



## Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 17 (2011)

### FIGURAS DE MUJER: EL EJEMPLO DE MARÍA Y AMALIA

Núria CALAFELL SALA

(Universidad Autónoma de Barcelona

Universidad Nacional de Córdoba)

*Recibido: 01-10-2010 / Revisado: 30-01-2011*

*Aceptado: 31-01-2011 / Publicado: 24-10-2011*

**RESUMEN:** Este artículo quiere proponer un nuevo enfoque a la hora de abordar dos de las figuras literarias más representativas del Romanticismo en Latinoamérica: de un lado, la colombiana *María*, pronto convertida en modelo de un tipo de representación femenina marcada por las huellas de la enfermedad corporal; y del otro, la argentina *Amalia*, construida como estereotipo, pero reivindicada como imagen de la subjetividad moderna y cosmopolita que Argentina anhelaba desde su independencia. Para ello, se utilizará el modelo de la crítica como sabotaje planteada por el catedrático Manuel Asensi en una serie de trabajos recientes: en primer lugar, porque favorece una apertura del posicionamiento crítico; en segundo lugar, y en relación a lo dicho con anterioridad, porque permite descubrir en estos textos aquellas estrategias que, desde la literatura (en sus modelos), intentaron llevar a cabo una transformación del imaginario social con respecto a la siempre compleja cuestión de la individualidad y la subjetividad femeninas.

**PALABRAS CLAVE:** representación, imaginario, Romanticismo, crítica como sabotaje, Latinoamérica

### FIGURES OF WOMAN: THE EXAMPLE OF MARIA AND AMALIA

**ABSTRACT:** This article wants to propose a new approach at two of most representative literary figures of Romanticism in Latin-America: in one side, the Colombian *Marta*, turned into a type of feminine representation marked by the tracks of corporal disease; in the other, the Argentinean *Amalia*, constructed as an stereotype, but vindicated like image of the modern and cosmopolitan subjectivity that Argentina desires since the Independence. In order to get there, one will use the terms of criticism as sabotage that professor Manuel Asensi raised in some recent works: first of all, because allows an opening of the critic position; secondly, because permits to uncover in these texts these strategies that tried to transform, from literature (in its examples), the social imaginary of the feminine individuality and subjectivity.

**KEYWORDS:** representation, imaginary, Romanticism, criticism as sabotage, Latin-America.

LA DECISIÓN DE CADA LECTURA<sup>1</sup>

María me ocultaba sus ojos tenazmente; pero pude admirar en ellos la brillantez y hermosura de los de las mujeres de su raza [...]; sus labios rojos, húmedos y graciosamente imperativos, me mostraron sólo un instante el velado primor de su linda dentadura. Llevaba, como mis hermanas, la abundante cabellera castaño-oscura arreglada en dos trenzas, sobre el nacimiento de una de las cuales se veía un clavel encarnado [...], admiré el envés de sus brazos deliciosamente torneados, y sus manos cuidadas como las de una reina (Isaacs, *María*).

Hay en esta cita del escritor colombiano una serie de ideas que me parecen de sumo interés para iniciar este trabajo. Y es que, dejando de lado el detallismo que cabría esperar en una descripción de este tipo, la voz narradora nos regala el dibujo de un semblante: María, a quien poco a poco vamos a ir conociendo a través de la mirada sesgada de este Efraín enamorado, deviene la personificación de un imaginario que se diluye en múltiples y variadas significaciones, muchas de ellas contenidas en la superficie de un cuerpo que se fragmenta y se resignifica hasta el infinito. No por casualidad, lo primero que le llama la atención de ella son, precisamente, los ojos, espejo del alma y puerta de entrada a lo más interior de una individualidad, pero sobre todo, huella de una pertenencia territorial que se extenderá incluso hasta su peinado y la presencia muda que lo embellece: este clavel que tan pronto evoca la carnalidad de unos «brazos deliciosamente torneados», como alude a la estrecha relación que la muchacha mantendrá con el Cauca, su tierra natal. Acto seguido, la mirada se desvía hacia el estallido de unos labios rojos y carnosos, que suscitan la pasión del platónico enamorado, al tiempo que evocan el imperativo de un lenguaje que solo podrá expresarse como una contradicción: «*Yo soy una muchacha ignorante que no sabe lo que dice* —confesará en un momento determinado la chica—. *Mírame* [...] no seas rencoroso conmigo por esa bobería. Yo tendré ya valor...tendré todo; de nada me quejo» (Isaacs, 1996: 276; los subrayados son míos).

Y no es extraño que así sea. Instalada en el instante crucial en que la lectura adquiere la función de formar las subjetividades que se van dibujando con los cambios del siglo, la novela pronto se erige en el punto de partida para el esbozo de nuevos modelos: americanos pero, muy especialmente, femeninos. Si, tal y como señala Susana Zanetti, «las novelas iban articulando tipologías, inducían lógicas de lectura, diseñaban lectores ideales, alentaban la lectura placentera o afinaban los resortes del didactismo en procura de dirigir las conductas públicas y privadas» (2002: 108), por otro lado, fomentaban el uso de un bucle literario que, paradójicamente, acababa convirtiendo estos mismos sujetos en simples figuras de papel, en objetos de una pulsión escópica que los destruye en tanto que referentes reales y los construye, en cambio, como tipos. No es casual, pues, que Amalia, la otra gran protagonista del romanticismo hispanoamericano, haga su primer acto de presencia leyendo uno de los libros asociados a la refinada aristocracia de los unitarios

<sup>1</sup> Tomo la expresión de Jacques Derrida, para quien «[e]l ocultamiento del texto puede en todo caso tardar siglos en deshacer su tela. La tela que envuelve a la tela. Siglos para deshacer la tela. Reconstituyéndola así como un organismo. Regenerando indefinidamente su propio tejido tras la huella cortante, la decisión de cada lectura. Reservando siempre una sorpresa a la anatomía o a la fisiología de una crítica que creería dominar su juego, vigilar a la vez todos sus hilos, embaucándose así al querer mirar el texto sin tocarlo, sin poner la mano en el «objeto», sin arriesgarse a añadir a él, única posibilidad de entrar en el juego cogiéndose los dedos, algún nuevo hilo. Añadir no es aquí otra cosa que dar a leer. Hay que arreglárselas para pensar eso: que no se trata de bordar, salvo si se considera que saber bordar es saber seguir el hilo dado. Es decir, si se nos quiere seguir, oculto. Si hay una unidad de la lectura y de la escritura, como fácilmente se piensa hoy en día, si la lectura es la escritura, esa unidad no designa ni la confusión indiferenciada ni la identidad de toda quietud; el es que acopla la lectura a la escritura debe descoserlas» (2007: 94).

en la Argentina dominada por Rosas, las *Meditaciones* de Lamartine (Mármol, 2000: 84). Dado que «la *representación* de la lectura constituía, en la novela del XIX, una función constructiva» (Catelli, 2001: 20), tampoco será accidental que, apenas unas líneas más adelante, el narrador la describa desdibujando la ya de por sí frágil frontera entre sus ojos y los del rápidamente enamorado Eduardo:

los rizos de su cabello castaño claro, echados atrás de la oreja pocos momentos antes, no estorbaron a Eduardo descubrir, en una mujer de veinte años, una *fisonomía encantadora, una frente majestuosa y bella, unos ojos pardos llenos de expresión y sentimiento, y una figura hermosa*, cuyo traje negro parecería escogido para hacer resaltar la reluciente blancura del seno y de los hombros (Mármol, 2000: 84; el subrayado es mío).

Con una única concesión al canon de beldad de la época, la voz narradora se detiene en aquellos aspectos que denotan distinción moral y educación, y de esta manera acaba trazando un sutil *continuum* entre la caracterización del personaje y su ideología: si su fisonomía es «encantadora» es porque no tendrá ningún reparo en ayudar a su primo Daniel y al amigo de éste, Eduardo, en tiempos tan difíciles para el país. Igualmente, si su frente es «majestuosa y bella» es porque tendrá ademanes de reina: «—¡Esa canalla en mi casa!— exclamó Amalia, resplandeciendo sus ojos con todo el brillo de su orgullo, e irguiendo su cabeza, que parecía en aquel momento querer reclamar la majestad de una corona» (Mármol, 2000: 287); y de diosa: «En esos momentos, Amalia no era una mujer: era una diosa de ésas que ideaba la poesía mitológica de los griegos» (Mármol, 2000: 242). Además, si sus ojos están «llenos de expresión y de sentimiento» es porque así corresponde a un ser de alma elevada, en quien las palabras sobran y la mirada se convierte en el único medio de expresión. No en vano, en la primera escena de amor que mantendrá junto a Eduardo, se declarará a través de ellos: «Dulces, húmedos, aterciopelados, los ojos de Amalia bañaron con un torrente de luz los ojos ambiciosos de Eduardo. Esa mirada lo dijo todo» (Mármol, 2000: 283), escribirá el narrador. A lo que cabría añadir: porque ella es quien domina el lenguaje de un cuerpo que, al igual que en el caso anterior, deviene moneda de cambio o, peor, emblema sacrificial. Ya lo había señalado Nora Catelli en un temprano artículo: «si María sana su alma con las lecturas pero entrega su cuerpo a la muerte; [...] Amalia es inmolada en el altar de una contienda civil que no admite el contenido “europeo” de su biblioteca» (1995: 126).

Esto explica que una de las imágenes más repetidas en ambos textos sea la de una escena de lectura, expresión acuñada por Sylvia Molloy para referirse a las estrategias autorreflexivas que ciertos escritores de la época utilizaron para recalcar «[...] la naturaleza textual del ejercicio autobiográfico, recordándonos que detrás de todo hay siempre un libro» (Molloy, 2001: 32), y que aquí me gustaría recuperar en su totalidad. No tanto porque *María* esté escrita en primera persona y se estructure alrededor de los recuerdos de Efraín, el protagonista masculino, sino porque la reiteración de una sola situación es tan evidente en una y otra novela, como cuestionable: ¿por qué esta insistencia en una circunstancia que, por lo demás, obliga también a cierto conocimiento cultural y literario de sus participantes? Y lo que es más importante aún: ¿cuál es el propósito de dos escritores cuyas motivaciones obedecen a objetivos distintos? En efecto, aquí todos los personajes leen o escuchan leer, en un doble gesto que pautará comportamientos, aprendizajes y relaciones. Y es que no es lo mismo ser una mujer y, en la intimidad del salón doméstico, leerle a otra la *Imitación de la Virgen* (Isaacs, 1996: 161), que ser mujer y escuchar de la mano del hombre amado la historia del *Genio del cristianismo* (Isaacs, 1996: 77). Lo que

en un caso refuerza la pertenencia genérica a un linaje de saberes domésticos —y las primeras letras, ya lo advirtió Beatriz Ferrús (2007), forman parte de ellos—, en el otro supone reivindicar la huella de una autoridad masculina que dona su saber con el fin de realizar sobre su audiencia una acción performativa específica. En el contexto de *María*, además, permitirá dibujar una suerte de educación sentimental que fusionará virtud y sentimiento: «[...] el pasaje de uno a otro tipo simula obedecer a un ritmo natural, de la inocencia al cándido juego amoroso, sin riesgos, donde el libro vuelve a enhebrar el afecto, propiciando nuevos lazos, nuevas familias, pero al mismo tiempo erotizando fuertemente el vínculo» (Zanetti, 2002: 192).

Ahora bien, si «[l]as páginas de Chateaubriand iban lentamente dando tintas a la imaginación de María» (Isaacs, 1996: 78), es porque deben su condición de posibilidad a la misma causa que hace posible que la lectura posterior del episodio de Atala provoque el primer ataque epiléptico de la muchacha en un contexto bien distinto, es decir, al hecho de poder ser repetidas en ausencia de los personajes. Y no se trata solo de que María, en su deseo de agradar a Efraín, guarde aquellas frases de la obra del francés en su memoria ni de que su comprensión se adelante a la de las demás mujeres de la casa, eso sí, «[...] con triunfo infantil» (Isaacs, 1996: 77). De lo que verdaderamente se trata es de que la lectura de un texto literario la (per/de)forma de la única manera posible: atentando contra un cuerpo que se ve de repente marcado por los signos de lo nervioso. Por otro lado, no hay que olvidar que la práctica de la lectura pauta también la recuperación del llanto como tópico para expresar la sensibilidad de sus lectores y promover, a su vez, la identificación entre el autor y el lector (Zanetti, 2002: 197).

Claro está, hablar de *María* y de *Amalia* no solo supone hablar de la literatura de consumo del siglo XIX, sino recorrer todos aquellos espacios de lectoescritura que, desde la novela del folletín hasta los periódicos, revistas, libros de divulgación científica, etc., construyeron un sistema comunicativo dominante, por medio del cual incitar a los sujetos a realizar determinadas acciones y determinados discursos. Tal y como apuntó Manuel Asensi en un trabajo reciente:

Todo sistema comunicativo —y cada época histórica posee los suyos—, desde el lenguaje a las historias transmitidas oralmente, desde la revista del corazón hasta el cine o las novelas que se publicaban por entregas en el siglo XIX, lleva a cabo un[a] acción modelizadora del mundo que, *en competencia con otros sistemas comunicativos*, crea en los sujetos por él influenciados una manera de percibir y de representarse la realidad; una manera que les lleva a experimentar sensiblemente, a analizar lógica y conceptualmente, a opinar sobre [,] el mundo, y a actuar de una forma determinada en él (2008: 113; el subrayado es mío).

Esto conlleva, entre otras cosas, la (sobre)carga ideológica de algunos de estos textos, pensados desde el comienzo como un espacio de proyección tética, lo que espero no se entienda como su suspensión en las redes de lo tendencioso ni, mucho menos, como una desviación anacrónica de los mismos. Aceptando que no es imprescindible replegarse sobre un referente para significar una obra, lo que el teórico plantea es la necesidad de una comprensión «real» de la misma, puesto que «[...] da a ver el mundo de un determinado modo ideológico y se convierte, por ello mismo, en un percepto a través del cual un sujeto percibe la “realidad”» (Asensi, 2007: 140). La percibe y, acto seguido, la modela siguiendo

la dirección ideológica que mejor le convenga.<sup>2</sup> En realidad, si se acepta que la literatura es algo más que un discurso verbal compartimentado en distintos géneros, se aprecia mejor su pertenencia al conjunto de polisistemas que se interseccionan y se estructuran de forma interdependiente. Desde aquí, y en tanto que sistema en interacción con otros sistemas, se comprende que mantenga con ellos una relación de concordancia o de disidencia pero, en cualquier caso, de conflicto constante y, las más de las veces, irresoluble.

En este sentido, lo que la idea asensiana de modalización contempla es, sobre todo, la posibilidad lúdica de transformar, de cambiar una realidad, pero jamás de inventarla de nuevo. Independientemente de si el texto es literario o no, a lo que nos enfrentamos en cualquier tipo de manifestación simbólica —por escritural— es a la fuerza de un lenguaje azaroso que tan pronto se separa de aquello que puede, como se reafirma en la dualidad dialéctica que lo confronta a ello. Y no se vea esto último como una defensa del pensamiento binarista hegeliano, sino más bien todo lo contrario. En cualquier campo simbólico es posible encontrar la puesta en escena de un discurso material que es, ante todo, estallido divergente entre dos tipos de lenguaje potencialmente vinculados: de un lado, el del cuerpo —referente fenoménico tensionado en su devenir referente semiótico— y, del otro, el de la palabra —referente lingüístico que, a su vez, se desarrolla en tanto que ideograma, es decir, como referente real—.

Es bien sabido, por ejemplo, que las novelas que aquí nos ocupan adquieren especial relevancia cuando inciden en el estrecho vínculo que une su temática —la trágica y contrariada historia de amor entre los personajes principales— con otros sistemas literarios —la denominada novela sentimental, con *Pablo y Virginia* (1788) a la cabeza— y no literarios —la religión, la política e, incluso, la sociología o la antropología. Lo que habrá que preguntarse es en qué medida el parentesco se desarrolla como un consentimiento de estos modelos o como su cuestionamiento y, a partir de aquí, incidir en los recursos utilizados para tal fin. Dicho de otra manera: habrá que recuperar la hiancia retórica que toda manifestación lingüística y, más específicamente literaria, convoca<sup>3</sup> para, desde la misma, bucear en aquellos aspectos que, o bien siguen el curso predeterminado por el sistema dominante o, por el contrario, lo sabotean, ejerciendo sobre él una acción deconstructiva de primer orden.<sup>4</sup>

Y es en este punto donde quisiera detenerme: la «competencia con otros sistemas comunicativos» de la que habla Manuel Asensi en la cita anteriormente reproducida no tiene que ver única y exclusivamente con la relación entre el centro y su periferia, como tampoco con los procesos de institucionalización de estos textos, dominantes y hegemónicos unos, excéntricos y marginales otros. Más bien atañe a la necesidad de representar, por medio de una perspectiva mutable, variable y heterogénea, aquellos procesos por medio de los cuales los sistemas entran en tensión unos con otros. El matiz es importante: en primer lugar, porque enfatiza el poder transformador de un discurso, el literario, obligado desde siempre a circular por los territorios de lo ineficaz y de lo inútil. En segundo lugar, porque determina para el crítico —«[...] triste final —¡ay!— de algo que empezó como sabor, como delicia de morder y mascar», si hacemos caso de Bruno, el narrador

2 «La polémica del arte moderno no se dirige contra el hombre, sino contra su contrahechura ideológica; no es antihumana sino antihumanista», declaró Giorgio Agamben (2006: 106). En el contexto analítico de Manuel Asensi, sin embargo, este concepto se ve enriquecido con las aportaciones de Louis Althusser (1974) y Paul de Man (1990), para quienes la ideología de un texto literario o de una obra artística se sustenta en la confusión entre la realidad semiótica y la realidad fenoménica (2007: 141).

3 Y que, en el decir de Manuel Asensi, da lugar a la aparición del silogismo, «(...) responsable de, por decirlo en términos demanianos, confundir la realidad lingüística y la natural, la referencia y la fenomenalidad» (2007: 151).

4 Utilizo de forma consciente este término en su sentido más demaliano, sobre todo en lo que respecta a las operaciones crítico-lingüísticas que propuso (De Man, 1990: 185).

protagonista de «El perseguidor» (Cortázar, 2002: 229)— un lugar de privilegio desde el cual seguir avanzando. Aunque «[e]llo, no obstante, obliga al rigor de la lectura» (Asensi, 2008: 117) y, al mismo tiempo, sitúa la toma de decisión en un plano metacientífico.<sup>5</sup>

Desde aquí, una última torsión se me impone: ¿no es acaso esta defensa de un posicionamiento crítico consciente la misma que lleva a cabo Julia Kristeva en *El porvenir de la revuelta* cuando pide «[...] retomar sin cesar el *retorno retrospectivo* para llevarlo hasta las fronteras de lo imaginable, de lo pensable, de lo sostenible, hasta la “posesión”» (1999: 18; el subrayado es mío)? Al concebir la escritura literaria como un agente desautomatizador de los códigos precedentes o contemporáneos a su realización, ambos la recolocan en un plano de immanencia susceptible de ser continuamente reescrito, lo que supone convertir el objeto de análisis en un amplio palimpsesto de referencias, intertextualidades y opiniones que, o bien operan en el interior de la ley o bien la desbordan, haciendo circular el texto en una dinámica de docilidad o resistencia. Ello, a su vez, obligará al sujeto crítico a recolocarse en una lógica rizomática de interrogación continua.

#### FIGURACIONES DE MUJER

Así las cosas, lo que sigue es una breve reflexión en torno al ejercicio de lectoescritura que los sistemas literarios creados por Jorge Isaacs y José Mármol en *María y Amalia*, respectivamente, establecieron con aquellos sistemas textuales que representaron la ideología dominante del período, en relación a un único tema: el esbozo de una nueva tipología de sujetos femeninos marcados por una fuerte polarización —como ángeles del hogar o como prostitutas, como madres o como amantes— y, sobre todo, por una perversa estigmatización que las enfermaría. Y es que las mujeres son, ya lo apuntó Nora Catelli, el trasunto más moderno de don Quijote, su imagen más acabada, pero también la más problemática, puesto que la misma circunstancia que impulsa al hidalgo manchego a actuar y a hablar de un modo literariamente predeterminado, es lo que las reducirá a un espacio de proyección genérica del que les será imposible salir:<sup>6</sup> «las mujeres del siglo XIX habrían sido capaces de *acceder* a la biblioteca, pero no de *interpretar* con libertad, tranquilidad y profundidad. Ese fue el movimiento histórico que llevó a concluir, erróneamente, que las mujeres leían únicamente folletines. En realidad, leían todo *como* folletines» (1995: 128).

Al igual que los libros de caballería apelan al sistema perceptivo de Alonso Quijano y lo incitan a ver, sentir, pensar y actuar a la manera de los mismos, los folletines se convierten en el sistema literario que transforma a quienes entran en contacto con él, proporcionándoles un modelo afectivo-conceptual que, además de impulsarlos a ver, sentir, pensar y actuar de un modo particular, los induce a experimentarlo ontológicamente. Y si a estas alturas alguien argumenta que ello se debe a que tanto don Quijote como las lectoras decimonónicas adolecen de desequilibrio mental y / o de una enfermedad moral, se le puede objetar que el orden de los factores, en este caso, sí altera el producto: ni don Quijote lee libros de caballería porque padezca una disfunción entre lo que es real y lo que es imaginario, ni las mujeres del XIX leen *como* folletines porque ellas *son* folletines. Cuando Nora Catelli escribe que «los novelistas, más allá de sus diversas posiciones ideológicas,

<sup>5</sup> Tal y como el teórico se encargó de señalar en un escrito anterior, esta es la pequeña diferencia que separa la andadura deconstructiva de su crítica como sabotaje: «si en la deconstrucción —advierte (Asensi, 2007: 150)— la indecibilidad ocupa un plano superior al de la posibilidad de decidir, la crítica como sabotaje invierte esa posición situando en un plano superior la capacidad de decisión».

<sup>6</sup> No en vano, como esta misma crítica se encargó de recordar unos años más tarde: «Ver a una mujer leyendo suponía imaginarlas a todas *en ella*: lectoras, escritoras, suscriptoras, consumidoras de folletines y de buena literatura, de revistas de modas, publicaciones periódicas y religiosas. De hecho, no sólo suponía ver a todas las mujeres en una mujer, sino que implicaba ver todas las lecturas —todos los tipos de lectura— en un solo acto de leer» (Catelli, 2001: 36).

captaron esta peculiar *conversión* [que hace del acto de lectura de la gran literatura, una escritura de género] y la *convirtieron* en la enfermedad moral de las mujeres del siglo» (1995: 128), está apuntando en esta misma dirección. Va de suyo que los estructuralistas y los semióticos ya se percataron de la importancia que un género como la novela podía tener en estos casos, frente a otros discursos. Y es que su articulación dialógica —en el sentido bahtiniano del término— le otorga una calidad exotópica por la que, más allá de las palabras directas y objetales —los denominados discursos directos de los personajes (Asensi, 2006: 635)—, saca a relucir el peso de una palabra ambivalente. Que ésta sea el medio a través del cual el autor utiliza la palabra de otro para otorgarle un sentido nuevo es lo que, a fin de cuentas, explicará los distintos significados que una única textualidad puede tener.

Veámoslo ahora en el ejemplo concreto del primer episodio epiléptico que deja a María

[...] como dormida: su rostro, cubierto de palidez mortal, se veía medio oculto por la cabellera descompuesta, en la cual se descubrían estrujadas las flores que yo le había dado en la mañana: la frente contraída revelaba un padecimiento insoportable, y un ligero sudor le humedecía las sienes: de los ojos cerrados habían tratado de brotar lágrimas que brillaban detenidas en las pestañas (Isaacs, 1996: 80).

La imagen es de lo más sugerente: la muchacha se presenta a los ojos del narrador como la «Ofelia» prerrafaelita que John Everett Millais pintó en 1852, pero también como la mujer marcada por la triple determinación de una madre afectada por el mismo mal, de una sociedad que solo entiende la condición femenina desde una óptica física y fisiológica y, en definitiva, de una cultura que le señala su lugar como agente pasivo en una tragedia por todos conocida. No hay que perder de vista que, en el giro que transforma la lectura en un acto de *omnivoyeurismo*, el sujeto femenino de estos textos deviene mero objeto de una pulsión escópica marcada por los signos de la desfiguración y de lo obscuro: mientras un yo omnividente lo mira, él, en la contemplación, puede abandonarse a la satisfacción de saberse observado, «con tal de que no se lo muestren» (Lacan, 2003: 83). Y es en este punto donde observo la única diferencia con respecto a la novela sentimental dominante: tanto la protagonista colombiana como Amalia rompen este hechizo, ellas se muestran y mientras se dan a ver, sucumben al placer de una mirada que se ve así provocada y que, por eso mismo, se extraña, arrastrándolas a ellas en su enajenamiento.

No en vano, cuando Efraín comienza su relato con el recuerdo de su amada, no puede más que inscribirla en un entredós: «Niña cariñosa y risueña, mujer tan pura y seductora como aquellas con quienes yo había soñado» (Isaacs, 1996: 74). Escindida entre la muchacha casta e inocente que el amado espera que sea, y la seductora que conoce las reglas del juego y no duda en usarlas para sus propósitos, María no se realiza como una realidad, sino más bien como una proyección. Es más: María es el resultado de una contradicción que atañe, en primer lugar, a Efraín, en tanto que él es quien la dibuja a medio camino entre el recuerdo y la experiencia vivida, y quien, en definitiva, la fragmenta en múltiples y variadas representaciones:<sup>7</sup> de la coqueta que esconde los ojos tras el velo (Isaacs, 1996: 188)

<sup>7</sup> Todas ellas, no obstante, huellas de una singularización estratégica: «Ya al comienzo la novela nos encamina hacia las significaciones tan imbricadas entre la recuperación de la figura de María y la del espacio, revivido de continuo en árboles, ríos, valles y los múltiples rincones que enmarcan la casa patriarcal, al establecer un entrañable lazo entre él y la seducción femenina, pero *no* referida explícitamente a María. Aquí se expresa que la pérdida de ese ámbito amado puede enjugarse, mediatizada por el tiempo, en la rememoración que hace posible el arte» (Zanetti, 2002: 203).

a la que marca los compases de un contacto físico demorado —en episodios como el del beso indirecto, donde el chico besa «los labios de Juan entreabiertos y purpurinos, y aproximando su rostro María, posó ella los suyos sobre esa boca que sonreía al recibir nuestras caricias y lo estrechó tiernamente contra su pecho» (Isaacs, 1996: 151)—, pasando por la que «humillándose como una esclava» (Isaacs, 1996: 75), anima al amante a confesarle su amor. En segundo lugar, y derivado de aquí, a la propia escena de lectura. En efecto, la novela no tiene ningún reparo en depurar responsabilidades: el texto de Chateaubriand y, más aun, la nacionalización del mismo, son la causa directa del desbordamiento de un cuerpo que estigmatiza a la subjetividad con sus excesos, «pues si las prescripciones del médico y del padre de Efraín imponen a los jóvenes el control de sus sentimientos, la novela intensifica el valor dado a la pasión amorosa» (Zanetti, 2002: 199) y posibilita el desajuste consiguiente.

A su lado, *Amalia* se distingue de todas las demás mujeres de la novela porque, más allá de poseer «[...] una imaginación poéticamente impresionable, en la cual las emociones y los acontecimientos de la vida podían ejercer, en el curso de un minuto, la misma influencia que en el espacio de un año sobre otros temperamentos» (Mármol, 2000: 97), su actitud es la de quien no duda en unir su destino a la tragedia de aquel que, al contemplarla, se ve capaz de afirmar «[...] todo el orgullo de su exquisita selección» (Mármol, 2000: 361). Por eso, si ahora comparáramos la descripción de esta última con la de aquellas que, ya desde una mirada positiva ya desde una perspectiva negativa de burla y de desprecio, pueblan el universo marmoliano, notaríamos una serie de diferencias de sumo interés. Tal es el caso de Florencia Dupasquier, la enamorada de Daniel Bello y, en el decir del narrador, encarnación perfecta de un ideal de belleza decimonónico: rubia, de ojos azules y con «una nariz perfilada, casi transparente, y con esa ligerísima curva apenas perceptible que es el mejor distintivo de la imaginación y del ingenio» (Mármol, 2000: 177), pero sin más interés que el de servir de contraste a las muchas virtudes de la protagonista: «—Amalia —reconocerá Daniel Bello ante Eduardo Belgrano— tiene más valor que Florencia y otro carácter también» (Mármol, 2000: 734), y por este motivo su belleza no solo tiene que ver con una cuestión física sino que va mucho más allá y deviene incluso cuestión cultural y política.

Lo he dicho anteriormente: su vida, al aceptar como esposo a un unitario, queda trabada a una causa que, amén de ser símbolo del europeísmo y del cosmopolitismo anhelados por la nación en ciernes, lo era también de un progreso moral y educativo muy específicos. En este sentido, interesante es también el contraste que se genera con otro de los sujetos femeninos representados, Agustina Rosas de Mansilla, «la reina de las bellezas porteñas» (Mármol, 2000: 302) en las palabras del narrador:

Pero magnífica Diana para la escultura, espléndida Rebeca para el lienzo, la belleza de Agustina no estaba, sin embargo, en armonía con el bello poético del XIX: había en ella demasiada bizarría de formas, puede decirse, y muy pocas de esas líneas sentimentales, de esos perfiles indefinibles, de esa expresión vaga y dulce, tierna y espiritual que forma el tipo de la fisonomía propiamente bella en nuestro siglo, en que el espíritu y el sentimiento campean tanto en las condiciones del gusto y del arte (Mármol, 2000: 301).

Más allá de la comparación escultórica y pictórica, lo que me interesa destacar es la insistencia en describirla desde un exceso —apenas en las líneas precedentes ha señalado que «[...] sus brazos eran algo más gruesos de lo que debían ser, y no bien redonda su cintura» (Mármol, 2000: 301)— y una falta: pese a ser considerada por muchos una de las grandes bellezas de su tiempo, Agustina Rosas de Mansilla no es más que la reli-

quia de un pasado que debe erradicarse. Dejando de lado los efectos irónicos del pasaje, parece evidente que la posición antitética del narrador no solo contraria la opinión más generalizada, sino que sirve para que las ausencias del personaje sobresalgan y queden perfectamente subrayadas. Se pone en duda la totalidad de las cualidades de la mujer y, a tal fin, se reivindica como baremo la existencia de un indefinible que remarque sobre la piel sus características morales. No es difícil advertir que José Mármol está siguiendo aquí uno de los tópicos románticos por excelencia: las almas nobles poseen un *no sé qué* que transforma su fisonomía en algo especial. Que éste provenga de la educación y la cultura recibidas será otra cuestión, no menos importante en el contexto de la novela.

Nora Catelli fue de las primeras en percatarse de ello cuando observó que la misma división que separaba a la nación argentina entre unitarios y rosistas se repetía —unas veces con admiración, otras con exageración— en sus mujeres y, en especial, en los libros que ellas leían o, por decirlo en el vocabulario de la época, consumían:

Los libros se alinean a uno y otro bando de la naciente sociedad argentina; traducir a Byron [y Eduardo lo hace con el *Manfredo* (Mármol, 2000: 431)] supone una extensión de la sensibilidad ganada a la lucha política, un remanso que se contrapone a la también frenética actividad lectora de la sociedad porteña rosista. Mármol dedica páginas a detallar, en el personaje celetinesco de doña Marcelina, las costumbres de apropiación vulgar de la tradición literaria: doña Marcelina tritura a Rousseau junto con folletines argentinos, pero admite no haber frecuentado ni la Biblia ni el *Quijote*, que Daniel, el primo de Amalia, le resume con sorna (Catelli, 2001: 57).

Vale la pena insistir en el recurso retórico utilizado por José Mármol, puesto que es por medio de la antítesis que logra cuestionar la calidad de algunos agentes sociales y, al mismo tiempo, proponer la posibilidad de otras formas de conducta basadas en nuevos valores. No obstante, es preciso señalar que no por ello se desmarca completamente de sus modelos dominantes. Más allá de revalorizar la educación y la cultura, *Amalia* sigue el mismo esquema que cualquier otra novela sentimental, en especial en lo que se refiere al tratamiento de la historia: la tragedia que se ceba sobre sus personajes es la misma que la que repercute en el amor de María y Efraín, porque «[...] un sentido de nacionalidad cruelmente contrariado por factores exteriores» (Franco, 2006: 88) debe ser acreditado. En términos asensianos, se podría añadir incluso que ambas novelas siguen una lógica silogística a través de la cual se construye para el lector un modelo del mundo en el que este juicio determine sus acciones y opiniones. En otras palabras: tanto *María* como *Amalia* son ejemplos de una literatura tética que, para más señas, se diluye en la monotonía de sus silogismos.

La prueba de ello es que el modelo, *Pablo y Virginia* (1788), parte de planteamientos similares: «He deseado reunir con la hermosura de la naturaleza entre los trópicos la *belleza moral* de una pequeña sociedad —nos dice la voz narradora en el «Prefacio»—. Me he propuesto también poner en evidencia algunas grandes verdades, entre otras la siguiente: que *nuestra felicidad consiste en vivir según la naturaleza y la virtud* (Saint-Pierre, 1989: 51; el subrayado es mío). Así pues, una única directriz será la que dicte el texto: relatar la *belleza moral* de una pequeña sociedad que, utópicamente,<sup>8</sup> vive en armonía con

<sup>8</sup> Ésta es la tesis que defiende María Luisa Guerrero, responsable de la edición castellana, para quien «[l]a obra de Bernardin de Saint-Pierre será el desarrollo de un caso problemático que acabará con el mismo amargo interrogante de algunas obras contemporáneas: ¿es posible una integración social que preserve la integridad del individuo?» (18).

la naturaleza y cultiva la virtud desde una premisa nueva e incorrupta, lo que, a su vez, favorecerá que su protagonista Virginia solo posea un rasgo: el positivo. De ella, de hecho, se nos dirá que es el prototipo de la perfecta esposa —«Pronto, todo lo que concierne al ahorro, la limpieza, el esmero en preparar una comida en el campo fue de la incumbencia de Virginia» (Saint-Pierre, 1989: 63-64)—, que es bondadosa hasta lo indecible —«Virginia volvía con frecuencia de aquellos lugares con los ojos llorosos pero con el corazón lleno de alegría, porque había tenido ocasión de hacer el bien» (Saint-Pierre, 1989: 86)— y que su entrega al amante es total —«¡he podido resistir a tus caricias y no puedo soportar tu dolor!» (Saint-Pierre, 1989: 107). Por lo que respecta a su educación, el Anciano-narrador será muy explícito con los modelos que tanto ella como Pablo comparten:

Todo su estudio consistía en complacerse y ayudarse. Por lo demás, eran ignorantes como criollos y no sabían ni leer ni escribir [...]. Su recíproco cariño y el de sus madres ocupaban toda la actividad de sus almas. Nunca otras ciencias inútiles les habían hecho derramar lágrimas. Nunca las lecciones de una triste moral les habían hecho aburrirse (Saint-Pierre, 1989: 64).

Cuando más tarde ambos tengan que aprender a escribir será por una necesidad impuesta desde fuera, desde ese mundo que rechazó a sus madres y al que ellos no quieren volver por considerarlo negativo y pervertidor de la buena virtud. Buena muestra de ello será en primer lugar la no aceptación de algunas de las enseñanzas del Viejo por parte, sobre todo, de Virginia, quien «[...] no aprobaba en absoluto mi latín; decía que lo que había puesto al pie de su veleta era demasiado largo y culto» (Saint-Pierre, 1989: 81) y, en segundo lugar, la opinión que a Pablo le merecen los textos de la época: «le conmocionó enormemente la lectura de nuestras novelas de moda, llenas de costumbres y máximas licenciosas, y cuando supo que estas novelas pintaban verazmente las sociedades de Europa, temió, no sin visos de razón, que Virginia llegara a corromperse y a olvidarlo» (Saint-Pierre, 1989: 113). Podría decirse que ambos representan el ideal del buen salvaje y que, en este sentido, nada tienen que ver las disposiciones del texto con las de las dos novelas anteriormente comentadas: lo que en éstas es un canto al progreso y a la modernidad —en más concordancia con la naturaleza, quizá, en el caso de la colombiana que en el de la argentina—, en la historia del francés es más bien lo contrario. Y es que Virginia y Pablo son el último reducto de un ser natural que sabe participar de la naturaleza, ya sea domeñándola cuando ésta se le revela —así en el episodio del extravío, donde «Pablo decidió hacer fuego a la manera de los negros» (Saint-Pierre, 1989: 71) para salvarse y salvar a su amada—, ya sea germinándola —tal y como hace la mano laboriosa de Virginia al llevar «[...] la fecundidad hasta los lugares más estériles de este recinto» (Saint-Pierre, 1989: 78).

Sin embargo, ante todo este espectáculo de virtud extrema hay algo que falla, y es el choque indirecto que se establece entre la naturaleza y los dos personajes con rasgos negativos del texto: esas madres cuya procedencia social ha gravado sobre ellas una serie de valores equivocados —y cabe recordar aquí que para madame La Tour su matrimonio con un hombre de condición social inferior es una vergüenza, como lo es también para Margarita, la madre de Pablo, haberse quedado embarazada de un hombre que luego la abandonó— y les ha impuesto como castigo la constante represión de sus deseos. Esto explicará la paradoja final que, también aquí, afecta al personaje de Virginia: la naturaleza la toma en su seno y la forma en la libertad y el amor, pero también es su madre, y en segundo término el cura de la isla, quienes la educan en el cultivo de una virtud basada en los mismos valores anticuados y corrompidos de esa sociedad que ha perver-

tido el comportamiento de las dos mujeres. Todo ello favorece que, pese a la pureza del personaje, su sentimiento se enmarque en el mismo ambiente de pasión contenida que en el caso de sus descendientes: «En aquellas ardientes noches, Virginia sintió que los síntomas de su mal se hacían más intensos. Se levantaba, se sentaba, se volvía a acostar, y no encontraba en ninguna posición sueño ni reposo» (Saint-Pierre, 1989: 94). Acuciada por un temperamento melancólico —y es preciso recordar aquí que «Virginia no tenía más que doce años [...] pero cuando guardaba silencio, su innata inclinación hacia el cielo les daba [a sus ojos] una expresión de sensibilidad extrema, e incluso de ligera melancolía (Saint-Pierre, 1989: 65)—, al comenzar a experimentar con este sentimiento desconocido se ve, así, escindida entre sus deseos naturales —que, en su caso, atentarían contra la (anti)natural unión con Pablo— y la educación espiritual que ha recibido y que le prohíbe este tipo de manifestaciones.

#### BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio (2006), *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, Pre-Textos.
- ASENSI, Manuel (2006), *Los años salvajes de la teoría: Ph. Sollers, Tel Quel, y la génesis del pensamiento post-estructural francés*, Valencia, Tirant lo Blanch.
- (2007), «Crítica, sabotaje y subalternidad», *Lectora. Revista de Dones i Textualitat*, 13: 133-153.
- (2008), «Unsex me here: Tristana y la pasión», *Scriptura*, monográfico dedicado a *Mujer y género en las letras hispánicas*, 19/20: 111-139.
- CATELLI, Nora (1995), «Buenos libros, malas lectoras: La enfermedad moral de las mujeres en las novelas del siglo XIX», *Lectora. Revista de Dones i Textualitat*, 1: 121-133.
- (2001), *Testimonios tangibles. Pasión y extinción de la lectura en la narrativa moderna*, Barcelona, Anagrama.
- CORTÁZAR, Julio (2002), *Cuentos Completos I*, Madrid, Alfaguara.
- DE MAN, Paul (1990), *La resistencia a la teoría*, Madrid, Visor.
- DERRIDA, Jacques (2007), *La diseminación*, Madrid, Fundamentos.
- FERRÚS ANTÓN, Beatriz (2007), *Heredar la palabra: cuerpo y escritura de mujeres*, Valencia, Tirant lo Blanch.
- FRANCO, Jean (2006), *Historia de la literatura hispanoamericana. A partir de la independencia*, Barcelona, Ariel.
- ISAACS, Jorge (1996), *María*, ed. Donald McGrady, Madrid, Cátedra.
- KRISTEVA, Julia (1999), *El porvenir de la revuelta*, Buenos Aires, FCE.
- MÁRMOL, José (2000), *Amalia*, ed. Teodosio Fernández, Madrid, Cátedra.
- MOLLOY, Sylvia (2001), *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, FCE.
- SAINT-PIERRE, Bernardin de (1989), *Pablo y Virginia*, ed. María Luisa Guerrero, Madrid, Cátedra.
- ZANETTI, Susana (2002), *La dorada garra de la lectura. Lectoras y lectores de novela en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo Eda.