacs.

⁸ Véanse en *Poesías*, cit., las siguientes: *La vuelta de la paloma*, *Nima*, *Río Moro*, *El retrato de Felisa*, *La Virginia del Páez*, *Las noches en la montaña*, *¿Sólo amistad?*

nan la frente de la mujer. Ella compara el ardor del poeta al raudal tumultuoso y, al designar como símbolo de su feminidad la flor, arroja el nardo al torrente como para simbolizar la entrega amorosa:

Del raudal rumoroso en las riberas
mirábamos del sol la última luz
en las copas jugar de las palmeras
...
Pálida cual los nardos que en su frente
ajaba el frenesí de mi pasión,
arrojando el más bello a la corriente,
—“mira, me dijo, en vano
resistir quiero a tu poder ufano...
El raudal eres tú, yo soy la flor”.
Césped de nardos su sepulcro alfombra
do en mis brazos durmió junto al raudal

(*Poesías*, pág. 212).

Figuran en la novela de Isaacs varias escenas en que Efraín y María se reúnen en el ambiente florido del jardín y del huerto, cerca del río. Narra Efraín cómo “retozaba ella a mi alrededor, recogiendo flores que ponía en su delantal para venir después a mostrármelas ... dejándome escoger las más bellas para mi cuarto ... Ayudábale yo a regar sus eras predilectas, para lo cual se recogía las mangas dejando ver sus brazos, sin advertir que tan hermosos me parecían. Nos sentábamos a la orilla del derrumbo, coronado de madre selvas, desde donde veíamos hervir y serpentear las corrientes del río” (Cap. XLV). Este sitio viene a ser un lugar sagrado a su amor. En vísperas de la salida de Efraín para Inglaterra pasean los dos enamorados entristecidos al pensar en la inminente partida de Efraín: “María y yo acabamos de regar las flores. Sentados en un banco de piedras teníamos casi a nuestros pies el arroyo, y un grupo de jazmines nos ocultaba a todas las miradas” (Cap. I). Cuando regresa Efraín de Inglaterra después de la muerte de María, el joven recorre extraviado ese jardín y huerto que guardan para él los más íntimos recuerdos de la mujer amada: “Yo había recorrido el huerto llamándola, pidiéndosela a los follajes que nos habían dado sombra ... A la orilla del abismo cubierto por los rosales, en cuyo fondo ... tronaba el río, un pensamiento criminal estancó por un instante mis lágrimas y enfrió mi frente ...” (Cap. LXIII). Las rosas y azucenas de María, el río rumoroso, los aromas del lozano huerto: Isaacs resume en el penúltimo capítulo (LXIV) los motivos de que se ha aprovechado a lo largo de toda la novela. Conforme a la actitud romántica del novelista, estos motivos han venido a ser identificados con el amor de los dos jóvenes, pero, si se los coloca en un plano psicológico, resultan ser motivos que revelan la sensualidad erótica del autor.

Seymour Menton, en su arriba citado artículo, escribe: "Desde las primeras páginas se plantean los dos polos del amor entre los cuales Efraín y María se sentirán atraídos a través de toda la novela. Desde la 'primera expresión afectuosa' [Cap. II] de Efraín hasta su último sueño [Cap. LXIV], hay todo un juego entre la ternura y la pasión. ... Isaacs poco a poco transforma el cariño inocente entre los dos primos en un amor inesperadamente apasionado" (pág. 252). Mientras Efraín no disimula al lector la atracción física que siente por María, le es vedado al joven demostrarle a María todo el ardor que ella inspira en él; es preciso que Efraín modere su pasión en presencia de la joven para proteger la delicada salud de María. Las flores, entonces, sirven de sustituto de María para que Efraín pueda dar rienda suelta al amor apasionado que le transporta. Tal vez en ninguna otra página de la novela encuéntrase más estrechamente relacionadas las flores, el amor y la mujer que en la descripción de cierto acceso de exaltación amorosa que experimenta Efraín al ver el ramillete que María suele poner en su cuarto: "Allí estaban las flores recogidas por ella para mí; las ajé con mis besos; quise aspirar de una vez todos su aromas, buscando en ellos los de los vestidos de María; bañelas con mis lágrimas" (Cap. VI). Nunca llegan a besarse en los labios Efraín y María; el joven tiene que contentarse con aspirar "el perfume del ramo de azucenas silvestres ... pensando yo que acaso merecían ser tocadas por los labios de María" (Cap. X). Son las flores las que reciben las caricias apasionadas de Efraín; son ellas el objeto vicario de esa exaltación que Efraín se ve obligado a templar cuando está con María. En el episodio del ramillete Isaacs deja vislumbrarse la sensualidad y sensibilidad de su protagonista y logra una escena tierna y casta, a la vez que erótica, puesto que se entiende que el ramillete del cuarto simboliza a María.

En el ya citado artículo de C. Enrique Pupo-Walker, el crítico habla de "la dimensión antitética en la obra de Isaacs [que] consigue su más lograda expresión en la dualidad beatitud-erótica que el poeta inyectó en su idealizada visión femenina" (pág. 48). Se nota esta ambivalencia del estado anímico de Efraín en sus referencias a María como "mujer tan pura y seductora" (Cap. XI), "mujer tan seductora en medio de su inocencia" (Cap. XIII), mujer que revela "el seductivo recato de la virgen cristiana" (Cap. IV). Enrique Anderson Imbert ha comentado que "a pesar de la delicadeza de su amor, Efraín estaba todo atento a las pequeñas desnudeces de María. Estas desnudeces eran las alabadas por la literatura, pero los ojos de Efraín-Isaacs buscan el desnudo total"⁹, y Alfonso Reyes señala también "la constante voluptuo-

⁹ *Prólogo*, cit. a *María*, pág. XXVIII.

sidad, la sensualidad alerta" de Efraín, las cuales "aparecen en forma de continuos relámpagos de pudor"¹⁰. Escribe McGrady muy acertadamente que "to dwell on chastity, as Efraín insistently does, is to consider, by implication, the concept of sensuality [and] actually represents a form of eroticism" (*J. I.*, pág. 118), un erotismo insinuado no sólo por ser la antítesis de una actitud rigurosamente casta y pura sino también por el empleo de motivos que sugieren lo sexual — las flores, por ejemplo, de la obra isaacsiana. Interpretadas de esta manera, las flores cobran una importancia mayor o, cuando menos, más amplia, que la que suelen concederles los críticos.

La sugestión de la virilidad masculina y de la sumisión femenina resulta evidente en la siguiente escena en que Efraín está preparándose a acompañar a su amigo montañés, Emigdio, a presenciar un rodeo:

Volví en seguida a mi cuarto a tomar mis pistolas. María, desde el jardín y al pie de mi ventana, entregaba a Emma un manojo de montenceros, mejoranas y claveles; pero el más hermoso de éstos por su tamaño y lozanía, lo tenía ella en los labios.

— Buenos días, María, le dije apresurándome a recibirle las flores.

Ella, palideciendo instantáneamente, correspondió cortada el saludo, y el clavel se le desprendió de la boca. Entregome las flores, dejando caer algunas a los pies, las cuales recogió y puso a mi alcance cuando sus mejillas estaban nuevamente sonrosadas.

— ¿Quieres, le dije al recibir las últimas, cambiarme todas éstas por el clavel que tenías en los labios?

— Lo he pisado, respondió bajando la cabeza para buscarlo.

— Así pisado, te daré todas éstas por él. ... ¿Permites que vaya yo a recogerlo?

Se inclinó entonces para tomarlo y me lo entregó sin mirarme (Cap. xviii).

Dentro del proceso psicológico que vamos trazando, vale fijarse también en que ni Efraín ni María quieren que haya flores en el cuarto de Efraín mientras duerme allí Carlos, amigo y rival de Efraín. Este le agradece a María "la fineza de no permitir que las flores destinadas por ella para mí, adornasen esa noche mi cuarto y estuviesen al alcance del otro" (Cap. xxiv).

Aparecen en *María* otros indicios de este procedimiento subconsciente en que se manifiesta el erotismo de Isaacs-Efraín. El rifle o la pistola se cuentan entre los símbolos fálicos más comúnmente relacionados con la virilidad masculina. La virilidad de Efraín es subrayada

¹⁰ Algunas notas sobre la *María de Isaacs*, en *El Relator*, Cali, núm. 6098, 1 abril 1937, pág. 3; reproducidas en *Obras completas de ALFONSO REYES*, t. 8, México, Fondo de Cultura Económica, 1958, págs. 271-273; la cita en la pág. 272.

por la destreza que siempre exhibe él en el manejo de la escopeta (recuérdese, por ejemplo, la famosa cacería del tigre, Cap. xxi). Todos quedan admirados de su pericia. Es significativo que Isaacs no permite que goce de igual éxito Carlos, en la cacería de venados (Cap. xxvi).

Si Efraín es diestro con la escopeta, también es jinete experto, lo que cobra más significado al tener presente que el caballo es considerado como otro símbolo fálico relacionado con la virilidad masculina. Pasea Efraín muy a menudo montado a caballo; sus habilidades de jinete son realzadas por la descripción del veloz y peligroso viaje nocturno que hace a caballo para avisar al médico que venga a ver a María, la primera vez que se enferma ella (Cap. xv). Seymour Menton recoge el simbolismo del caballo al notar que "[María] ya no le tiene miedo al caballo brioso, identificado con Efraín [Cap. xxxv] ... y símbolo tradicional del sexo" (*La estructura dualística*, pág. 254). Este "caballo brioso" es el mismo caballo retinto que montó Efraín cuando el viaje en busca del médico.

En fin, Isaacs, tanto en su obra novelística como en la poética, nos ha dejado bastantes señales de su propio temperamento sensual; es una sensualidad sana, un erotismo púdico, por decirlo así, idealizado según la sensibilidad romántica típica de muchos escritores hispanoamericanos de su época. En cuanto al tema de las flores, claro está que si encontramos en su obra rosas, azucenas, lirios, claveles, azahares, nardos, jazmines, campanillas, adormideras, violetas, madreselvas, enredaderas, amén de flores más exóticas, no estamos obligados a ver en esta profusión floral más que una manifestación del concepto de la naturaleza que llevaría cualquier hombre "born and reared in the country and who appreciated the beauties of the garden spot that is the Cauca Valley", como escribe McGrady con referencia a Isaacs (*J. I.*, pág. 58). Mientras McGrady admite que el novelista "had a great feeling for nature" (*J. I.*, pág. 58), creo que el concepto isaacsiano de la naturaleza concuerda más estrechamente con la idea que expresó él en el soneto, *La bella de noche*¹¹:

Toda flor es un templo: los arcanos
esconde allí de amor naturaleza,
y el arte rudo aún de los humanos
nunca imitar logró tanta belleza.

(*Poesías*, pág. 239).

¹¹ El título de la poesía se refiere a una flor que se llama *la bella de noche*. Isaacs dirige este soneto a su hija Julia y no es, por consiguiente, una poesía de intención erótica. Se nota, sin embargo, la consabida imagen isaacsiana de la mujer-flor: "Blanca nació de un rayo de la luna / en la trémula sombra de la umbría / la reina y gala de la noche bruna: / esa flor es tu imagen, Julia mía".

Por medio de una "compleja simbiosis artística" (para valerme de la frase de Pupo-Walker), Isaacs hace de la flor símbolo de la mujer mientras la mujer se convierte en una flor y, como hemos visto, la flor es un símbolo erótico del sexo femenino. Así es que tanto en María, la casta mujer-flor que crece en el hermoso Valle del Cauca, como en la mujer voluptuosa que se rinde "a orillas del torrente", la naturaleza esconde para Isaacs-Efraín los secretos de amor.

VALERIE MASSON DE GÓMEZ.

Saint Mary's College of California,
Moraga, California.