

Hacia una tipología femenina en la novela romántica hispanoamericana*

EDUARDO GODOY GALLARDO**

El romanticismo literario adquiere su carácter vigente en el mundo hispanoamericano entre los años 1845 y 1899, y abarca tres generaciones que se agrupan en torno a 1837 y 1867. Por más de 50 años, entonces, domina las letras de este mundo la sensibilidad romántica. Esta sensibilidad adquiere rasgos distintivos si se la compara con su correspondiente europea e incluso al establecer un paralelo entre las distintas generaciones a que da origen y que se conocen con el mismo nombre. En este sentido, las divisiones establecidas por el profesor Cedomil Goic¹, en cuanto a caracterizar a las tres promociones a que da origen dicho período, son exactas y correctas. En efecto, la primera –que agrupa a los nacidos entre 1800 y 1814–, la caracteriza por la presencia del costumbrismo, a la segunda –que agrupa a los nacidos entre 1815 y 1829– por el predominio de lo social, y a la tercera –nacidos entre 1830 y 1844– por su realismo.

* Ampliación del ensayo “Tipos literarios femeninos en la novela romántica hispanoamericana”, publicado en *Signos* (Instituto de Literatura y Ciencias del Lenguaje, UCV, vol. IX, N° 12, 1976). Dicho ensayo está centrado en *Manuela* de E. Díaz, *Amalia* de J. Mármol y *María* de J. Isaacs.

** EDUARDO GODOY GALLARDO: Profesor de Literatura Española. Universidad Católica de Valparaíso. Ensayista.

¹ Cedomil Goic: *Historia de la Novela Hispanoamericana* (Ediciones Universitarias de Valparaíso, UCV, 1972).

Es evidente que el Romanticismo adquiere, en su versión hispanoamericana, una serie de connotaciones que lo hacen diferente del Romanticismo europeo. Así por ejemplo, las ataduras que muestra en la relación con las políticas nacionales su apego al costumbrismo, su idea del progreso, la valoración del presente y la no preocupación por el pasado, son algunas de esas características.

El presente ensayo pretende lograr una caracterización de la mujer romántica. Como se sabe, es ella el integrante fundamental de la pareja humana romántica. La heroína y el héroe encarnan la actitud básica de la mujer y del hombre romántico ante la realidad exterior que siempre es presentada como hostil al ser humano y con las notas de la degradación. Hay una oposición permanente entre ambos. La lucha entablada con el medio siempre conlleva un fin que se presiente desde los primeros momentos: la destrucción de esa pareja. La muerte, en distintas formas, siempre se encuentra al final del camino. No hay escape posible. La sociedad y Dios los han abandonado, los han dejado de la mano, y se debaten solos en su lucha, que ya se ha perdido antes de comenzar.

El estudio que viene a continuación toma en cuenta a las heroínas de seis novelas representativas de las generaciones antes enumeradas. De la primera generación, se ha escogido a *Manuela* del colombiano Eugenio Díaz y publicada en 1866, y a *Cecilia Valdés o la loma del ángel* del cubano Cirilo Villaverde cuya primera parte apareció en 1839 y completada en 1879 y 1882; de la generación de 1852, se estudia a *Amalia* del argentino José Mármol, editada en 1855; del último grupo generacional, a *María* del colombiano Jorge Isaacs que es de 1867. *Clemencia* del mexicano Ignacio Manuel Altamirano, salida a la luz en 1869, y a *Cumandá* del ecuatoriano Juan León Mera editada en 1879.

Las novelas enumeradas muestran una primera nota, externa pero significativa. Sus protagonistas femeninas dan el nombre a las distintas narraciones y este hecho revela la especial inclinación que los románticos tienen a retratar el alma femenina.

La primera de las novelas mencionadas, *Manuela*², se inscribe en los postulados característicos del costumbrismo romántico a la vez que señala

² Eugenio Díaz: *Manuela* (Editorial Bedout Medellín, Colombia, sin fecha). Todas las citas refieren a esta edición.

una inclinación particular por hacer resaltar una problemática de corte social enraizada en la sociedad hispanoamericana de la época. Desde este punto de vista, la traza novelesca se despliega con una técnica extensiva que es, por otro lado, la que corresponde a una concepción espacial del relato que es la que predomina aquí. El narrador, por otro lado, se sitúa en un plano crítico y su función clave es la de testimoniar la presencia de un medio degradado e injusto.

Es en ese medio, calificado como degradado, en donde se instalan los protagonistas y desde esa perspectiva debe empezar cualquier acercamiento que a ellos se haga. Hay una serie de referencias que se hace necesario destacar porque enmarcan el plano afectivo en el que la trama sentimental se encuadra. Las lecturas románticas gozan de la preferencia de los seres novelescos. Se menciona a Zorrilla y Espronceda, se alude directamente a *Ivanhoe* de Walter Scott, la historia trágica de Abelardo y Eloísa es mencionada un par de veces en situaciones claves, a la vez que es habitual la lectura de folletines típicos del siglo XIX como *Los misterios de París*, *Los misterios del pueblo* y *Matilde o Memorias de una joven*, todos pertenecientes al francés Eugene Sue.

Para el objetivo del presente ensayo –la caracterización de la heroína romántica– el anterior es un dato que debe manejarse como correlato que tiene incidencia directa en la historia amorosa.

Como se ha dicho, *Manuela* se inserta dentro del costumbrismo romántico y, en este sentido, la narración se hace morosa y detenida ya que de preferencia se describen tipos y costumbres del tiempo, pero dentro de esa profusión de escenas costumbristas hay una historia que sirve de nexo a toda la narración. Es la historia de Manuela que da nombre al relato. Dicha historia aparece definida, en su totalidad, con los rasgos que caracterizan a la típica *doncella hermosa y perseguida* del período romántico. La primera vez que se la menciona, se hace notar, precisamente, el rasgo anotado. Refiriéndose a don Tadeo, encarnación de lo demoníaco, se dice que “...Al niño Dámaso le tiene desterrado y lo persigue como los ratones a la vela, para no dejarlo casar con la niña Manuela...” (p.13). En este sentido, la novela no será más que la exposición de las vicisitudes que la pareja va encontrando para su unión final en la persona del gamonal.

De igual manera, la primera vez que la heroína aparece realmente en la novela, lo hace entonando una canción, en el lavadero, que alude a su condición sentimental. Está en el lavadero y es contemplada por don Demóstenes al tiempo que canta:

Los golpes del lavadero
acrecientan mis pesares,
haciendo brotar del alma
suspiros por centenares.
La espuma del lavadero
representa mis suspiros,
que el aire los desbarata
en sus revueltas y giros” (p. 34).

Estas dos presentaciones –en mención y en presencia– clarifican la condición de mujer-ángel perseguida por la desgracia y definida por el dolor que tiene Manuela.

Básicamente, Manuela aparece adornada con todo tipo de cualidades y es la imagen de la mujer ideal y perfecta. Su descripción así lo certifica. Sus ojos son “...dulces, negros y afables... en consecuencia con los demás atractivos de su rostro...” (pág. 35); al echarse al río golpea “...las ondas cristalinas con sus preciosas manos...” (p. 37); su pelo es “...negro y rizado...” (p. 38) respecto a su voz y manera de hablar: “La voz de Manuela era dulce y sus frases tenían la fuerza y los adornos de locución de las hijas de los llanos de Magdalena...” (p. 89) y, posteriormente, su voz es calificada como “...dulce y agradable...” (p. 133); don Demóstenes la escucha en el lavadero: “Los golpes del lavadero y la tonada del bambuco que despertaban los ecos del monte, causaron tal impresión en el aburrido cazador, que se quedó electrizado...” (p. 34).

Estos detalles particulares de la belleza de Manuela se ven completados por descripciones que la globalizan. Véanse algunos de esos momentos. Don Demóstenes la ve caminar y “...tenía gentiliza en su andar, belleza en su cintura y formas...” (p. 40); el mismo don Demóstenes al expresar su deseo de bailar con ella: “...si bailo contigo en el San Juan será movido de tu belleza, de tus encantos, de ese conjunto de cualidades que te hacen la más linda de todas las muchachas de tu parroquia” (p. 95); se destaca su carácter hacendoso y se la considera como un elemento vital en los quehaceres domésticos; don Dimas expresa su preocupación al saber que se ha marchado a Ambalema: “...Es una niña muy buena, tiene cariño para todos sus conocidos...” (p. 243); su novio Dámaso expresa su admiración: “¡Siempre hermosa! Siempre linda para mis ojos en todo traje” (p. 265).

Por otra parte, Manuela aparece caracterizada por una natural condición

y es mencionada como *víctima* en varias oportunidades. Además, la pena es un ingrediente de su belleza: “El negro y abundante pelo de Manuela bajaba en trenzas deshechas sobre sus hombros, su brazo tornátil estaba doblado y recibía en la palma de la mano su cabeza. El semblante descolorido por la pena, y los ojos cerrados por el llanto aumentaban el atractivo de su fisonomía, y su talle esbelto, doblado en ese momento, y sus diminutos pies que asomaban bajo el traje, posados sobre el suelo polvoroso, completaban el encanto...” (440).

Esta mujer hermosa y humilde –pertenece a las bellezas descalzas– merece, sin embargo, el respeto de don Demóstenes que, en este caso, está en un estrato social superior y es una especie de amo de Manuela. El mismo don Demóstenes, al exponerle ella la persecución de que es víctima, lo clarifica: “Una feliz casualidad me hizo conocerte. Al principio me sedujeron tus encantos: llegué a pensar que dominaría tu débil voluntad, porque te vi tolerante y cariñosa; pero al desengaño de mi orgullo ha seguido mi más alta estimación por ti. Hoy te respeto como a una señora y vivo agradecido de tus beneficios y de tus consejos y avisos. Yo haré lo posible por librarte de los males que te afligen” (p. 172), y lo reitera en su despedida: “...tengo por ti un cariño tan grande como si fueras mi hermana, por tus nobles cualidades y tus gracias. Hay en ti una mezcla de candor y malicia ...Tienes el abandono y la inocencia de una niña junto con la dignidad de una reina. Muy malo ha de ser el hombre que te irrespete, Manuela” (p. 439).

Manuela es objeto de la persecución amorosa del gamonal del pueblo, don Tadeo. Y es aquí donde se concretiza la condición de doncella hermosa y perseguida que encarna. La situación hace crisis en el capítulo XIII en que estalla una revolución en el pueblo en torno a unos animales, y la parroquia se escinde violentamente entre “manuelistas” y “tadeístas”. La lucha declarada entre ambos bandos clarifica la persecución de Manuela por don Tadeo. La madre de Manuela establece claramente la presencia del motivo aludido y la tipificación de los dos personajes mencionados: don Tadeo que es azote de hombres y mujeres, y Manuela que es víctima. El gamonal es la imagen perfecta del personaje demoníaco y es el que trae la desgracia: “...Ya verá usted las desgracias que vamos a ver en esta parroquia: prisiones, multas, destierros, incendios y muerte; y todo porque no he tenido la condescendencia de querer a don Tadeo. Usted me verá perseguida a fuego y sangre... Yo sufro mucho y temo mucho un fin desgraciado, porque conozco lo depravado de don Tadeo, y lo inmoral de toda su pandilla...” (pp. 171-172).

Y la única solución que le queda a Manuela es escapar con Dámaso, su novio, que ha regresado a buscarla y que acaba de escapar de la prisión en que el odio de don Tadeo lo había recluido. Esto da margen para que distintos sentimientos sacudan el alma de Manuela en que el amor, los celos, el dolor por el destierro se mezclan íntimamente. Se ve obligada a abandonar su medio natural y humano para tratar de construir su vida en otras circunstancias. Dámaso se la lleva “de esta tierra de opresión y tiranía” (p. 227) y emprenden viaje hacia Ambalema, considerada, en este caso, como tierra de promisión y esperanza.

Sin embargo, allá irá la mano de don Tadeo a perturbar la tranquilidad de la pareja e intentará apoderarse de Manuela. Acusados de robo, Manuela queda en primera instancia en manos del cacique y Dámaso es condenado a la cárcel. Este momento, por un lado, reitera la condición de doncella perseguida de Manuela: “Es el enemigo que me perseguía en la parroquia... ahora pretende apoderarse de mí, lo que no había logrado con ofertas, ni con amenazas, ni con leyes del cabildo, ni con perseguirme últimamente con los comisarios y los policías. Yo vengo huyendo desde mi tierra por escaparme del poder de este tirano...” (p. 281), y denota el profundo amor de Manuela que no quiere separarse de Dámaso y desea acompañarlo en la prisión: “Yo quiero quedar en la cárcel, señor juez, favor que pido como desgraciada, como perseguida y como débil...” (pp. 282-283).

Pero, esta vez, consiguen escapar de sus garras al demostrarse ante el juez la verdadera condición de don Tadeo.

Los amantes vuelven, entonces, a su parroquia donde intentan casarse. El capítulo XXVI resulta anticipatorio en relación con el final de la historia de Manuela y Dámaso. Está centrado en torno a una visita que, en el cementerio del lugar, se hace a la tumba de Rosa, muchachita amiga de Manuela y fallecida recientemente. Un epitafio indica las causas de muerte para las jóvenes del pueblo: víctima de dos tiranos. Todo se llena en ese lugar de tristeza y melancolía. Y Manuela pide que le relaten la historia de Abelardo y Eloísa: “...todo lo que es desgracia, tristeza y melancolía es lo que hoy recibe mi corazón con agrado...” (p. 381).

La desgracia cae en el último momento sobre la pareja, no sin antes experimentar Manuela una serie de presentimientos anunciadores de la desgracia final. Un incendio provocado por don Tadeo interrumpe la boda y Manuela, víctima de un síncope, entra en trance de muerte. Pide perdón para quien les ha hecho tanto mal y es unida en matrimonio en el momento

de morir: "...el cura, levantando la mano y dejando caer la bendición nupcial sobre el lecho de muerte, unió a Manuela y Dámaso 'en nombre de Dios Omnipotente', y a las palabras de la bendición añadió: 'Parte, alma cristiana, de este mundo', viendo que la desposada exhalaba ya su último suspiro" (p. 456).

La historia de Manuela es, entonces, una historia de desgracia y de muerte. La unión es imposible en el mundo en que los amantes están instalados y sólo es posible lograrla más allá de esta vida. Es ella encarnación de la mujer romántica en este sentido³.

Cecilia Valdés, protagonista de la novela del mismo nombre del cubano Cirilo Villaverde⁴, se construye también en torno a las condiciones que tipifican a la mujer romántica. Localizada en la Cuba de la primera mitad del siglo XIX, la novela entrega un mundo que se caracteriza por la injusticia, la opresión y la degradación. La sociedad cubana aparece dividida en negros, mulatos y blancos. La condición de cruce de razas que conlleva en sí el mulato y su aspiración arribista, a la vez que su sangre considerada como ardiente, son los factores que enmarcan la desgraciada historia de Cecilia. Quiere salir de su medio —y para ello su enlace con un blanco rico es la solución—, pero fracasa rotundamente y sólo encuentra, al final, la soledad, la frustración y la condena.

Las citas que encabezan los dos primeros capítulos de la novela son decisivos. El primero alude al motivo *culpa-condena-dolor* que realmente enmarca la existencia de Cecilia:

"Tal es el fruto de la culpa, Tello,
cosecha de dolor" (p. 57).

Y la segunda a *la soledad*, que es el sentimiento predominante en la conformación espiritual de Cecilia y es el rasgo vital permanente. Para ello recurre a una copla folklórica:

³ Para la caracterización de la mujer romántica, se ha tomado, básicamente, lo postulado por Mario Praz en *The romantic agony* (The meridian books, New York, 1956).

⁴ *Cecilia Valdés o La loma del ángel*, editada su primera parte en 1839 (La Habana, Imprenta literaria) y completada en 1879 y 1882.

“Sola soy, sola nací,
sola me tuvo mi madre,
sola me tengo de andar,
como la pluma en el aire”. (p. 67).

La primera vez que se muestra es una niña de alrededor de once años. Se la describe detalladamente. Se le ubica dentro de las vírgenes inmortalizadas por la pintura. De su rostro: “...una frente alta, coronada de cabellos negros y copiosos, naturalmente ondeados, unía facciones muy regulares, nariz recta que arrancaba desde el entrecejo y por quedarse algo corta alzada un si es no el labio superior, como para dejar ver dos sartas de dientes menudos y blancos. Sus cejas describían un arco y daban mayor sombra a los ojos negros y rasgados, los cuales eran todo movilidad y fuego. La boca tenía chica y los labios llenos, indicando más voluptuosidad que firmeza de carácter. Las mejillas llenas y redondas y un hoyuelo en medio de la barba, formaban un conjunto bello, que para ser perfecto, sólo faltaba que la expresión fuese menos maliciosa, si no maligna” (p. 67); de su cuerpo: “...era más bien delgada que gruesa, para su edad antes baja que crecida, y el torso, visto de espaldas, angosto en el cuello y ancho hacia los hombros, formaba armonía encantadora, aun bajo sus humildes ropas, con el estrecho y flexible talle, que no hay medio de compararle sino con la base de una copa...” (p. 67), y luego el misterio de su ascendencia y su vinculación con la raza mulata: “...se advertía en el color del rostro, que sin dejar de ser sanguíneo, había demasiado ocre en su composición, y no resultaba diáfano ni libre. ¿A qué raza, pues, pertenecía la muchacha? Difícil es decirlo. Sin embargo, a un ojo conocedor no podía esconderse que sus labios tenían un borde o filete oscuro, y que la iluminación del rostro terminaba en una especie de penumbra hacia el nacimiento del cabello. Su sangre no era pura y bien podía asegurarse, que allá en la tercera o cuarta generación, estaba mezclada con la etíope” (pp. 67-68).

Luego se la vuelve a encontrar ya convertida en mujer. La caracterización, en este caso, tiende a destacar otros elementos, aquellos que la definen frente al hombre, pues “no la sabía más hermosa, ni más capaz de trastornar el juicio de un hombre enamorado” (pp. 88-89), y que “...bien podía pasar por la Venus de la raza etíope-caucásica...” (p. 89). Tiene ahora un apelativo, *la Virgencita de bronce*, y es admirada y conocida en los medios habaneros: “Hallábase... en la flor de su juventud y de su belleza, y empezaba a recoger

el idólatra tributo que a esas dos deidades rinde siempre con largueza el pueblo sensual y desmoralizado... (p. 96).

Uno de los rasgos que define la personalidad sentimental de Cecilia Valdés es la pasión. Ella misma se encarga de decirlo: “¡Maldita sea la mujer que quiere como!” (p. 140) y Leonardo, su amante, testimonia la belleza obsesionante que posee la mulata y sus relaciones están dentro de lo que se calificaría como pasión volcánica: “...me trae siempre loco, me ha hecho cometer más de una locura y todavía me hará cometer muchas más... es toda pasión y fuego, es muy tentadora, un diablito en figura de mujer, la Venus de las mulatas... ¿Quién es bastante fuerte para resistírsele?... ¿Quién puede acercársele sin quemarse? ¿Quién al verla no más no siente hervirle la sangre en las venas? ¿Quién la oye decir: te quiero , y no se le trastorna el cerebro, cual si bebiera vino?...” (p. 355).

Del párrafo citado se deducen rasgos fatales en la belleza de Cecilia. Su condición pasional explica su carácter celoso, vengativo e independiente. Su belleza es, precisamente, la que la llevará a su perdición final. La abuela la guarda del acecho del blanco: “...Su lindura me tiene loca y fuera de mí. No vivo ni duermo para guardarla de los caballeritos blancos que la persiguen como moscas a la miel” (p. 291). El comisario Cantalapiedra se encarga de concretizar lo que el medio masculino piensa de ella: “...¿Habrá quien no se muera de amor por ti? ¡Maldito de Dios y de los hombres el que no te adore de rodillas como a los santos del cielo!” (p. 320). Su belleza está, entonces, en el origen de su desgracia: “—La hermosura de Cecilia será al fin la causa de su perdición” (p. 212), como lo dice su admirador José Dolores Pimienta.

Cecilia es fruto de los amores adúlteros de un aristócrata cubano, don Cándido Gamboa, y, además, el resultado del cruce de sangre blanca y negra. Su condición de mulata la hace ser asediada por los blancos y ella, desde un punto de vista amoroso, ve como situación ideal su posible casamiento con un blanco. Desprecia a la gente de color y se acerca a un blanco. El es Leonardo Gamboa y, por lo tanto, su medio hermano. El origen de su nacimiento se ha mantenido en secreto y ella no conoce a su madre —de quien se le ha dicho que ha muerto— y no sabe tampoco la identidad de su padre. Ha sido criada en la Casa-Cuna y ha tomado, por ello, el nombre de Valdés.

Tenemos, entonces, que el primer gran obstáculo que encuentra Cecilia en su relación amorosa con Leonardo es de corte social. Son sangres diferentes y lo usual, en esos casos, es que el blanco tome a la mujer sólo

como concubina. El rechazo social a tal posibilidad es claro y certero. De la pareja y de sus expectativas, se dice que “El era un joven blanco, de familia rica, emparentado con las primeras de La Habana, que estudiaba para abogado y que en caso de contraer matrimonio, no sería ciertamente con una muchacha de la clase baja, cuyo apellido sólo bastaba para indicar lo oscuro de su origen, y cuya sangre mezclada se descubría en su cabello ondeado y en el color bronceado de su rostro. Su belleza incomparable era, pues, una cualidad relativa, la única quizás con que contaba para triunfar sobre el corazón de los hombres; mas eso no constituía título abonado para salir de la esfera en que había nacido y elevarse a aquella en que giraban los blancos de un país de esclavos... A la sombra del blanco, por ilícita que fuese su unión, creía y esperaba Cecilia ascender siempre, salir de la humilde esfera en que había nacido, si no ella, sus hijos. Casada con un mulato, descendería en su propia estimación y en la de sus iguales...” (pp. 141-142). Pero otro obstáculo se opone a sus deseos: es la condición incestuosa de sus amores. A lo social, se agrega la norma divina. Así lo certifican las palabras de María la Regla: “...No soy yo quien se opone, es otro, es la naturaleza, son las leyes divinas y humanas. Sería un sacrilegio...” (p. 542).

El término *sacrilegio* es decidor en el aspecto que se determina. El carácter de *transgresión*, tanto si se toma en cuenta lo social como lo religioso, define las relaciones amorosas de Cecilia y Leonardo.

Al saber don Cándido los proyectos de su hijo Leonardo, que no son otros que instalarse con Cecilia como su querida, usa de toda su influencia para separarlos y consigue encerrarla en las Recogidas. Es aquí en donde la heroína adquiere los rasgos típicos que definen a *la doncella hermosa y perseguida*. El medio que la rodea está en los niveles más bajos de lo degradado. Mujeres viejas, feas y gastadas por los vicios son las usuales habitantes de ese lugar. Ahí va Cecilia. Su belleza sobresale entre ese elemento de escoria. Ella se siente culpable de un pecado de amor: “... Soy inocente. Mi único delito es amar mucho a un joven que se muere por mí... Tenga usted piedad de una mujer injustamente perseguida” (p. 538). Consigue Leonardo sacarla de ahí y convertirla oficialmente en su amante. Es el incesto realizado. Pero no terminan las desventuras de Cecilia, pues Leonardo, obedeciendo a prejuicios sociales y a su conveniencia, se aparta de ella para contraer matrimonio con la joven que sus padres le habían destinado. Aquí se muestra el carácter vengativo ya enunciado de Cecilia. Y usa a su silencioso admirador, el mulato José Dolores Pimienta, para no

permitir la realización matrimonial. El mulato –malinterpretando las órdenes de Cecilia pues la quiere a ella– asesina en la iglesia a Leonardo. Doña Rosa, madre de Leonardo, que sabe finalmente la verdad del origen de Cecilia, la persigue aun después de la muerte de su hijo y consigue encarcelarla como cómplice de asesinato.

Como se ve, Cecilia Vadés encarna el motivo del amor funesto que, como tal, encuentra la muerte al final de la relación sentimental.

*Amalia*⁵, novela del argentino José Mármol, estructura su andadura novelesca en torno a dos parejas de amantes que ven destruido su mundo ilusorio por la tiranía de Juan Manuel Rosas que se manifiesta concretamente en la visión de un medio degradado y amoral. Las parejas, formadas por Amalia-Eduardo y Florencia-Daniel, encarnan una concepción amorosa que cae plenamente dentro de los márgenes del amor fatal romántico. En ambas se adivina, desde el comienzo, la línea de lo funesto que enmarca sus existencias y que termina por destruirlas.

Las dos protagonistas femeninas se complementan una a otra y configuran sentimientos y actitudes que definen a la heroína romántica. Lo mismo sucede con los dos jóvenes. Sin embargo, es Amalia –como lo es Eduardo su contrapartida masculina que adquiere y reúne en sí tal condición. Florencia, aunque como ya se ha dicho la complementa, se mantiene en un segundo plano y es, al respecto, una figura ancilar. Por ello, las líneas que vienen a continuación se centran en Amalia, a la que se considera como la heroína tipo de la generación romántica centrada en 1837.

La existencia novelesca de Amalia se encuadra entre dos situaciones que merecen destacarse. Las dos corresponden a una noche en que los acontecimientos se precipitan y se rodean de lo terrible y tenebroso. La atmósfera adquiere tintes sombríos y se vincula con la presencia de la muerte que anda cerca.

En efecto, la primera vez que Amalia es presentada, lo es en el momento en que su primo Daniel pide auxilio para su amigo Eduardo Belgrano que ha sido mortalmente herido al intentar huir al exilio uruguayo por lo hombres de Rosas. La traición se hace presente y lo mantiene al borde de la muerte. Amalia aparece caracterizada por un alto grado de impresionabili-

⁵ José Mármol: *Amalia*. (Editorial Ramón Sopena, Biblioteca Sopena N° 45-1, Barcelona, 1972). Todas las citas refieren a esta edición.

dad, está vestida de luto, vive sola en su mansión y lee una obra representativa de una sensibilidad romántica: las *Meditaciones* de Lamartine.

La novela se cierra con un capítulo que lleva el significativo título de “El tálamo nupcial” y que alude a la única posibilidad vital para la pareja romántica: la unión en la muerte. Nos volvemos a encontrar con una noche de terror en que las fuerzas bestiales de Rosas destruyen todo lo que encuentran a su paso. Momentos antes se ha realizado el matrimonio de Amalia y Eduardo que ha recorrido un largo camino de pesadumbre. La casa en que se ha realizado concretamente su felicidad o la plasmación del amor en la unión ante los ojos divinos mediante el matrimonio religioso, es atacada, y se llena de sangre y muerte. Eduardo muere en los brazos de Amalia y ésta, mientras sostiene la cabeza de su amado sobre su seno, cae y “...quedó tendida en su lecho de sangre junto al cadáver de su esposo” (p. 581).

La existencia de Amalia se enmarca, entonces, en torno a dos noches tenebrosas. La muerte la rodea y es uno de los elementos que la definen. Y todavía más, la noche, además de ponerla en contacto con la muerte, la muestra acompañada del objeto amado: es el comienzo y el final de una relación funesta y desgraciada. El sino que identifica a Amalia, recorre la narración desde su primera presentación hasta la última.

Lo primero que llama la atención en la caracterización de Amalia, es su vinculación con algunas mujeres bellas cuya historia se pierde en los tiempos. Es decir, son bellezas intemporales. Y esto resulta importante destacarlo, porque hay ahí un rasgo que acerca a la protagonista con una manera típica de caracterizar en el estilo romántico. La vinculación con mujeres antiguas de esplendente belleza es una de las condiciones que se reflejan en la mujer fatal romántica. Amalia es una mujer que está fuera de la normalidad y se transforma, así, en una diosa.

Tres son los momentos en que este tipo de caracterización se patentiza con mayor claridad. En el primero, Amalia adquiere todas las condiciones de una diosa antigua. Luisa, su pequeña criada, está peinándola y su belleza estática, e incluso hierática, de Amalia se entrega así: “En ese momento Amalia no era una mujer; era una diosa de esas que ideaba la poesía mitológica de los griegos. Sus ojos entredormidos, su cabello suelto, sus hombros y sus brazos descubiertos, todo contribuía a dar mayor realce a su belleza. Era así, dormida y cubierta por un velo más descuidado que ella misma, como algunos escritores de la Roma describían a Lucrecia, cuando se ofreció por primera vez a Sextus, de quien el bárbaro crimen debía perder

la mujer y salvar la patria quinientos años antes de Cristo. Y cuando Cleopatra llegó a su vencedor, en su galera con popa de oro, con velas de púrpura y remos de plata, venía dormida sobre cojines egipcios, sirviendo de velo a su seno de alabastro sus cabellos negros como la noche, y Antonio olvidó a Roma y a sus legionarios y se hizo el esclavo de la diosa dormida. Así, en ese momento, y de ese modo, Amalia, repetimos, no era una mujer, sino una diosa” (pp. 135-136).

El segundo momento se encuentra al prepararse para su próxima boda con Eduardo. La relación con las bellezas bíblicas es lo que resalta: “Bella, siempre, bella de todos modos, su fisonomía estaba más animada que de costumbre. El cabello de sus sienes levantado, la Naturaleza parecía hacer alarde de las perfecciones de aquella cabeza, de la que la imaginación no halla modelo sino en las imágenes bíblicas. Sus ojos, que parecían siempre alumbrados por una luz celestial que se escurría por la sombra aterciopelada de sus pestañas como el primer rayo del alba por las sombras que aún bordan el Oriente, participan también de la animación de su rostro. Todo era extraño en ella” (p. 536).

Por tercera vez se establece este tipo de caracterización momentos antes de efectuarse el matrimonio. De nuevo se hace referencia a las mujeres bíblicas: “Había algo en aquella mujer, que remontaba la imaginación en el ala misteriosa de las edades, y la transportaba a las criaturas de Israel. Y aquí un perfil de María, la hermana de Moisés; allí el ojo y la mirada de la tímida Ruth; allá el talle y las formas de la gentil Rahab; el cuello y la piel transparente de Abigail; las cejas como el arco del amor, y los cabellos como el manto de la noche, que daba sombra al rostro y a la espalda de Bethsabé; la gentileza y el lujo de la Reina de Saba; y la noble frente de la esposa de Abraham. Y en medio de este conjunto de bellezas, transparente en el rostro la lágrima del alma, como Sara, la bellísima esposa de Tobías” (p. 567).

Como se puede apreciar, los rasgos anotados acercan a la protagonista argentina a la manera como se caracterizaba a la mujer fatal romántica: No se quiere decir con esto que Amalia sea una mujer fatal típica, sino que en ella se encuentran rasgos que definen a tal heroína. Específicamente, el de ser una belleza exótica y las comparaciones que se hacen con mujeres que poseen un tipo de belleza intemporal.

Sin embargo, lo que realmente la define en su condición angélica y, en este sentido, Amalia se transforma en la mujer romántica hecha para el dolor. Su condición de mujer-ángel se patentiza a cada momento: “Había

algo de resplandor celestial en esa criatura de veintidós años, en cuya hermosura la naturaleza había agotado sus tesoros de perfecciones, y en cuyo semblante perfilado y bello, bañado de una palidez ligerísima, matizado con un tenue rosado en el centro de sus mejillas, se dibujaba la expresión melancólica y dulce de una organización amorosamente sensible”, (p. 136).

Pero es en su relación con Eduardo donde su condición de mujer-ángel se precisa. En efecto para Eduardo ella se transforma en un elemento salvador que ha venido a sacarlo de su soledad y extrañamiento. Amalia es, para él, un ángel de amor. Para el unitario Eduardo Belgrano, Amalia y Argentina se transforman en el norte de su vida.

Eduardo despierta al amor al conocer a Amalia. Y esto hace que ame todo lo que se encuentra a su lado. Lo dice al confesarle, por primera vez, su amor: “...yo pasaría una vida, una eternidad en esta casa. En los veintisiete años de mi existencia, yo no he tenido vida sino cuando he creído perderla, mi corazón no ha sentido placer sino cuando mi cuerpo ha sido atormentado por el dolor; no he conocido, en fin, la felicidad, sino cuando la desgracia me ha rodeado. Amo de esta casa el aire, la luz, el polvo, pero temo, tiemblo por los peligros que usted corre...” (p. 165). Amalia se transforma en “...la diosa de su paraíso...” (p. 167) y Eduardo promete dedicarle su vida: se consagra a ella y clarifica el hecho de no ser capaz de sentir y expresar el amor que merece Amalia: “...déjeme usted, al menos, por la primera, por la última vez quizá hace a sus pies el juramento santo de la consagración de mi vida al amor de la única mujer que ha inspirado en mi alma, con mi primera pasión, la primera esperanza de mi felicidad en la tierra. Amo, Amalia, amo, y Dios es testigo de que mi corazón es estrecho para la extensión de mi cariño” (p. 167). Para terminar confundiéndola con lo angelical: “...¡tú no eres de la tierra, alma de mi alma!...” (p. 421) y con lo inalcanzable, al creerla criatura divina: “...no la amo como ella merece ser amada, porque para Amalia se necesita un Dios, y yo soy un hombre; ella merece el amor del cielo y de la tierra, y yo no puedo darle sino el amor de mi alma...” (p. 313).

Se configura así la típica pareja romántica. Viven ellos en la solitaria mansión de Barracas y funden sus vidas en contacto con la naturaleza. Se aíslan de todo aquello que no sea su amor para, finalmente, teniendo como correlato la trágica historia de los amores de Manfredo y Astarté que traduce Eduardo y que su amada escucha ensimismada, darnos la integración a que aspira el alma del romántico: “Ella y él representaban allí el cuadro vivo y acabado de la felicidad más completa; felicidad de ellos que se escondía en

los misterios de su corazón, que a nadie costaba una lágrima en el mundo... El mundo se encerraba, para ellos, en ellos solos, y al contemplarlos se hubiera podido decir que la desgracia tendría compasión de echar una gota de acíbar en la copa purísima de la felicidad que gozaban aquellos dos seres que a nadie habían hecho mal en la vida, y que respondían, amándose a las leyes de una Providencia superior a ellos mismos” (p. 275).

Esta mujer, nacida para el dolor y para iluminar la vida del joven Belgrano, aparece caracterizada, desde lo físico y desde lo psicológico, con notas que peculiarizan a la mujer en el estilo romántico. Esta “hija del jardín argentino” (p. 137) es descrita como un verdadero ideal de poesía y de amor: “Aquella fisonomía, tan dulce a la par que bella, estaba bañada por una luz tenue de melancolía y de sentimiento; y en el cristal límpido de aquellos ojos, que se entreabrían en medio del éxtasis del alma, había más de ilusión que de mirada mundanal; mezcla indefinible de atracción de la vida y de esa claridad sobrenatural que se difunde en la pupila cuando el espíritu está más arriba de la tierra, y absorbe, en sus raptos de poesía, los destellos de la luz del cielo. Y puede decirse que en ese raudal de luz que se desprendía de sus ojos, las gracias, la belleza material de esa mujer, se espiritualizaban a su vez; sublimándose de ese modo cuanto la naturaleza tiene de más perfecto y encantador en los pinceles con que delinea y pinta ese hermoso ángel de tentación que se llama mujer... Y era Amalia, pues, una de esas privilegiadas criaturas que reúnen en sí aquella doble herencia del cielo y de la tierra, que consiste en las perfecciones físicas, y en la poesía o abundancia de espíritu en el alma” (pp. 137-138).

El párrafo transcrito es decidor en el aspecto que se comenta. Su fisonomía es *dulce y bella*, la *melancolía* y el *sentimiento* se confunden en su actitud, sus ojos transparentan su alma y en ella por sobre su belleza física predomina lo espiritual. Carne y espíritu son factores siempre presentes para convertirla en ese *hermoso ángel de tentación*, mezcla ideal del cielo y de la tierra, el alma y los sentidos se conjugan en ella para producir, finalmente, la mujer perfecta.

Todo ello se completa al saber que ella es de naturaleza impresionable, en que la imaginación cuenta más que la razón. Véase el retrato que se hace al respecto después de auxiliar a Eduardo al comienzo de la narración: “...Hospitalidad, peligros, sangre, abnegación, trabajo, compasión, admiración, todo esto había pasado por su espíritu en el espacio de una hora; y era demasiado para quien no había sentido en toda su vida impresiones tan

imprevistas y violentas, y a quien la naturaleza, sin embargo, había dado una sensibilidad exquisita y 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” (p. 30).

Su sensibilidad cae dentro de lo romántico. Y por consiguiente la violenta pasión amorosa que estalla en su alma y que la hará compartir el destino trágico de su amante: su actitud en medio del vértigo de la Mazorca así lo testimonia. Daniel la caracteriza, en este sentido, al decirle a Eduardo: “...Amalia está apasionada. Su naturaleza sensible y su imaginación exaltada la llevarían al último extremo de la vida, o del infortunio, si llegase hasta su corazón una sola gota de tu sangre” (p. 313). La misma Amalia certifica su carácter apasionado al no reconocer límite alguno a la entrega del hombre amado: “...Por él sería capaz de morir. Si yo tuviera un hermano, un esposo, un amante; si fuese necesario huir de la patria, yo lo acompañaría en el destierro; si peligraba en ella, yo interpondría mi pecho entre el suyo y el puñal de sus asesinos, y si fuese necesario subir al cadalso por la libertad de la tierra que lo vio nacer en la América, yo acompañaría a mi hermano, a mi esposo o a mi amante, y subiría con él al cadalso” (pp. 165-166).

La técnica descriptiva de Mármol recurre, con frecuencia, a comparaciones que tienen por objeto destacar las condiciones anímicas de la protagonista. Las flores son, en este sentido, algunas de las imágenes preferidas. El plano referencial debe tenerse siempre presente en cuanto se refiere a lo que se quiere destacar. Véanse las imágenes centrales: Daniel se dirige a Amalia y “... tomando las pequeñas manos de azucena de su hermosa prima...” (p. 20); se describe a Amalia como “pálida y bella, como una azucena de la tarde” (p. 28); Amalia permanece sentada mientras espera el diagnóstico del médico y apoya su cabeza en sus manos “...cuyos dedos de rosa se perdían entre los rizos de su cabello castaño oscuro” (p. 32); se habla de su cutis que “...luciente como el raso, tenía el colorido de las rosas y parecía tener la suavidad de los jazmines” (p. 34); su actitud lenta y melancólica es calificada “...como una azucena del trópico a la que mueve blandamente la brisa de la tarde...” (p. 138); se la ve en relación con los pajarillos del jardín y se dice que “... sus dedos de rosa y leche jugaban con las alas de sus pájaros...” (p. 141); tiene una rosa blanca en su mano y se dice que la acaricia “... con sus manos más blancas y más suaves que sus hojas” (p. 164); su mirada es “... lánguida y amorosísima como el rayo de la cándida frente de la

luna” (p. 419); su mejilla que es “...pálida como la flor del aire cuando el sol la toca...” (p. 419); se la compara con el poeta y con la tórtola “...Apasionada como el alma del poeta... Tierna como la tórtola en su nido...” (p. 536); de nuevo se dice que “... sus dedos (son) de rosa” (p. 537); sus hombros y sus brazos se definen “...como tentaciones del amor, como prodigios de un artífice que debió enamorarse de su propia obra” (p. 537) y, finalmente, con un rasgo usual en Amalia, contesta “con una sonrisa celestial” (p. 571).

El alma de Amalia ha sido ya calificada como sensible, impresionable e imaginativa. Es un alma, se decía, hecha para despertar el amor. La sensibilidad de Amalia sufre continuas quebraduras y ellas tienden a mostrar la fortaleza y la debilidad de esta mujer. Aquella que ha sostenido, líneas atrás, su intención de acompañar al hombre hasta su último momento –y que es lo que realmente sucede en la novela– tiembla ante la presencia de hechos fortuitos y azarosos que le anuncian –así lo piensa– desgracias futuras. Con esto se entra de lleno en el indefinido mundo de la *superstición* que adquiere las notas de *presentimientos* que aluden siempre, en el romanticismo, a la destrucción del paraíso terrenal forjado por los amantes.

En *Amalia* encontramos varias de esas situaciones. La primera sucede en el momento en que Amalia y Eduardo se confiesan su mutuo amor. Ella tiene una rosa blanca entre sus manos, que cae a los pies de Eduardo al besar éste, repentina y nerviosamente, la mano de Amalia. Amalia interpreta la caída de la rosa como un presagio de corte fatal “...Sufro... esta flor, caída en el momento en que se me habla de amor, ya ha sido interpretada. Bien, se ha interpretado la verdad; pero por mi espíritu supersticioso acaba de pasar una idea horrible..” (pp. 167-168).

El segundo momento es un trueno que “...lejano, prolongado, ronco, vibró en el espacio como el eco de un cañonazo” (p. 422) que viene a interrumpir la promesa de Amalia de compartir los pesares de su amado. Acaba de decir Amalia que “–Y si el destino adverso que te persigue te condujera a la muerte, el golpe que cortase tu vida, haría volar mi espíritu en tu busca...” (p. 422). Para Amalia, la conjunción de ambas circunstancias –el trueno y la promesa mortal– no es más que la confirmación de lo dicho por ella. La naturaleza –recuérdese su función en el período romántico– se hace eco de lo presentido por Amalia y le da certificado de verdad: “...¿no es singular que en el momento de hablar de una desgracia, en medio de esa aparente tranquilidad de la Naturaleza, un trueno haya retumbado en el espacio como una fatídica confirmación de mis palabras?” (p. 424).

Por tercera vez los presentimientos que indican la cercanía de la tragedia, se hacen presentes en los preparativos de las bodas de Amalia. Dos hechos esta vez la perturban. El primero de ellos, el que los pajarillos que tiene en casa no canten. En vano mueve las jaulas y agita sus manos, sólo uno de ellos responde al llamado de la bella tucumana, pero lo hace con entonaciones absolutamente diferentes a las usuales: "...uno de los jilgueros hizo vibrar una nota en su poderosa garganta, con un acento extraño, parecido más bien a un gemido que a las modulaciones naturales de esos coristas de la Naturaleza" (p. 541). El otro está en relación con una segunda rosa blanca que cae al suelo desde el lugar en que Amalia acaba de colocarla. Sus palabras aclaran el sentido de lo sucedido y lo relaciona directamente con la desgracia que se avecina: "¡Es singular!... dos veces me ha sucedido esto, y las dos con una rosa blanca: el día en que le di mi corazón, y el día en que voy a darle mi mano..." (p. 541).

La última situación en cuanto al motivo del presentimiento que se determina, se produce en el momento en que Amalia y Eduardo, convertidos ya en esposos, dan expresión a sus sentimientos. La escena es la siguiente: "Al volver al salón, y cuando las luces iluminaron de nuevo la figura de Amalia, Eduardo no pudo menos de levantarse, con las dos manos de su esposa y amante entre las suyas, contemplándola embriagado de amor y encantamiento. Y luego la atrajo contra su seno, y sin hablarle, sin poder hablar, la oprimió largo rato y bebió de su boca sonrisas radiantes de felicidad que la inundaban, de sus ojos los rayos del amor que se escapaban. Pero, de repente, un estremecimiento súbito, como el que produce el golpe eléctrico, agitó a la joven que se desprendió de los brazos de Eduardo..." (p. 572). Algo ha perturbado a Amalia. Son las supersticiones. Es la campanada del reloj que resuena en su naturaleza frágil e impresionable. Toda la tarde, mientras esperaba convertirse en la esposa de Eduardo, ha sufrido convulsiones al oír el tañido de las horas. Viene, de inmediato, la confesión amorosa: "Esta es la primera vez de mi vida que yo he amado. Es ésta mi primera pasión, mi primer himeneo, mi primer día, mi primera dicha" (p. 574). Y luego: "—Desgracias, el silencio y la orfandad de mi vida, todo lo olvido, Eduardo. Hoy comienza mi vida por ti, en ti, para ti. Y si algo temía, si algo me retraía, era el miedo, esa visión terrible que me persigue siempre, haciéndome ver que en mi destino hay el veneno del infortunio, que mata, o hace la desgracia de cuantos me aman; y si he cerrado mis ojos a mi estrella, es porque sólo con mi mano puedo comprar tu alejamiento de

aquí. Sin eso, yo habría sacrificado esta felicidad que ahora me abrumba, estos siglos de ventura que vivo en este momento, por no tener el temor siquiera de originarte un minuto de mal...” (p. 574). Sobre ese momento de dicha, se construye el nicho de la muerte y del dolor que separará, para siempre, a ambos amantes.

En el último párrafo transcrito, se hace alusión al motivo romántico clave y que define, además, a la heroína: es el amor funesto, lo dice ella claramente, al establecer que *en mi destino hay el veneno del infortunio, que mata o hace la desgracia de cuantos me aman*. A desentrañar este aspecto dedicaremos las últimas líneas del presente ensayo.

Las circunstancias en que la relación amorosa transcurre no son las más adecuadas para la plenitud amorosa: El mundo que rodea a los protagonistas tiene todas las notas de la degradación. Rosas ha proyectado en él su sed de sangre, la Mazorca es su instrumento favorito, Victorica y la hermana del dictador alumbran un mundo en que “...la caridad es un crimen...” (122).

En breves pinceladas se nos relata su historia. Nacida en un hogar dichoso y adorada por todos, lentamente comienzan a desaparecer todos los que a su lado configuran su felicidad. Su padre, su anciano esposo, su madre: “...el de Amalia parecía ser uno de esos destinos predestinados al dolor que arrastran la vida a la desgracia, fija, poderosa, irremediablemente...” (p. 134). Cambia Tucumán por Buenos Aires y la conocemos después de ocho meses de tal cambio, en la noche del 4 de mayo de 1840 que es calificada por el narrador como “...noche aciaga...” (p. 135). En ella comienza, como se sabe, su relación con Eduardo que es amorosa. Tal circunstancia hace que Amalia, dentro de esa línea, sostenga que “...han empezado tan tristemente nuestros amores” (p. 423). Daniel la define, más adelante, de acuerdo a esos principios: “...esa criatura tan bella, tan noble, tan generosa, y tan desgraciada al mismo tiempo” (p. 433). La propia Amalia tiene de sí una concepción funesta, se cree poseedora de un halo trágico que la acerca a la mujer fatal: todo lo que se acerca a ella es destruido y aniquilado. Su vida la ve jalonada de desgracias. Al declararle Eduardo su amor, ella disecciona su condición funesta: “...Un destino cruel parece que esperó mi nacimiento para conducirme en el mundo. Todo cuanto puede hacer la desgracia de una mujer en la vida, lo selló en la mía la naturaleza... no hay un ser que me haya amado, que me haya pertenecido, que no haya sido pronto presa del infortunio. El genio del mal parece que se suspende sobre la cabeza de aquellos que se identifican en mi suerte... he perdido a cuantos me han

amado... hay en mis sueños una especie de voz profética, un alarido de predestinación terrible, que ha sacudido mi pobre corazón cada vez que he llegado a imaginar una felicidad futura en mi existencia..." (pp. 222-223).

El desenlace novelesco, muerte de Eduardo en sus brazos el mismo día de la unión, clarifica la condición de mujer perseguida por la desgracia y el dolor.

*María*⁶, del colombiano Jorge Isaacs, es la novela que se ha convertido en la más representativa de la actitud romántica en nuestro medio. Narrada en primera persona, entrega y descubre el alma de su narrador, Efraín. La novela es, en sí, una meditación sobre la muerte que se abate sobre el ser amado. En este sentido, un tono reminiscente, nostálgico y amargo caracteriza la atmósfera novelesca.

Ya desde el primer capítulo, el mundo narrativo se llena de lo triste y melancólico. Es el momento del primer viaje de Efraín, aquel que lo lleva a Bogotá, niño aún, a seguir sus estudios. Es el primer desgarrón afectivo. Y ahí en ese momento, enmarcado por la tristeza, se presenta por primera vez la imagen de quien será la heroína novelesca, María. Dos veces se habla de ella en ese breve capítulo: la primera señalada por el momento de la despedida: "... juntó su mejilla sonrosada a la mía, helada por la primera sensación de dolor" (p. 23); y la segunda es la imagen que conservará el narrador a la distancia de su amada: "...volví la vista hacia ella, buscando uno de tantos seres queridos: María estaba bajo las enredaderas que adornaban las ventanas del aposento de mi madre" (p. 23).

Como se podrá apreciar, se está en presencia de *una dolorosa historia de amor* y de la primera separación. La pareja humana romántica está delineada aquí, en las primeras líneas, con precisión, y el transcurrir novelesco no hace más que incidir en la nota de dolor y de permanente separación de los amantes. La unión, a nivel terrenal, se plantea como imposible. La figura de María se encuentra en la línea de las doncellas hermosas y perseguidas por la desgracia y el infortunio. Es una mujer-ángel.

La breve historia de María la entronca desde el comienzo con el motivo de la orfandad y de la soledad. En efecto, es ella hija de un primo del padre de Efraín y queda huérfana a los tres años. Salomón se la entrega a su primo

⁶ Jorge Isaacs: *María* (Zig-Zag 1958, Introducción y Notas de Juan Loveluck). Todas las citas refieren a esta edición.

para que la cuide y se preocupe de ella. Le pide sí que la haga bautizar bajo las leyes católicas, pues es de religión judía. Será ésta la última vez que vea a su padre, momento que será caracterizado como un *bautismo de dolor*: “...Aquella criatura, cuya cabeza preciosa acababa de bañar con una lluvia de lágrimas el bautismo del dolor antes que el de la religión de Jesús, era un tesoro sagrado... (p. 35).

A los ya mencionados motivos de *la orfandad* y de *la soledad*, debe añadirse, en este momento, el de *la conversión cristiana*; el de *la concepción de la vida como dolor*; la presencia del *sino* que desgarrar de la tierra nativa y que lleva a vivir y a morir en tierra extraña. No escapará tampoco al lector que de aquí arranca su vinculación con las mujeres bíblicas que hacen a María poseedora de una belleza exótica. Véase por ejemplo, el siguiente retrato que se hace de ella: “María me ocultaba sus ojos tenazmente; pero pude admirar en ellos la brillantez y hermosura de los de las de su raza, en dos o tres veces que, a su pesar, se encontraron de lleno con los míos...” (p. 26).

Dos factores quiero destacar en este momento. La primera es la vinculación con la belleza hebrea que la sitúa en la línea que se acaba de mencionar y la segunda dice relación con la calificación de *reina* que se hace de la heroína. Líneas más adelante, el plano referencial, en cuanto a su belleza se refiere, nos llevará a maneras clásicas de representarla: “... sonrió como en la infancia me sonreía: esa sonrisa hoyuelada era la de la niña de los amores infantiles, sorprendida en el rostro de una virgen de Rafael” (p. 27), o a su condición de virgen cristiana: “... su paso ligero y digno revelaba todo el orgullo, no abatido, de nuestra raza, y el seductivo recato de la virgen cristiana...” (p. 29).

María reúne las condiciones de la mujer ideal. Los ojos de Efraín se extasían contemplándola. Es la pareja humana destinada la una al otro. Esta inevitabilidad del destino se percibe ya desde el primer encuentro. Efraín lo expresa al relatar la primera impresión que tiene de ella: “Contaba yo siete años cuando regresó mi padre, y desdeñé los juguetes preciosos que me trajo de su viaje, por admirar aquella niña tan bella, tan dulce y sonriente...” (p. 36). Una vez mayor, dirá Efraín: “... Considéreme indigno de poseer tanta belleza, tanta inocencia” (p. 37), imagen que se reitera a cada momento más adelante y teñida, ahora, por la añoranza. Así, al ver Efraín que una de las azucenas traídas por él adorna la cabellera de María, la hace objeto mudo de su contemplación y la diviniza: “... Había en su rostro bellísimo tal aire de noble, inocente y dulce resignación, que, como

magnetizado por algo desconocido hasta entonces para mí en ella, no me era posible dejar de mirarla. Niña cariñosa y risueña, mujer tan pura y seductora como a quienes yo había soñado, así la conocía; pero resignada ante mi desdén, era nueva para mí. Divinizada por la resignación, me sería indigno de fijar una mirada sobre su frente” (p. 43). Todo en ella se transforma en algo angélico y frente a la posibilidad cercana de la unión, la comparación surge concreta: “Sin levantar los ojos, me significó que sí; y a través de su velillo, con el cual jugaba la brisa, su pudor era el pudor de un ángel” (p. 159). Igual función, claro que con un sentido diferente, se encuentra en la relación con Nay que muere con su nombre en sus labios y para quien –junto a su pequeño– se transforma en un verdadero ángel de bondad y de salvación: “–Si no hubiera sido por la niña, ¿qué sería de él y de mí?” (p. 207).

Ante esta figura angelical, las reacciones de Efraín son de respeto y adoración. El amor surge aquí en una dimensión de corte puramente espiritual. Todo se llena de rubores e intenciones. Los besos de Efraín se detienen en los cabellos y en las mejillas, no en los labios, porque no se atreve a tocarla: “Mientras enjugaba yo sus últimas lágrimas, besaban por primera vez mis labios las ondas de cabello que le orlaban la frente para perderse después en las hermosas trenzas que se enrollaban sobre mis rodillas. Alzó las manos entonces casi hasta tocar mis labios para defender su frente de las caricias de ellos, pero en vano, porque mis labios no se atrevían a tocarla” (p. 246).

Por otro lado, María aparece inmersa en la naturaleza. Se la ve proyectada en ella y se establece una interrelación entre personaje y naturaleza que está en los cánones románticos: “...Aquellas soledades, sus bosques silenciosos, sus flores, sus aves, y sus aguas, ¿por qué me hablaban de ella? ¿Qué había allí de María en las sombras húmedas, en la brisa que movía los follajes, en el rumor del río? ...Era que veía el Edén, pero faltaba ella...” (p. 41). La comparación con los arbustos más delicados surge espontánea y directa: “Las almas como la de María ignoran el lenguaje mundano del amor; pero se doblegan estremeciéndose a la primera caricia de quien aman, como la adormilera de los bosques bajo el ala de los vientos” (p. 44).

En la novela nos encontramos con tres correlatos que clarifican el sentido que María adquiere como la encarnación de la mujer perseguida por el infortunio y la desgracia.

El primero de ellos corresponde a la lectura de Chateaubriand, específicamente, el *Genio del Cristianismo* de donde se extrae el episodio de *Atala*: que es una historia de conversión, amor y muerte. Las páginas del

romántico francés la conmueven: "...leía yo el episodio de Atala, y las dos, admirables en su inmovilidad y abandono, oían brotar de mis labios toda aquella melancolía aglomerada por el poeta para "hacer llorar al mundo"... luego que leí aquella desgarradora despedida, que tantas veces ha arrancado sollozos a mi pecho..., María, dejando de oír mi voz, descubrió la faz, y por ella rodaron gruesas lágrimas. Era tan bella como la creación del poeta, y yo la amaba con el amor que él imaginó. Nos dirigimos en silencio y lentamente hacia la casa. ¡Ay, mi alma y la de María no sólo estaban conmovidas por esa lectura: estaban abrumadas por el presentimiento! (p. 47-48).

Se alude aquí al motivo de los *presentimientos* que está en relación con la historia que se lee y con la desgracia que se avecina. Esto se verá en líneas posteriores.

El segundo correlato es la mención de Lord Byron que encarna al héroe romántico, tomado fundamentalmente en su concepción satánica y destructora: "...mi corazón palpitaba fuertemente. María, con la frente infantilmente grave y los labios casi risueños, abandonaba a las mías alguna de sus manos aristocráticas sembradas de hoyuelos, hechas para oprimir frentes como la de Byron..." (p. 46-47). Como se ve, María merece ser amada por seres de la conformación espiritual del poeta inglés, lo que la convierte, de inmediato, en una de sus creaciones femeninas (Medora, Astarté...) que siempre son destruidas y aniquiladas.

La tercera situación alude a la historia de Nay y de Sinar. Y la relación con María es evidente. Se trata de una historia exótica que nos lleva al Africa. La hoy Feliciano –ayer Nay– es la encarnación de la desgracia que la ha perseguido. Separada de su tierra nativa, aparece destinada a morir en tierra extraña, rodeada de gente que no habla su lengua y de un espacio que no es el suyo. Además es separada de su amante al que no vuelve a ver y muere con su nombre en los labios.

En la historia de Feliciano-Nay puede observarse una serie de elementos que la acercan a María. Su condición de extranjera, su conversión al cristianismo, la separación de su amado, el dolor de esa separación y, finalmente, el morir en soledad con el nombre del ausente en los labios. Son todos hechos que convergen en la historia de María.

La historia sentimental de María y Efraín se llena de símbolos. Ya se ha dicho que aparece colmada de espiritualidad. No hay ahí lugar para la expresión carnal. El intercambio y el regalo de objetos se convierte en signo de lo ingenuo y tierno.

Los capítulos XXXI y XXXII se centran en el intercambio de cabellos. Todo aparece dicho y hecho con una sensibilidad exquisita. Hay ahí todo un entregarse en esas pequeñas cosas.

El rosal se convierte también en signo de amor. Ahí permanecerá el cariño de Efraín y las rosas se encargarán de señalar, si las hay, sus variaciones. Así lo establece María: "...¿Ves este rosal recién sembrado? Si me olvidas, no florecerá; pero si sigues siendo como eres, dará las más lindas rosas, y se las tengo prometidas a la Virgen, con tal que me haga conocer por él si eres bueno siempre" (pp. 211-212).

De igual manera, las azucenas cumplen una función en relación con el amor, ya que trozos de ellas serán las compañeras inseparables de las cartas que salgan de las manos de María: "—Eso será como decirte muchas cosas que algunas veces no deben escribirse, y otras que me costaría mucho trabajo expresar bien..." (p. 213).

El cambio de sortijas también está presente. Y se efectúa como signo amoroso a la vez que como promesa matrimonial. El momento en que se efectúa es significativo, puesto que está situado en fecha próxima a su partida a Europa y la atmósfera novelesca se carga de presagios fúnebres. Todo alude, sin duda alguna, a la muerte que se siente como inevitable y a la destrucción de la pareja. La escena es la siguiente:

"...¿Qué buscas?— preguntóme, sintiendo que mis manos registraban las tuyas. —Esto —le respondí, sacándole del dedo anular de la mano izquierda una sortija en la cual estaban grabadas las dos iniciales de los nombres de sus padres. —¿Para usarla tú? Como no usas sortijas, no te la había ofrecido.

—Te la devolveré el día de nuestras bodas; reemplázala mientras tanto con ésta: es la que mi madre me dio cuando me fui para el colegio; por dentro del aro están tu nombre y el mío. A mí no me viene; a ti sí, ¿no?

—Bueno; pero ésta no te la devolveré nunca..." (p. 220).

El amor de Efraín y de María se encuentra con tres obstáculos que se muestran como insuperables. El primero de ellos dice relación con el temperamento frágil y delicado de María, que es el producto de la condición física que llevó a su madre a la tumba. En efecto, padece de epilepsia, enfermedad incurable y que se acrecienta, precisamente, por el acercamiento sentimental de Efraín. Y es esto lo que tiñe, en adelante, las relaciones de

ambos: "...Había yo medido toda mi desgracia: era el mismo mal de su madre; y su madre había muerto muy joven, atacada de una epilepsia incurable. Esta idea se adueñó de todo mi ser para quebrantarlo" (p. 49). Efraín, sin embargo, está dispuesto a aceptar el camino del sacrificio y del dolor que significa el permanecer unido a un ser corroído por la enfermedad y la muerte. La pregunta de su amigo Carlos: "—¿Con que todo lo arrostras?... Y esa enfermedad, que probablemente es la de su madre... ¿Y vas a pasar quizá la mitad de tu vida sentado sobre una tumba?" (p. 128), obtiene un *sí* que estremece su cuerpo *de dolor*, como se expresa textualmente en la narración. Las últimas páginas de la novela entregan la lenta agonía de María. La enfermedad la consume y termina por destruirla.

El segundo gran obstáculo que la pareja tiene es la actitud del padre de Efraín que se opone a una realización matrimonial en ese momento, por la edad de él y por la enfermedad de ella. Y luego, a pesar de un quebranto económico, porque debe proseguir sus estudios en Europa. Se ve, claramente, que en esta oposición manifestada por el padre, juega un rol importante el factor social que la pareja encuentra en su camino a la plenitud. Involuntariamente, el padre se convierte, factor que contribuye a la aniquilación de ambos.

El sino, Dios, o como quiera llamársele, es sentido aquí en la relación entre ambos como lo superior que, en algún sentido, es responsable de lo que pasa. El hombre protesta ante lo que siente como inevitable y que está más allá de sus límites. No otra explicación pueden tener las palabras con que Efraín le responde al quejarse María de su venida al pueblo: "... no te quejes a mí de mi regreso; quéjate al que te hizo compañera de mi niñez; a quien quiso que te amara como te amo; cúlpate entonces de ser como eres... quéjate a Dios. ¿Qué te ha exigido, qué me has dado que no pudiera darse y exigirse delante de El?" (p. 245).

Como se ve, tres obstáculos son los que se oponen a la realización amorosa: la enfermedad, la sociedad (representada por el padre) y el sino trágico.

Pero el destino trágico de la heroína se patentiza, con especial énfasis, en la presencia del ave negra que aparece en momentos claves y que constituye el motivo de los *presagios* o *presentimientos*.

La primera sucede inmediatamente después del primer acceso que sufre María. Es Efraín el que la ve. En medio de la noche y de la lluvia, sólo piensa en María: "No sé qué tiempo había pasado, cuando algo como el ala vibrante de un ave vino a rozar mi frente. Miré hacia los bosques inmediatos para seguirla: era un ave negra" (p. 50).

La segunda, es María la que la contempla en la pieza de Efraín y en el momento en que ella la ve es relacionada por ésta con la noticia de un desastre financiero de su padre: “—Abrimos la puerta y vimos posada sobre una de las hojas de la ventana, que agitaba el viento, un ave negra y de tamaño como de una paloma muy grande; pareció encandilarse un momento con la luz que yo tenía en la mano y la apagó pasando sobre nuestras cabezas a tiempo que íbamos a huir espantadas. Esa noche me soñé...” (p. 150). El sueño no confesado es de origen funesto y es el resultado directo de la presencia del ave nocturna. Efraín percibe ahí la presencia de lo extraño: “... Sentíame dominado por un pavor indefinible: tenía miedo de algo, aunque no me era posible adivinar de qué...” (p. 151).

La tercera vez sucede en el momento en que la pareja intercambia sus anillos, lo que resulta también significativo en la línea que se determina: “Algo oscuro como la cabellera de María y veloz como el pensamiento cruzó por delante de nuestros ojos. María dio un grito ahogado y, cubriéndose el rostro con las manos, exclamó horrorizada: —¡El ave negra! Temblorosa, se asió de uno de mis brazos.

Un escalofrío de pavor me recorrió el cuerpo. El zumbido metálico de las alas del ave ominosa no se oía ya. María estaba inmóvil...” (p. 221).

Por última vez reaparece en el cementerio, a donde ha ido Efraín a visitar la tumba de María: “Había yo montado y Braulio estrechaba en sus manos una de las mías, cuando el revuelo de un ave que, al pasar sobre nuestras cabezas, dio un graznido siniestro y conocido para mí, interrumpió nuestra despedida; la vi volar hacia la cruz de hierro, y, posada ya en uno de sus brazos, aleteó repitiendo su espantoso canto” (p. 299).

Siempre el ave negra en relación con lo funesto y con la muerte. Muéstrase aquí la presencia de lo inevitable.

María calza, entonces, por lo dicho, con la típica mujer ángel romántica, doncella perseguida por la fatalidad y por el sino trágico: así lo testimonia “ese diálogo de inmortal amor, dictado por la esperanza e interrumpido por la muerte” (p. 197) que es la novela de Isaacs.

*Clemencia*⁷, novela del mexicano Ignacio Manuel Altamirano, aparece desde su pórtico con un plano de referencia que alude directamente al tono

⁷ Ignacio M. Altamirano: *Clemencia* (editorial Parrúa, México 1968). Todas las citas refieren a esta edición.

vital que predomina en el mundo narrativo. Nos referimos a las dos citas de Hoffmann que abren y cierran el relato. Ambas se refieren a Fernando Valle, héroe encasillado dentro de las normas que definen al héroe fatal romántico, y se proyectan en la imagen de la heroína, que da nombre a la novela y que se enmarca, a su vez, en una extraña simbiosis de *mujer ángel* y *mujer demonio*.

Ambas –la primera: “Ningún ser puede amarme, porque nada hay en mí de simpático ni de dulce”, y la segunda: “Ahora que es ya muy tarde para volver al pasado, pidamos a Dios para nosotros la paciencia y el reposo” (p. 4)– son extraídas de un libro que contenía los cuentos de Hoffmann y que Valle lee la noche antes de enfrentar al pelotón de fusilamiento. Los ha acogido porque tales pensamientos están en consonancia con su sentir en ese momento de pre-muerte.

La existencia de Fernando Valle –“...Estoy fastidiado de sufrir, la vida me causa tedio, la fatalidad me persigue, y me ha vencido...” (p. 85)– se ve entroncada y atada a Clemencia. Su amor y su actitud son los hilos conducentes que encuentra Fernando y que lo llevan a la muerte. Su confesión final así lo testifica: “En Guadalajara tuve mi primera pasión... esa joven tan hermosa y buena, que ha estado ayer loca de amor por Flores, fue la que yo amé. Ella fue la causa; me miraba de una manera que me engañó; creí que podía llegar a quererme, quizá por una originalidad de su carácter, o quizá porque adivinara que yo tenía un corazón sensible y bueno. Pero fue un error mío, que no conocía sino cuando ya estaba perdido y ciegamente enamorado...” (pp. 87-88).

La primera vez que Valle la tiene enfrente, siente el poder de su mirada y su alma se llena de presentimientos. El influjo de Clemencia se pre-anuncia claramente: “Valle sintió, al encontrarse con la mirada de Clemencia, que se le oprimía el corazón... En los ojos negros y lánguidos de aquella hermosura terrible había algo más que el brillo de la languidez. Había un agujero, quien sabe si feliz o desgraciado; y sea que tengamos todos una sibila en el alma que nos hace presentir la influencia que ejercerá en nuestro destino la persona a quien vemos por primera vez, o sea que Valle, poco acostumbrado a acercarse a las mujeres bellas, se encontrase turbado y confuso, el hecho es que se estremeció visiblemente y que tuvo una sensación de miedo y de dolor” (p. 18).

Nótese la reacción de Fernando y la forma de caracterizar a Clemencia. Su mirada *oprime el corazón* de Fernando; sus ojos tenían *algo más* que lo

normal; es ella una *hermosura terrible*; su presencia es anunciadora de *agüeros* que pueden ser *felices* o *desgraciados*, pero que, indudablemente, se inclina a lo segundo; finalmente, Fernando está *turbado y confuso*, y tiene *una sensación de miedo y dolor*.

Son todas notas que bosquejan la condición demoníaca que es uno de los factores constitutivos de Clemencia.

Luego, se la describe físicamente y de nuevo hay elementos que definen a la mujer demonio: "...morena y pálida como una española... (sus) ojos negros hacían estremecer de deleite... La boca sensual... tenía la sonrisa de las huríes, sonrisa en que se adivina el desmayo y la sed... El cuello... se erguía, como el de una reina" (p. 19).

Sin embargo, líneas más adelante se agregan dos afirmaciones que ubican a Clemencia en la concepción angélica y que, en cierto modo, no se corresponden con lo anterior: se dice que poseía *el sentimiento más exquisito* y que era *una mujer de corazón* (p. 19). Es la ambivalencia ya afirmada lo que hace posible ambas aseveraciones. El relato certifica lo sostenido.

Una de las notas que se repiten en la caracterización de Clemencia dice relación con su mirada, y siempre aparece ahí la connotación malévola, que destruye, y que inquieta, jamás tranquiliza. Ella es "...la mujer de las miradas de fuego..." (p. 27); mira al pretendiente de su amigo "...con su mirada de fuego y con su sonrisa de sirena..." (p. 31); demuestra su predilección por Fernando "y le bañó con una mirada tan ardiente, tan lánguida, tan terrible, que el joven, a su pesar, se sintió turbado..." (p. 35); se lo dice Flores al héroe en las primeras confidencias: Usted se encuentra "a las puertas de un paraíso oriental, guiado por una hurí que lo devora con la mirada de sus ojos negros, que le embriaga con su aliento de rosa, que le va a matar con sus caricias de fuego..." (p. 36); Fernando duerme esa primera noche con la imagen de Clemencia y sueña "...con la sultana de Guadalajara, la de los ojos y cabello de azabache de boca rosada y de dientes de perlas..." (p. 37), luego, al encontrarse solo con ella "...desfallecía al sentir aquella mirada magnética que tanta influencia tenía en su ánimo, y sentía palpitar su corazón a cada palabra que le dirigía, con su acento de sirena, aquella mujer encantadora" (p. 40); su mirada de celos, "rápida como el pensamiento y terrible como el rayo" (p. 41); la escena del jardín exótico permite que ella fije "...en él sus ojos negros y abrasadores" (p. 43); el regalo del pañuelo también se utiliza para explicitar lo que nos interesa "...Acababa de sentir ese extraño temor que la vista de Clemencia le había causado la primera vez que la vio" (p. 55).

La misma connotación puede extenderse al tratamiento de que es objeto, hecho que también la vincula con lo demoníaco. Lo dice Flores ya desde el comienzo: "...Yo me consagraré a la deliciosa morena; ésa me seduce, es una sultana, en cuyos ojos negros beberé fuego" (p. 26). Y luego, al producirse el cambio en cuanto al objeto de sus preferencias, el mismo Flores la califica como reina y soberana antigua, hecha para mandar y no para obedecer. Es capaz de entregar –es lo que adivina– un amor violento y destructor: "...La bella, la divina morena, esa mujer que haría feliz a don Juan, le abre los brazos y le sonrío con todas las promesas de un amor ardiente y embriagador..." (p. 36), y la conclusión concreta y directa, sin evasiones posibles: "–Esa mujer es Cleopatra y no Julieta" (p. 36).

Clemencia es una mujer de temperamento apasionado, no racional, imaginativa y tempestuosa, siempre dentro de los cánones románticos. Se identifica con un tipo especial de música: "Ella necesitaba música enérgica para traducir los sentimientos de su alma ardiente y poderosa. Necesitaba el desorden, la inspiración robusta y atrevida, el delirio en la armonía..." (p. 31). Sus rasgos físicos corresponden a ese temperamento: "...su boca, sobre todo, tenía ese no se qué irresistible... la sonrisa de Eva, infantil y cariñosa... aquellos labios rojos y sensuales, aquellos dientes de una blancura deslumbrante, aquellos suspiros que parecían arrancados de un pecho próximo a estallar, aquel acento turbado, a veces cortado y brusco..." (p. 40). Fernando clarifica, una vez más, el rol obsesionante y turbador que esta belleza posee: "–¡Clemencia, me enloquece usted!" (p. 40).

¿Cómo entiende el amor esta bella mexicana?, es ella misma la que se encarga de aclararlo. Al intercambiar confidencias con su amiga Isabel, establece su condición volcánica: "...¡Feliz el hombre a quien yo ame, Isabel, porque le amaré como no se acostumbra a amar hoy, como es difícil que se ame en el mundo... sería yo una mujer humilde, una pobre esclava que estaría pendiente de sus ojos para complacerle, y una leona para disputar su amor... la muerte misma me parecería dulce recibida de su mano" (p. 49); compara su amor con el de Isabel al que define como propio de un ángel, el suyo al contrario "...sería una llama devoradora, un volcán" (p. 49); busca lo extraordinario para hacerlo depositario de su pasión y lo encuentra en el perseguido, en el marginado: "...un proscrito, un perseguido por todo el mundo, un mártir, un hombre que subiera al cadalso por su fe y por su causa, abandonado de todos, hasta del cielo... ese sería el hombre a quien yo amase... y me hago la ilusión de arrebatarme de las gradas del cadalso, de ser

yo su libertadora y llevármelo conmigo para hacerle sentir el cielo, después de haber pisado los umbrales del infierno...” (p. 50).

Precisamente, el destino le hace entregar su amor a un condenado a muerte. Y la fatalidad se atraviesa en su camino ya que sus ojos se ennegrecen en presencia de Enrique Flores que resulta, finalmente, un traidor. La condición pasional de Clemencia lo cree inocente y lo hace reaccionar violentamente en contra de Valle: “...he venido a jurar a los pies de ese hombre que va a morir, pero a quien adoro con locura, que le amo, que le amo con toda mi alma, que no moriré para mí, y que no tardaré en seguirle... mártir le amo más, mi amor es causa de su muerte; pero me quedo en la tierra unos cuantos días para vengarle...” (p. 79).

La reacción recién descrita de Clemencia es la que va a señalar el destino trágico del héroe romántico –representado aquí por Fernando Valle– y la condición funesta que el amor engendrado por ella tiene. En efecto, Fernando ofrece su propia vida para que el amante de Clemencia se salve. Lo hace, indudablemente, por ella. Pero he aquí que al darse cuenta de la verdad Clemencia, o sea, de la traición de Flores y del verdadero carácter de Valle, sufre un cambio violento: rechaza al traidor “...con una altivez que iluminó su semblante con el brillo de una hermosura divina...” (p. 82), y se acerca a Valle, condenado ahora a muerte, sabe que es ella y no otra la causa de la próxima muerte del joven oficial. Hace lo posible por salvarlo, pero sólo logra ver el momento del ajusticiamiento. Su padre, por su deseo, recorta un mechón de los cabellos de Fernando.

Por último, Clemencia arrastra una existencia dolorosa: “...la hermosa, la coqueta, la sultana, la mujer de las grandes pasiones pudieron ustedes conocerla el año pasado. Era hermana de la Caridad de la Casa Central; allí la visité; pero ¡cuán mudada estaba! Hermosa todavía, pero con una palidez de muerta” (p. 91). La transformación que en ella se ha realizado es violenta, es la mujer, ahora, hecha para el dolor y la muerte “–He aquí lo que me queda... un hábito que me consagra a los que sufren y esto que me consagra a la muerte... ¿Sabe usted?... son sus cabellos ...espero que él me habrá perdonado desde el cielo” (p. 91).

Los ojos llenos de lágrimas de Clemencia en el último momento novelesco, señalan que ha entrado en el camino del dolor y del sacrificio. Es la mujer angélica lo que ahora predomina en ella.

Cumandá, heroína de la novela⁸ del mismo nombre del ecuatoriano Juan León Mera, se construye, también, en torno a la tipología que caracteriza a *la doncella hermosa y perseguida*. Reconoce ella en sí rasgos que la distinguen de su medio indio y que la hacen ver como un elemento exótico y diferente de sus aparentes hermanos. Su verdadero origen sólo es dilucidado al final de la novela en que se revela que es hija del ahora misionero padre Domingo y, por lo tanto, hermana del blanco que ama, Carlos. Es el motivo del *incesto* no realizado el que marca este tipo de relaciones.

La descripción física que de ella se hace la inscribe dentro de las mujeres ideales y perfectas. Bellísima, se la destaca como una joya diferente: “El tipo de Cumandá era de todo diverso del de sus hermanos, y su belleza superior a cuantas bellezas habían producido las tribus de Oriente. Predominaba en su limpia tez la pálida blancura del marfil, y cuando el pudor acudía a perfeccionar sus atractivos, brillaban sus rosas con suave tinte, cual puestas tras delgada muselina; su cabellera aunque negra, difería, por lo sedoso y ondeado, de las sueltas crenchas de las hijas del desierto; en el airoso cuerpo competía ventajosamente con ellas... sus ojos, de color nube oscura, poseían una expresión indescribable, conjunto de dulzura y arrogancia, timidez y fuego, amor y desdén; los labios tenían movimientos y sonrisas en perfecta armonía con las miradas, y el corazón correspondía a los ojos y a los labios; era toda ella sencillez y vivacidad, candor y vehemencia, dulzura de amor apasionado; y actitud de orgullo; era toda alma y toda corazón, alma noble, pero inculta; corazón, de origen cristiano en pecho salvaje, y desarrollado al aire libre y en la soledad...” (pp. 55-56), el único defecto que le reconoce su viejo padre es el de parecerse a los blancos.

En el momento en que se entra en contacto con ella, Cumandá abre su alma al amor y es proclive al retiro, al silencio y a la soledad: “...extendiéndose sobre su lindo semblante la sombra de suave melancolía que torna más linda a la virgen visitada por el primer amor...” (p. 57). Es el descubrimiento del amado lo que la transforma, a cuyos ojos la joven india se transforma en un verdadero motor impulsor de su conducta: lo dice Carlos: “... Tu presencia me transforma; eres un elemento de vida para mi corazón y de fortaleza para mi alma...” (p. 61).

⁸ Juan León Mera: *Cumandá o un Drama entre Salvajes*. (Espasa Calpe Argentina, Colección Austral N° 1.035, Argentina 1951). Todas las citas refieren a esta edición.

Por ello la presencia de lo angelical es uno de los elementos siempre presentes en su caracterización. Lo dice Carlos: “—Tú sí que hablas el lenguaje de los angeles” (p. 62), y más adelante: “...ser hechicero, angelical criatura, vida y alma mía...” (p. 66); cuando le ve por primera vez: “...creyó haber oído cerca un canto dulcísimo; pero lo juzgó sueño y sintió haberse despertado tan pronto...” (p. 85); lo visita ocultamente en la noche y “...desapareció en las sombras como una aérea visión...” (p. 96), pero el momento más claro de la condición que en este momento rastreamos tiene lugar durante la fiesta de las canoas en que Cumandá es elegida como la virgen de las vírgenes, ahí se concentra toda su esplendente belleza: “Cosa más linda, más fantástica, más encantadora, no han visto jamás las selvas del Oriente ni las vieron las antiguas mitológicas ciudades de Europa y Asia, ni las modernas cultas sociedades. Esa joven es más que la virgen de las flores, más que la reina de la fiesta, más que un genio del lago; es un pedazo de sol caído en las ondas y convertido en ser mágico y divino que atrae todas las miradas, enciende todos los corazones y despierta todos los espíritus a una como adoración de que ninguno puede prescindir...” (p. 105).

La relación amorosa entre Carlos y Cumandá se marca desde el comienzo con las notas de la desgracia. Hay algo que pre-anuncia siempre, en el alma de los jóvenes, la imposibilidad de la unión. El alma poética de Carlos así lo presiente: “...¿no debo temer que el infortunio, para el cual me siento nacido, acabe por arrastrarte conmigo a sus abismos? ¡Ah, tierna joven! La desgracia es más contagiosa que la fiebre; yo estoy apestado de ella y tu junto a mí...” (p. 66), palabras a las que contesta Cumandá en el mismo tono premonitorio “...¿No sabes que desde que te conozco, no obstante sentirme feliz y esperar serlo mucho más contigo, derramo, no sé por qué, lágrimas amargas como las aguas de este río, y suelto suspiros que no puedo contener? Sucédeme, asimismo, tenerle mucho miedo a mi padre y soñar cosas funestas...” (pp. 66-67).

La atmósfera novelesca se colma de signos que pre-anuncian el desenlace fatal. La mano mitológica del *mungía* se extiende sobre el destino de los jóvenes y tiende a destruirlos. Las palmeras, que los jóvenes han identificado con su amor, son destruidas por el fuego provocado por manos enemigas: “—Las han quemado, sí, y la mía ha sido derribada por el fuego; la tuya no ha caído, mas está negra y sin vida. De las lianas que las enlazaban y unían no ha quedado rastro alguno” (p. 94). Se anticipa la muerte de Cumandá, puesto que su palmera ha sido

destruida, en tanto que Carlos seguirá viviendo. Es, precisamente, lo que sucede en la novela.

El amor, aparece, entonces, reiteradamente señalado como factor de destrucción. Involucra la muerte. El viejo Tongana se lo dice a Cumandá: "...Amas ese vil extranjero, y no sabes que con tu amor le preparas la muerte. El caerá y tu caerás con él; sí, yo os echaré a tierra, como corta y derriba el árbol el leñador..." (p. 119), y la misma muchacha se lo dice a su amante: "...La muerte nos persigue y a ti especialmente por causa mía..." (p. 130) y lo clarifica todavía con más fuerza al negarse a aceptar a ser esposa del jefe de los jefes y sostener que prefiere la muerte a abandonar a su amante: "...si la punta de la flecha toca sólo el corazón del blanco y no el mío, o si una gota de ponzoña cae en sus entrañas, yo, que sin él no quiero estar en la tierra ni puedo acostarme en otro lecho que no sea el suyo, me iré voluntariamente a la región de los espíritus, y tu sólo poseerás mi cuerpo sin vida, que presto se pudrirá y acabará... No temo la muerte; mas sí temo la separación del amado extranjero..." (pp. 124-125).

Cumandá se transformó en el ángel protector de Carlos y, en ese sentido, lo salva varias veces de la muerte, y, por último, ofrece su vida a cambio de la suya.

En efecto, lo salva de cuatro atentados. La primera vez (p. 107) lo saca de las aguas a donde ha caído bajo el leve golpe de remo dado por su hermano; luego (p. 117), no le deja beber el agua envenenada que le es ofrecida a Carlos por el mismo indio; después (p. 129), impide que lo alcancen las flechas que tienen como destino segar su vida; impide (p. 152), con la protección de su cuerpo, el aflechamiento del joven blanco. Para finalmente (p. 199), ofrecer su vida a cambio de la de Carlos que se encuentra preso y amenazado de muerte por los záparos.

El capítulo XVIII que lleva el significativo título de "Última entrevista en la tierra", redondea el sacrificio y su condición de mujer hecha para salvar al hombre. La muerte adquiere aquí todo su sentido ultraterreno. Lo que no fue posible en este mundo, lo será en el otro: "...Voy a esperarte allá. Mi vida se ha secado como gota de rocío al nacer el sol; pero consuélate: tú también eres gota de rocío, y también para ti vendrá el sol. ¡Blanco mío adiós!" (p. 204).

Cumandá sucumbe bajo el mandato de las ancestrales leyes indias y Carlos se consume de dolor. De nuevo, la presencia del amor funesto que es lo que determina la suerte final de la pareja humana.

La revisión de las seis novelas románticas examinadas permite, en conclusión, establecer una común manera de caracterizar a la mujer que configura a la pareja humana en dichas narraciones. Lo que llama la atención, en primer lugar, es su ubicación dentro de un tipo de heroína que caracteriza la relación amorosa romántica: son doncellas hermosas y perseguidas y encarnan el motivo del amor funesto. Sin embargo, en algunas –Cecilia Valdés, Amalia y Clemencia– se muestran rasgos –en unas más en otras menos– de la mujer fatal que es uno de los rasgos que tipifican a la mujer romántica. Esta mezcla de lo angelical y de lo demoníaco se explica si se piensa en el marco europeo que está en el fondo de todas ellas. Por otro lado en su trasfondo referencial debe tenerse presente las lecturas románticas en que se encuadran su conducta y su actitud novelesca; así como la presencia de los presentimientos y agüeros que dan al mundo novelesco un halo fatalista y trágico. La forma, además, de encarar su descripción, tanto física como espiritual, es similar y se muestra dependiente de un tronco común: el romanticismo europeo.