

MUJERES DE PAPEL

M^a DEL CRISTO MARTÍN
Universidad de La Laguna

ABSTRACT

Through a comparative study of the main feminine characters in two 19th century Latin-American works (*María*, by Jorge Isaacs, and *La Cautiva*, by Esteban Echeverría), the author, basing on the archetypal models of women in the period, deals with the contradictions that can be found between the two main characters. Furthermore, the most representative elements of the woman in novels in this century, such as *Madama Sui*, by Augusto Roa Bastos, and *Mararía*, by Rafael Arozarena, are studied. Lastly, possible topics of debate are pointed out concerning the point of view of the authors related to their sexual biases.

En el presente trabajo intentaremos mostrar la caracterización del personaje femenino del siglo XIX en Hispanoamérica a través de las heroínas de dos obras fundamentales: *La cautiva* (1837), de Esteban Echeverría (1805-1851) y *María* (1867), de Jorge Isaacs (1837-1895). Mediante un estudio comparativo de ambas, teniendo en cuenta los arquetipos que funcionan en la época, trataremos de establecer unas coordenadas que nos permitan obtener las conclusiones pertinentes al respecto.

A pesar de algunas referencias a estos textos como productos claramente vinculados a la sociedad patriarcal de la época, así como de otras notas tomadas de los presupuestos de las teorías literarias feministas últimas, no queremos, con ello, que este trabajo se convierta en un comentario extremista y radical en cuanto a la literatura se refiere. Lo que queremos decir es que no entraremos a discutir si las posturas tomadas por los diferentes autores son legítimas, en lo que a la mujer se refiere, o no: simplemente, serán tratadas como propias de la época a la que pertenecen, aun cuando desde el punto de vista femenino, y compartimos tal po-

sición, aquel tratamiento sea realmente discriminador y silenciador de la mujer. Plantearemos, por tanto, ambos personajes, las dos Marías de las obras citadas, como tipos de la tendencia romántica del XIX en unas letras tan singulares como son las americanas.

Asimismo, y como método de aproximación a algunos aspectos del movimiento romántico que aún perviven a finales de nuestro siglo, (es decir, más de cien años después) incluiremos también puntos de contacto con otros arquetipos o modelos femeninos en obras como *Mararía*, del escritor canario Rafael Arozarena, y *Madama Sui*, novela reciente del uruguayo Augusto Roa Bastos. Se trataría tan sólo de meras pinceladas que apuntan signos de la variedad y heterogeneidad de nuestra literatura en lengua española y que al mismo tiempo no dejan de lado sus líneas de tradición.

LAS DOS MARÍAS

En el estudio de ambas heroínas aparecen rasgos inherentes a cada una de ellas, así como los pertenecientes a los arquetipos literarios de la época. En la María de Isaacs, por ejemplo, estos rasgos son inequívocamente los mismos que poseen las mujeres de las novelas románticas europeas tan en boga por esos años, como *Atala* de Chateaubriand, *Pablo y Virginia*, de Bernardin de Saint-Pierre, o *Graciela y Rafael* de Lamartine. A la hora de describirla, aparece más la sugerencia que la explicación. Efraín, amado de la protagonista y narrador de la historia, alude casi siempre a ella por medio de lo que su persona, su cuerpo o sus actitudes producen en su espíritu. La comparación-identificación de María con la naturaleza o las flores (de lo que hablaremos más adelante) resulta también de gran importancia. Desde el primer capítulo, aparece dulce y sumisa al ser evocada su actitud de esperar «humildemente su turno» (p. 53)¹. El mero hecho de esperar la sitúa ya dentro de las coordenadas tipológicas de la literatura de la época, en que uno de los amantes (normalmente la mujer) espera al otro durante años, prometiéndole absoluta fidelidad. En esta escena en concreto, en la que el por entonces niño Efraín parte a comenzar sus estudios, podemos notar un incipiente sentimiento amoroso en la protagonista, que probablemente no sólo espere su turno para despedirse de él en aquel momento, sino que lo esperará durante los seis años que tarda en regresar a la casa.

Presentada así desde el principio, podemos adivinar cómo será tratada María a lo largo de la novela. Uno de sus rasgos más destacados es su timidez en el trato

1. Para cualquier referencia que hagamos a *María*, citamos por la edición de Donald McGrady (Madrid: Cátedra, 1995).

con el amado. Al principio, huye incluso de sus ojos y de su mirada, se sonroja cuando él sin querer le roza el talle con el brazo, o acude a taparse los pies para que él no los vea: «María lo notó [que él la miraba], y sin volverse hacia mí, cayó de rodillas para ocultarme sus pies, desatóse del talle el pañolón, y cubriéndose con él los hombros, fingía jugar con las flores» (p. 59).

A esta timidez vienen a unirse el pudor y la castidad que también caracterizan a los modelos románticos europeos. Sin embargo, tal signo de modestia puede representar a veces precisamente todo lo contrario, es decir, la coquetería e incluso la sensualidad. Son muchos los críticos que opinan que las mujeres «suelen llamar la atención hacia sus atractivos fingiendo encubrirlos»². Aunque podríamos anotar bastantes objeciones sobre esta idea que engloba a la mujer en general, no vamos a entrar aquí en consideraciones de este tipo. Sí podríamos apuntar que en el caso concreto que nos incumbe, en el de María, esto no es del todo cierto. Hay que recordar, que ella ya no es tan niña a la vuelta de su amado. A sus dieciséis o diecisiete años es lógico que sienta cierto grado de vergüenza, y más aún si el que la observa es Efraín. Ese sentimiento viene precisamente impuesto por la sociedad patriarcal de la época, que consideraba impura o deshonrosa a la mujer que mostrase más de lo permitido (por ejemplo, los pies). Esta apreciación, por otro lado, no quita que la protagonista no muestre cierto grado de sensualidad, que Efraín, por supuesto, recoge. Pero se trata de una sensualidad muy sutil, presente en su manera de caminar, de hablar, de mirar a su amado. Si de verdad hubiese querido, como opina McGrady, llamar la atención sobre sus atractivos, no lo hubiese encubierto, por lo menos no de la manera como lo hace.

Se entrevé en la protagonista un esfuerzo constante por agradar a su amado: desde ponerle flores en su habitación cada día hasta prepararle el baño o evitar peleas entre ellos. Encontramos en María un espíritu manso que se deja dominar por el amado, como lo imponen los cánones de la época, basados en la tradición patriarcal en la que vive, y que envuelve a la sociedad en su conjunto. Esa mansedumbre, esa suavidad en su trato, es quizás lo que más le atrae a Efraín. Es el prototipo de mujer ideal del momento, capaz de transmitir y salvaguardar su amor sin que se note.

Supuestos los rasgos principales de la persona de María, detengámonos ahora en su apariencia externa. Ya dijimos, al principio de esta exposición, que Isaacs acude al método de la sugerencia, y que las evocaciones a la belleza de su protagonista tienen más de la mirada subjetiva y enamorada de Efraín que de una descripción más pormenorizada —como la de los naturalistas— de su aspecto físico. Sabemos que posee los cabellos negros, recogidos la mayor parte de las veces en dos trenzas enormes, entre las que suele distinguirse alguna que otra flor. Su tez

2. Donald McGrady, Introducción a *María*, edición citada.

es blanca, sus labios «rojos, húmedos y graciosamente imperativos» (p. 56). El mismo Efraín la describe con «brazos deliciosamente torneados, y sus manos cuidadas como las de una reina». Se acerca más, por tanto, al arquetipo literario de las heroínas románticas europeas que al propio americano. Según Lily Litvak³, que ha estudiado el tema, existe en el siglo XIX un tipo de mujer del trópico que nada, o casi nada, tiene que ver con este personaje en concreto. La mujer lánguida, sensual y perezosa descrita por tantos autores europeos a lo largo de ese siglo, o incluso en este (recordemos la Niña Chole de la *Sonata de estío* de Valle-Inclán), no se corresponde con María. Normalmente, posee también el cabello negro (oscuro), eventualmente adornado con alguna flor, y la piel morena, curtida por el sol, lo cual enlaza además con la fertilidad de la tierra. Tales características entroncaban con las europeas, de tez bastante clara, más rubias y débiles, mucho más acorde con nuestra heroína. De hecho, ya dejamos claro en páginas anteriores que Isaacs elabora su protagonista femenina a partir de las obras románticas de Europa, por lo que no es de extrañar que se produzca esta simbiosis entre el arquetipo tradicional con el propio americano.

En cuanto al talante de María, no cabe duda de que se acerca mucho más al europeo. Lily Litvak recoge como propios de la mujer tropical los rasgos más primitivos, más naturales, plasmados a través del instinto más «salvaje». El arquetipo se presenta así como una mujer relacionada con las fuerzas profundas de la naturaleza, siempre en función de lo biológico, envuelta por un desorden mágico y sexual, no razonado, totalmente vital, que atrae irreversiblemente al hombre, e incluso puede volverse, como la propia naturaleza americana, un ser hostil.

Nuestra protagonista no llega a poseer ninguna de estas cualidades. Sin embargo, y a pesar de lo expuesto, el autor no deja de presentarla de una manera diferente a los arquetipos extranjeros. Así lo manifiesta al apuntar Efraín: «María me ocultaba sus ojos tenazmente; pero pude admirar en ellos la brillantez y hermosura de los de las mujeres de su raza» (p. 56). Se refiere, claro está, al origen judío de María, de la isla de Jamaica. Ya desde pequeño la recuerda el protagonista con «el acento con algo de melancólico que no tenían nuestras voces» (p. 67). Esta característica que parece tan nueva, no es del todo original. Ya Jean Franco apunta a esta novedosa concepción de la tipología femenina, y anota otros rasgos parecidos, en novelas de la época como: «la mestiza Manuela, la mulata Cecilia Valdés, la muchacha judía María, la joven criolla Cumandá, que se ha criado entre indios.» Apunta además esta autora a que «por medio de estas heroínas, (...) el autor expresaba un sentido de nacionalidad (...) Las heroínas se identifican con los indígenas y a menudo son portavoces del autor en la defensa del genio nacio-

3. Lily Litvak, *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX. 1880-1913*, Madrid, Taurus, 1986.

nal como algo opuesto a la imitación extranjera»⁴. Dentro de esta misma línea, el crítico argentino Enrique Anderson Imbert alude a la raíz judía de María como un rasgo de exotismo más. De este modo, se encuentran ya antecedentes en la Rebecca de Walter Scott en *Ivanhoe*, cosa que no deja de ser probable, aunque más bien nos acogemos a la línea postulada por Jean Franco de creación de un genio nacional, es decir, de ese afán de diferenciación, de novedad, que caracteriza la literatura hispanoamericana.

Como últimos perfiles definidores del personaje que nos ocupa, podemos destacar ese halo irreal, casi sobrenatural que la envuelve y que muchas veces nos transmite una sensación de inverosimilitud, de que se trata de una creación artificial, salida de otro libro. Esto, a pesar de ser verdad, no puede darse, ni en una novela, ni en ningún tipo de creación literaria. Los personajes, ante todo, deben resultar creíbles, que podamos pensar en encontrarnos con ellos en algún lugar del mundo. Y esto ocurre en María, que a pesar de lo antes expuesto, logra convertirse en una mujer de carne y hueso, hasta el punto de crear leyendas en la época que aludían a su presencia real y física, así como a búsquedas de la misma en las tierras que ella recorrió. No debemos olvidar, sin embargo, ese aire de ensueño que la envuelve, que incluso el mismo Efraín teme, al aludir que quizás pueda «verla desaparecer de la tierra como una de las beldades fugitivas de mis sueños» (p. 90). Tampoco está de más apuntar las características católicas de María, que tantas veces se nos presenta leyendo libros piadosos o rezando.

Para terminar este apartado, resulta indispensable aportar las líneas de indiscutible conexión con el resto de heroínas de su clase. Nos referimos a cualidades y condiciones como la juventud, orfandad, la falta de educación formal (lo que no quita que sean inteligentes), la debilidad física, la apariencia un tanto borrosa, los sonrojos, la timidez unida al valor, la pureza y dulzura, los momentos alternantes y efímeros de alegrías y penas, el carácter poetizado, el hecho de que sus amantes les lean otras novelas románticas de la época, la muerte como impedimento de su amor, el conocimiento de los novios desde la niñez, el instinto maternal, el uso de otros elementos (personas, plantas,...) como «fetiches» de su amor, etc. En suma, el ideal romántico, como apunta McGrady, de la mujer perfecta, que aúna feminidad con los rasgos propios de ser bondadosa, ingenua, pero también atractiva.

Pasemos ahora a identificar los rasgos pertinentes de la otra María, es decir, la protagonista del poema narrativo *La cautiva*. En primer término, nos encontramos con que la presencia física es muy similar a la María de Isaacs: «Sus cabellos renegridos/ caen por los hombros tendidos,/ y sombrean de su frente,/ su cuello y

4. Jean Franco, «Los amores contrariados de la novela sentimental», *Historia de la literatura Hispanoamericana. A partir de la Independencia*, Barcelona, Ariel, 1993, pp. 88-89.

rostro inocente,/ la nevada palidez»⁵ (p. 206). Como vemos, se trata también de una mujer de cabellos oscuros, pero de tez blanca. Pertenece, como su tocaya, a un arquetipo femenino propio del siglo XIX, pero esta vez se trata de la mujer blanca capturada por los indios, obligada a ser concubina de un jefe. El tema de la cautiva aparece también en el *Martín Fierro*, cuando el gaucho conoce a una de ellas y la ayuda a escapar. El mismo Esteban Echeverría conoció de cerca una de estas historias, e incluso intentó localizar al marido y al hijo de la cautiva, que también habían sido capturados.

Frente a la novela de Isaacs (donde a pesar de titularse *María*, el verdadero protagonista es Efraín), aquí el papel principal se lo lleva el personaje femenino, que más que una víctima parece una salvadora, una heroína, al estilo casi de los poemas épicos medievales. Ella sola mata al jefe indio que pretende forzarla, rebusca entre los numerosos cadáveres del malón a su amado Brian, y cuando lo encuentra herido carga con él camino del desierto, llevando siempre tras de sí la sombra del indio que los persigue. Es, por tanto, un tipo de mujer caracterizada por el valor y la audacia, que muy poco tiene que ver con sus compañeras de la novela romántica. No desfallece ante los numerosos obstáculos que se interponen en su camino, actitud que entronca curiosamente con la de su amado Brian, que desde un principio se muestra prácticamente reacio a acompañarla en su huida. Así, vemos cómo él no deja que ella se le acerque, al pensar que ha sido «deshonrada» por el jefe indio: «María, soy infelice,/ ya no eres digna de mí./ Del salvaje la torpeza/ habrá ajado la pureza/ de tu honor, y mancillado/ tu cuerpo santificado/ por mi cariño y tu amor;/ ya no me es dado quererte» (p. 155) Estas palabras, como bien apunta Leonor Flemming, nos llevan a afirmar que el amor de Brian no es más que ese amor ideal que tanto ronda los corazones de los románticos. Si se tratase de un verdadero amor, aunque la supuesta «deshonra» se hubiese llevado a cabo, el amado continuaría queriendo a su amada.

El personaje masculino muestra así que su amor no es más que una mentira. A la idea de Flemming podemos añadir que en este caso ni siquiera se trata de un amor romántico, porque si así fuese, lucharía por él hasta el final (como, de hecho, hace María). Más bien podríamos tachar de cobarde su actitud, e incluso tildarla de un cierto machismo: parece que no quiere verse reducido por un indio, y encima, salvado por una mujer, aunque ésta sea su amada. Ésa es, por lo menos, la primera impresión que nos da, aunque luego la que prevalezca sea otra. Y esto último es la conclusión que sacamos de tantas partes del poema en que Brian insta a María a que lo abandone y siga ella sola la constante carrera de cautiverio en cautiverio (primero el de los indios y luego el del desierto, el de la pampa hostil). Así se refleja, por

5. Acudiremos siempre, en las citas de la obra, a la edición de Leonor Flemming, (Madrid: Cátedra, 1990).

ejemplo, en los siguientes versos: «Tú podrás, querida amiga,/ hacer rostro a la fatiga,/ mas yo, llagado y herido,/ débil, exangüe, abatido,/ ¿cómo podré resistir?/ Huye tú, mujer sublime,/ y del oprobio redime/ tu vivir predestinado;/ deja a Brian infortunado,/ solo, en tormentos morir» (p. 157) Por otra parte, él es consciente de que resulta una seria carga en la presteza que necesitan para huir, al afirmar que «yo en nada puedo valerte,/ sino doblar la amargura/ de tu extraña desventura.» (p. 173).

Continúa con numerosas apelaciones a que abandone María su empeño en salvarlo a él también, pero ella hace caso omiso de las mismas. La valentía y la constancia de la protagonista parecen, en principio, inculcarle la fuerza necesaria para proseguir, si bien esa misma fuerza va descendiendo a lo largo de su trayectoria a través del desierto. Así reconoce Brian el valor de su amada, después de ofrecerle ella su propio brazo como sostén: «Tu valor me infunde fuerza,/ y de la fortuna adversa,/ amor, gloria o agonía/ participar con María/ yo quiero; huyamos, ven, ven». Como apunta Leonor Flemming, el autor hace, además, una subestimación de la mujer, que llega a veces incluso a una idealización exagerada, pero siguiendo los prejuicios de la época. Así, aparecen términos que la designan como *tímida doncella*, *ángel de la guarda*, *mujer sublime*, etc. Estas expresiones lo único que pretenden es acercar la heroína a esos arquetipos de las protagonistas románticas que hemos estado nombrando. Sin embargo, y a pesar de tales aproximaciones, no se puede eludir la clara diferencia entre la María de este poema y su compañera en la novela de Isaacs.

Aquí es la mujer quien toma las riendas de la acción, quien decide y salva los diferentes obstáculos. Frente al carácter débil y pasivo de las otras heroínas, la cautiva María destaca por su determinación, su fuerza y su valor, que la llevan incluso a matar para salvaguardar no ya su honor, sino su propia vida. No mira atrás ni se acobarda, no espera que el hombre sea quien elija lo que se debe hacer. El pasado heroico de su amado regresa ahora transformado en la nueva fuerza que de ella emana. No desfallece ante el horror de verse encerrados en el terrible cautiverio que significa la pampa, llena de peligros y sorpresas inesperadas. No parece tener miedo, porque posee un amor que lo puede todo: ese mismo sentimiento magnificado y desmesurado por el movimiento romántico. Ese es el punto de unión con el arquetipo de la época, y cuando éste desaparece, es decir, cuando muere su amado y se entera del asesinato de su hijo, su fuerza, su valentía, desaparecen también, cayendo rendida, puesto que ya no tiene por qué luchar. Tal sentimiento, el «talón de Aquiles» de nuestra protagonista, queda muy bien reflejado en versos como: «Sin el amor que en sí entraña,/ ¿qué sería? Frágil caña,/ que el más leve impulso quiebra,/ ser delicado, fina hebra,/ sensible y flaca mujer» (p. 178).

A pesar de ser estos los puntos principales que diferencian a ambas «Marías», encontramos también líneas divergentes en cuanto al paisaje que las rodea. Mientras que el de la novela de Isaacs se conecta de manera prácticamente total con el personaje femenino, en el caso de nuestra cautiva ocurre todo lo contrario. Dentro de esa naturaleza hostil que es la pampa, el desierto, entre los numerosos elemen-

tos de miedo y horror, se desfigura su belleza, aun cuando representa el producto más delicado de la civilización, entroncada con la parte más brutal de las fuerzas naturales. Se trata de la energía primitiva que emana no sólo el indio, sino el medio natural como tal, y que choca con el papel pasivo, impotente, del héroe romántico, que su amada, al mismo tiempo, trata de salvar.

Si en *María*, el contacto naturaleza-mujer se da por mimesis o identificación, aquí el proceso es justamente el contraste. Contrasta la feminidad de la protagonista, su belleza idealizada, encuadrada a veces en los márgenes del molde romántico (vista como ángel, de sublimes rasgos, con un amor que todo lo consigue), pero situada en un espacio que denota hostilidad, furia, que también la persigue, quizás con mayor fuerza que el indio: la naturaleza como cautiverio, como monstruo que devora impasible a todo aquel que se atreve a adentrarse en sus dominios. Esa misma naturaleza se presenta tras la muerte de la María de Isaacs, y le recuerda a Efraín la muerte de su amada, la pesadumbre de su soledad. Se trata de la dicotomía civilización-barbarie en su más amplia y dura extensión, como un antecedente de la genial novela *La vorágine*, de José Eustasio Rivera, con esa frase final que tan bien recoge el sentido de esta tierra: «¡Los devoró la selva!».

Continuando con los rasgos característicos de la cautiva María, podemos tomar los puntos más importantes recogidos por Lily Litvak para el arquetipo de la mujer del trópico. Ya vimos las líneas de conexión con la otra María. Aquí cabe decir lo mismo sobre las descripciones aludidas al respecto: se trata también de un personaje femenino de cabello negro-oscuro, pero como en el caso anterior, no posee la piel morena (como debiera aparecer para un europeo) sino bastante clara. En cuanto a su languidez, su pereza o su sensualidad, observamos claramente que las dos primeras características no coinciden con nuestra heroína. Sin embargo, la tercera sí. Aunque no se le da demasiada importancia en el texto a este aspecto, es de suponer que la posee, puesto que resulta deseable, y en el encuentro final de ésta con los soldados de Brian, estos últimos afirman: «Llegan, su vista se pasma;/ ya no es la mujer hermosa,/ sino pálido fantasma;/ mas reconocen la esposa/ de su fuerte capitán» (p. 212). Asimismo, aparecen también alusiones a su hermosura, en versos como: «El atractivo está yerto/ de su mirar; ya el desierto,/ su último asilo, los rastros/ de tan hechiceros astros/ no verá otra vez lucir.» Esta identificación de sus ojos con los astros no es tampoco una novedad, pues ha sido realizada desde los albores clásicos. Incluso Isaacs alude al brillo de la mirada de María en muchas de las ocasiones en que ésta se encuentra con la de Efraín⁶.

6. Ya que hablamos de miradas, nos resulta interesante resaltar aquí el hecho de que esta palabra aparezca en plural: «las miradas», y no en singular, como la utilizamos actualmente. El hecho, que aparece en ambas obras, alude no sólo cuando se trata de los dos amantes que se miran mutuamente, sino también en aquellas ocasiones en que es uno de los dos el que percibe «las miradas» —la mirada, diríamos hoy— del otro.

Otras descripciones de su belleza se observan en versos como: «Sobre su cándida frente/ aparece nuevamente/un prestigio encantador./ Su boca y tersa mejilla/ rosada, entre nieve brilla,/ y revive en su semblante/ la frescura rozagante/ que marchitara el dolor» (p. 215). Elementos mágicos, como los que vincula Lily Litvak al arquetipo de mujer tropical, aparecen en el poema tras la muerte de la protagonista: «La muerte bella la quiso,/ y estampó en su rostro hermoso/ aquel inefable hechizo,/ inalterable reposo,/ y sonrisa angelical,/ que destellan las facciones/ de una virgen en su lecho/ cuando las tristes pasiones/ no han ajado de su pecho/ la pura flor virginal» (p. 215). Es de destacar, además, la comparación de María con una virgen, cosa que también hace Efraín con su amada: «esa sonrisa hoyuelada era la de la niña de mis amores infantiles sorprendida en el rostro de una virgen de Rafael» (p. 58 de *María*).

En esta misma cita de *La cautiva* encontramos una clara alusión a la flor como símbolo de lo puro, de lo casto, de lo femenino. El mismo tema ha desatado ya varios comentarios y estudios de críticos y filólogos que se han parado a determinar con detalle la cuestión. En casi todos ellos, se alude a la función de estas flores como símbolos eróticos. Enrique Pupo-Walker, por ejemplo, alude a la «categoría de mujer-flor», a la cual se llega a través de numerosas identificaciones. Desde siempre es sabida la clara analogía entre lo femenino y la flor. Representación de la mujer, en general, e incluso de sus órganos genitales en particular, la flor es un símbolo no sólo de lo bello, sino también de lo puro, de lo casto, de lo virgen. Es más: si a la flor le añadimos el nombre de María, y su indudable virginidad, nos encontramos ante un claro arquetipo no tanto de la época como de la sociedad patriarcal y religiosa que durante tanto tiempo ha imperado (y que, por otra parte, en muchos sitios continúa). Este ideal católico-cristiano resulta ser un rasgo romántico más de la heroína del siglo XIX, que incluso se convierte si no es de esta religión (como en el caso de la María judía). En *La cautiva*, por otra parte, son frecuentes también las alusiones y los llamamientos a Dios para que ampare a los amantes mientras huyen por el desierto.

Dentro de este mismo tema, podemos afirmar que ambas «Marías» representan el ideal «bondadoso» o angelical, frente a otro tipo de mujer, la llamada por Lily Litvak «mujer fatal», que simboliza la lujuria, la frialdad, la crueldad más dura, el mundo del pecado. En este lado de la balanza es donde se encuentra la figura de Salomé. La historia de la mujer, que después de bailar ante Herodes la conocida «danza de los siete velos», pide la cabeza de Juan Bautista, ha recorrido ya el mundo entero. Numerosos artistas plásticos la han plasmado en sus pinturas o en sus esculturas. Son destacables las obras que sobre ella han realizado escritores de la altura de Oscar Wilde o Anatole France. Se le canta en óperas, se le admira en museos. El sobrenombre de «la de los siete pecados» no parece asustar, y más bien hasta atrae. Su personalidad es avasalladora y narcí-

sista, «mezcla satánica de belleza ultrarrefinada, voluptuosidad, crueldad y astucia»⁷. Rasgos suyos son la fatal sujeción a las pasiones, y el erotismo, que aparece en formas anormales.

Tal prototipo puede aparecer con frecuencia «núbil, pura, como virgen indecisa, ejecutora de la voz materna y aún niña, de una ingenuidad misteriosa en su inocencia»⁸. Éste es el modelo que sigue la Salomé de la novela de Isaacs, cuya belleza admira Efraín numerosas veces. Resulta una mujer realmente atractiva a los ojos de los hombres, de una voluptuosidad casi «engullidora». Sin embargo, ella no parece darse cuenta de tales rasgos. Ingenua pero atrevida, no duda en confesarle a Efraín su amor por él, aun sabiendo que no tiene ninguna posibilidad. Mientras caminan hacia el río, hace lo posible por quedarse a solas con él, aunque después sus deseos no vayan más allá de contarle sus devaneos amorosos. Plena de juventud y belleza, es lógico que atraiga numerosos «pretendientes», lo que hace que su padre tema por ella y le pida ayuda a Efraín. Aun a pesar de su inocencia, se vislumbran en ella algunos detalles que llevan a pensar que tal virtud no llega a tanto. Encontramos ejemplos en la forma de acariciar su cara con la mano del protagonista, en el espectáculo que monta para saltar en presencia de él o en el simple deseo de bañarse después que él, para, mientras, echarle ella pétalos de flores en el agua, como ha oído que hace María.

Por otra parte, la descripción que hace Efraín de Salomé descubre la apariencia casi «pecaminosa» de ésta, que contrasta con la dulce y casta María, así como con la cautiva, en cierto modo angelical y valiente, de Echeverría: «aquellos dientes de blancura inverosímil, compañeros inseparables de húmedos y amorosos labios: sus mejillas mostraban aquel sonrosado que en las mestizas de cierta tez escapa por su belleza a toda comparación. Al ir y venir de los desnudos y mórbidos brazos sobre la piedra (...) mostraba ésta toda su flexibilidad, le temblaba la suelta cabellera sobre los hombros, (...) sacudiendo la cabeza echada hacia atrás para volver a la espalda los cabellos» (p. 261). Más adelante, también apunta a «la cara de Salomé con sus lunares, y aquel talle y andar, y aquel seno, parecían cosa más que cierta, imaginada» (p. 262). Todas estas consideraciones hacen de Salomé uno de los personajes secundarios más importantes en la obra de Isaacs.

Otro dato destacable en la novela es el uso de las flores, de las cuales ya hablábamos antes, como fetiches amorosos, y como símbolos del amor: la enamorada coloca un ramo cada día en la alcoba de él, prepara su baño con suaves pétalos, planta azucenas en el jardín, que, junto a las rosas, significarán luego la evolución del amor: «¿Ves este rosal sembrado? Si me olvidas, no florecerá; pero

7. Lily Litvak, «La mujer fatal», *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX. 1880-1913*, Madrid, Taurus, 1986, pp. 227-239.

8. Ob. cit., p. 232.

si sigues siendo como eres, dará las más lindas rosas» (p. 240 de *María*). Este pasaje resulta además curioso por sus fuertes vinculaciones con una obra escrita muchos años más tarde. Nos referimos a *El principito*, de Antoine de Saint-Exupéry, en la que la zorra del desierto le dice al protagonista que los campos de trigo le recordarán sus cabellos cuando él parta. Pero el fetichismo relacionado con el mundo floral no se acaba ahí. El propio enamorado «aja» con sus besos las flores que ella coloca en su habitación, como si con ello pudiera besar a María. En otra ocasión, le pide el clavel que ella lleva en la boca, escena de la que no sólo se desprende ese fetichismo, sino también esa sensualidad, ese erotismo del que hablábamos. Para Efraín, su amada vive como las flores, y para evocarla acude casi siempre a ellas, al paisaje, a la fragancia que éstas emanan y que él conecta directamente con el centro de su amor.

Ya hemos nombrado la analogía entre las flores y la sensualidad. Sin embargo, hay que aclarar que tal identificación vislumbra el mal encubierto erotismo de nuestro protagonista masculino. Una costumbre que se suele apuntar de Isaacs como escritor es el hecho de reunir en un mismo escenario las flores, el río, la mujer y el amor sensual. Tal acumulación de elementos está claramente representada en la conversación que Efraín tiene con Salomé, nombrada anteriormente. El mismo tema, los mismos recursos, son utilizados también por Isaacs en su poesía. Así queda demostrado en su poema «A orillas del torrente», en el que el poeta «aja» con sus besos la frente de la mujer. Ella compara el ardor del poeta al raudal tumultuoso, y al designar como símbolo de su feminidad la flor, arroja un nardo al torrente como para simbolizar la entrega amorosa⁹. Este hecho de tirar la flor al río nos retrotrae de nuevo a la imagen de Salomé echando flores en el agua, mientras Efraín se está bañando. Al mismo tiempo, el tema principal de este poema, así como uno de sus versos: «El raudal eres tú, yo soy la flor», nos recuerda una canción cubana, anónima, precisamente del siglo XIX, titulada «El colibrí», cuyo estribillo dice: «yo soy el colibrí si tú me quieres, mi pasión es el torrente y tú la flor».

La simbolización del erotismo mediante las flores nos da una evolución del amor-pasión-ternura que siente Efraín por su amada desde el principio. Esta evolución se percibe por el número de veces que el enamorado alude a su amada a través del mundo floral. Si al comienzo no son más que un par de alusiones, según vamos avanzando en la novela nos vamos encontrando con más, y su número aumenta no sólo en función de lo que él siente, sino también en función de lo que ella va dejando ver de su amor, por la mutua confianza que se va dando poco a poco, siempre rodeados de una naturaleza que, por ahora, resulta madre y protectora.

9. Valerie Masson de Gómez, «Las flores como símbolos eróticos en la obra de Jorge Isaacs», *Thesaurus* (BICC, Bogotá), XXVIII (1973), pp. 117-127.

LOS ARQUETIPOS RENOVADOS

Como ya apuntamos en la introducción, no queremos realizar ahora un estudio pormenorizado de estas obras. Nuestra intención es simplemente apuntar los posibles puntos de enlace entre los personajes femeninos tratados anteriormente, símbolos de una sociedad y de una época, y los que aparecen en las novelas de Rafael Arozarena y de Augusto Roa Bastos, respectivamente.

La primera de estas obras, *Mararía* (1973), enlaza con el personaje creado por Isaacs en la identificación mujer-paisaje. El narrador así lo anuncia en algunas parte de la novela: «Mararía es larga y seca como la isla de Lanzarote» (p. 62)¹⁰. O también: «La isla es como una mujer. Tiene su fertilidad y hay que defenderla del diablo» (p. 221). Sin embargo, aquí vemos claramente que el paisaje es otro. Se trata de un paisaje seco, áspero, hostil, pero a la vez puro, virgen. Lanzarote es una tierra mítica, mágica, que también engulle y devora como la naturaleza americana o el desierto de la pampa. Y el cautiverio que sienten los personajes es quizás mucho mayor que el que sienten los cautivos de Echeverría, por tratarse de una isla cerrada por el océano.

La protagonista principal, por otra parte, tiene más de mujer fatal que de heroína romántica. Recordemos que en la novela ella no tiene voz, y toda la historia la conocemos a través de las narraciones que los hombres del pueblo cuentan sobre ella. Si en principio es la mujer más bella de la isla, esa belleza se vuelve mortal, se transforma en diabólica al final de su vida. Ahora Mararía es bruja, hechicera, una serpiente que asesina y devora a sus numerosos pretendientes. Las notas que apuntábamos antes sobre Salomé (como arquetipo, no como personaje de la novela, que ya vimos que son distintos) nos sirven ahora para percibir la visión que tienen los hombres de la historia de la hermosa María. La mayor parte de las veces, ella también se siente engañada, sin nada a que asirse, y por eso mismo en tantas ocasiones seduce y engaña, escoge lo que le interesa de cada cual. En cuanto a sus rasgos físicos, nos encontramos ante una representación de la mujer muy parecida a la del trópico que Lily Litvak nombra, es decir: morena, sensual, de ojos negros. Son numerosas las descripciones de ella como una sombra furtiva que cruza el pueblo, alta como un ciprés,

ahumada tea o cuervo en vertical (...) Estaba descalza y sus pies secos y arenosos, delgados y fuertes, parecían agarrarse al piso. También sus manos quedaban descubiertas y eran como garras de milano, garras amarillosas, largas y surcadas de arrugas. Pero en la parte alta de aquel árbol quemado, algo surgía incandescente aún; algo como una brasa encendida surgía de aquellos ojos negros, árabes, jóvenes y hermosos. ¿Fuego?» (p. 152).

10. Rafael Arozarena, *Mararía*, (Santa Cruz de Tenerife: Interinsular Canaria, 1983). Para referencias directas al texto, utilizaremos siempre esta edición.

Los rasgos aludidos corresponden, sin embargo, a la visión de María (Mararía) vieja. Su descripción como una joven, años atrás, nos resulta quizás, en este caso, más interesante:

pensé en un rostro terso y blanco y unos labios carnosos y sensuales de leves rosas, dulces y tibios como las uvas de volcán (...) años atrás, cuando por las cañadas de aquel cuerpo joven cruzaban los alisios erizando el fino triguillo de la piel, formando las dunas arenosas del torso (...) antes que los ojos se convirtiesen en pavesas de rabia (...) (p. 153).

Las características aquí expuestas se asemejan más a la de nuestra María hispanoamericana, de tez blanca, de labios dulces y rosados. Es también la misma evocación que nos acerca a la cautiva de Echeverría. Quizás la mayor diferencia está en que no sabemos cómo serían estas heroínas decimonónicas al envejecer, puesto que todas mueren en plena juventud.

En el caso de *Madama Sui*, nos encontramos ante otro de los arquetipos nombrados por Lily Litvak en su estudio. Nos referimos a la geisha japonesa, que la autora describe como «mujer convertida en arte en sus más mínimos movimientos; la sujeción de sus gestos a la perfección estética»¹¹. Se caracteriza por su encanto infantil, su pequeñez, el gracioso modo de caminar y los hermosos vestidos que suele llevar puestos. Frente a la voluptuosa y sensual mujer del trópico, la japonesa se distingue por un erotismo artificial, formal, debido a su formalización y cultura. A esto se suma la estilización, convencionalismo, la negación de la vitalidad que no sea dentro de un orden, siguiendo unas reglas convencionales. Opuestamente al erotismo de la mujer tropical, llevado por el primitivismo, la magia y las fuerzas naturales, el de la geisha es sabio y ritualizado. Por eso no se la compara con el paisaje, como al resto de heroínas románticas (recordemos que esta japonesa también es un arquetipo decimonónico derivado del exotismo), sino con objetos artísticos, normalmente con una muñeca, una pequeña estatuilla que cobra vida. Su tez es terriblemente blanca, mucho más que la de sus contrapuntos europeos. Se la suele ver con el rostro sonriente y una leve inclinación del cuerpo hacia adelante.

No es frecuente que la geisha aparezca en un entorno natural, y menos aún teniendo en cuenta lo antes dicho. La envuelve un mundo dominado por la plasticidad, lleno de nombres extranjeros (para el hombre europeo que la visita), representado por varios elementos mediante olores, colores y sensaciones, pero todo desde el más ordenado ritual. Nada de impulsos ni instintos. Aquí todo está pensado, reflexionado y ritualizado. Los rasgos caracterizadores de la mujer japonesa

11. Lily Litvak, «La geisha», ob. cit., pp. 130-133.

aparecen descritos en función del arte, de la pintura, de la escultura, de la decoración, teniendo siempre mucho que ver con la estética. En el caso concreto que estamos tratando, la protagonista Madama Sui es una mezcla de criolla-japonesa muy especial. Incluso su nombre así lo manifiesta: «Esta mujer de ceniza había parido a la criollita de fuego paraguayo-japonesa, que era Lágrima González Yoshimaru Kusugüe, alias Sui, apócope de la lechuga de nombre suindá. Un apodo que, curiosamente, sonaba a un nombre japonés muy común» (p. 47)¹². Los rasgos físicos que la caracterizan hacen alarde de un cierto halo de japonesita frágil, pero con la fuerza y robustez de una india americana. Así, aparece en la obra montando a caballo, con un «blanco tursor de seda, botas de alta caña y sombrero de toquilla, moldeado al estilo Far West. Un velo negro revuela sobre el rostro y un cinturón de plata ciñe la cintura delgadísima» (p. 20). Descripción que, además de incluir las distintas líneas de varios arquetipos (la mujer árabe, la oriental, la norteamericana e incluso la española, en un amplio sincretismo), contrasta con la que se hace de la misma persona en su niñez: «los niños, esas criaturas de piel agrietada como la tierra» (p. 16).

El aspecto físico de Sui no dista mucho, sin embargo, y a pesar de la simbiosis que la define, de los arquetipos ya nombrados. Surge así una mujer de pelo oscuro y lacio, con una «gracia que ilumina su rostro y hace brillar los ojos rasgados y oscuros» (p. 38). Se hace alusión, asimismo, a «sus miembros, de elasticidad felina» (p. 39), «el cuerpo bronceado (...) la espalda ahusada, de pura raza venusiana: la raza de la mujer bella de todos los tiempos y lugares, cualquiera que sea su origen, el color de su piel. (...) Los labios carnosos y bien dibujados están contraídos en una línea delgada, fina, blanca» (p. 40). «La piel (recobra) su tersura aterciopelada» (p. 41).

A las líneas de su cuerpo viene a unirse la línea de su carácter. Como buena mezcla de razas, Sui reúne la libertad de la criolla y de la india «salvaje» con el perfeccionismo, la delicadeza y la exquisitez de la geisha. «Todo en Madama Sui es a la vez libre y contenido» (p. 39), nos dice el autor. Sin embargo, su temperamento se acerca más al primitivismo de la selva que al mundo plástico de las artes japonesas. Su historia está dominada por el fatalismo, basada en la persecución de un amor de infancia que le dura hasta la muerte, con el cual se había desposado, como el mismo autor dice en el prefacio, «no por las nupcias sino por la ausencia y la separación» (p. 9) La transformación que sufre, de muchacha primitiva a mujer fatal, refinada y culta no lograron salvarla de su cruel sino, y murió con veinte años: otra característica que la une a sus antecedentes decimonónicos. Sólo

12. Augusto Roa Bastos, *Madama Sui*, (Madrid: Alfaguara, 1996). En adelante, remitiremos siempre, para las citas directas, a esta edición.

que en este caso se trata de una historia sacada de la realidad, de una mujer que vivió en Paraguay, en las décadas de 1960 y 1970. (Por otra parte, no podemos olvidar que Mararía es un personaje que se encuadra también en los márgenes de la leyenda. Aunque no se conoce a ciencia cierta la existencia real de esta mujer en la isla de Lanzarote, son muchos los que afirman la veracidad de la historia. De hecho, Rafael Arozarena escribió la novela precisamente a partir de narraciones oídas sobre ella, durante su estancia en el pueblo de Femés, donde aún pervive el recuerdo de esta mujer).

A esta principal diferencia viene a unirse también su conclusión sobre el amor: «Amar es una palabra excesiva. Una mujer nunca debería pronunciarla.» Y también: «Sólo soy verdadera cuando estoy sola...y no puedo mentir a nadie...ni siquiera a mí misma...» (p. 28). Está claro que con argumentaciones como éstas, la protagonista dista mucho de ser la dominada por el hombre. Sin embargo, y a pesar de que tantas veces trata de olvidar a su amado (que aparece siempre como ÉL), no puede conseguirlo: «Había soñado varias veces que en algún momento ÉL venía a buscarla para huir juntos, lejos, a alguna parte, fuera del mundo. (...) No podía renunciar, sin embargo, a pensar en ÉL» (pp. 31-32). Y como una premonición de lo que significará su vida detrás de un amor en fuga, en la espera de que alguna vez su amado regrese, concluye: «Nadie quiere ser verdaderamente libre. Siempre se está atado a algo sagrado o maldito. La costumbre puede más que el deseo» (p. 32). Esta concepción del amor como un cautiverio, como una cárcel de la que no se puede o no se quiere huir, la vemos ya en la tradición poética del Renacimiento, pero aquí es curiosa la inversión de sexos: ahora no es el amante quien llora por la prisión en que lo interna, inconscientemente, el amor por su enamorada, sino que es la mujer quien se resiente de ese sentimiento. Tal novedad entronca también con la concepción del amor en novelas como *María*, o en el poema narrativo *La cautiva*: ese sentimiento omnipotente y magnificado, idealizado, de los románticos, se vuelve aquí en un puro sufrimiento real, palpable, del que no se puede salir. Así lo demuestran las palabras de la «voz lejana» que suele hablarle a Sui: «Sabiduría es dolor...Belleza es amor...Amor es furor y lágrimas...» (p. 28) Estos son los tres dones que la misma voz considera necesarios para la felicidad y la sabiduría. Dones que, por otra parte, parece poseer la protagonista: un amor eterno, la furia de la que es capaz y las lágrimas, que van incorporadas a su propio nombre. A pesar de que no haya suspiros, ni desmayos, ni ojos llorosos, sí existe el dolor. Un dolor quizás más profundo y cortante que el romántico, repleto de languideces y sollozos. Un dolor que, a pesar de todo, no se quita con las lágrimas. Si a la María de Isaacs le bastaba con llorar a solas o gimotear al lado de su amado (exagerándolo un poco), en este caso la mujer no llora, pero el peso del llanto cae irreversiblemente sobre ella.

Por otra parte, la espera de ambas heroínas —la María de Isaacs y Madama Sui— nos presenta dos actitudes distintas: la del amor idealizado del Romanticis-

mo, que a pesar de que todo lo puede, es bastante impaciente, y la del amor impecedero de Sui, capaz de esperar la eternidad entera. Ambas concepciones, aunque en principio parezcan algo antagónicas, parten del mismo movimiento decimonónico anteriormente citado. Se trata del amor que rompe barreras, que todo lo puede, que todo lo consigue, pero desplegado en dos formas diferentes de percibir la realidad. En el caso de María, la joven muere porque su amor la sobrepasa, la trasciende. En el caso de la cautiva de Echeverría, es el amor quien sustenta a la protagonista, de forma que si éste muere, ella desaparece con él. A Madama Sui, en cambio, no le queda más remedio que pasar el resto de su vida unida a un amor que no sabe a ciencia cierta cuándo volverá, ni siquiera si su regreso será posible algún día.

Tras la noción de amor sugerida por ambas, se encuentra también su comportamiento de cara a la vida, de cara a la sociedad, siguiendo unas líneas propias, adecuadas a su propio carácter, así como al arquetipo al que pertenece, al modelo de mujer imperante en cada época. El molde de María (de las dos) ya sabemos cuál es. El de Sui, por la mezcla de su sangre, se ve envuelto en un constante devaneo entre la libertad de su parte criolla y el orden pausado de la geisha que guarda su corazón. Aun así, sobresale las más de las veces su componente natural, puro, virgen: «Madama Sui, por temperamento, continuaba siendo una criatura primitiva. Creía tener su fin en sí misma. Para Madama Sui todo era natural. Lo bueno, lo malo. No sabía distinguirlos. En el cuerpo de cada uno subsisten huellas de necesidades perdidas. No siempre se pueden neutralizar las tendencias de la propia naturaleza, el deslizamiento del cuerpo hacia lo que le es grato y placentero. Ama la sensualidad como el don natural de un cuerpo sano» (p. 34-35). Esta última frase, por otro lado, recoge muy bien la idea que Sui tiene del amor, del erotismo, del componente físico que siempre rodea al sentimiento. Es lo mismo que aparece en la novela de Isaacs, aunque mucho más matizado, por la época en que fue escrita. Allí, Efraín ama a una María de carne y hueso, y esto queda demostrado por las numerosas veces en que su amante hace relación de sus pequeñas desnudeces, de los pocos rasgos físicos que puede de ella observar, sin causarle sonrojo.

Para terminar este recorrido por la novela de Roa Bastos, en comparación con los puntos semejantes a los de las dos obras objeto de nuestro trabajo, debemos detenernos ante elementos no menos importantes, como son la aparición de los pájaros, y, unido a éstos o no, el destino fatal o las predicciones. Así, nos encontramos en el nombre de la criolla-japonesa la representación del suindá, «la lechuzita rapaz, que busca y captura su presa en la oscuridad» (p. 17). Con esta identificación, se advierte además la ya supuesta con la naturaleza, que en las obras anteriormente citadas (tanto en *María*, como en *La cautiva* o *Mararía*), se generaliza en todo el medio natural, mientras que aquí se centra en un ser específico: la lechuza, (muy vinculado, por otra parte, a la analogía de la María de Isaacs con las flores). Esta misma ave, curiosamente, es, según algunos críticos, la misma «ave negra» que predice o anticipa los acontecimientos tristes entre Efraín y su novia.

Pájaros de este tipo cruzan también los cielos en el pueblo de Femés, donde se desarrolla la acción de *Mararía*, aunque en este caso son cuervos, quizás más relacionados con la magia negra occidental que con la americana.

Como en la obra colombiana, *Madama Sui* parece desde el principio volcarse a un vaticinio que la lanzará a una vida sumergida en la continua pero desesperanzada espera. Una existencia atroz, que la matará mucho antes de poder descubrir si realmente logrará hacerlo. Esto puede parecer contrario a lo dicho anteriormente. Sin embargo, la diferencia entre ambas protagonistas es evidente. Sui sabe en su espera que no espera nada de la vida, prisionera en una «cárcel de amor». María, en cambio, incluso antes de marcharse su amado Efraín, conoce claramente cuál va a ser su fin, que no será capaz de soportar su partida. Ella es consciente de su propio destino, sabe lo que va a pasar, mientras que el personaje de Roa Bastos no posee tal consciencia.

LAS DICOTOMÍAS DEL LLAMADO «GÉNERO SEXUADO»

Son muchas las discusiones que hoy en día se sostienen sobre la identidad sexual de quien escribe, a la hora de valorar el punto de vista o la visión que aparece en la obra sobre los distintos personajes. ¿Puede un escritor llegar a caracterizar un personaje femenino de forma realmente veraz? Es probable que en algunos casos así sea. ¿Puede una escritora hacer lo mismo con un personaje del sexo contrario? También. Pero, ¿qué hay de los sentimientos, las pasiones, las crudezas que cada cual vive, unido para siempre a su sexo? Quizá no lo sabremos nunca. Preguntas de este tipo, tan actuales hoy en el mundo de la crítica literaria o en el autorial mismo, nos llevan a plantearnos la cuestión, tal vez no desde posiciones extremistas, pero sí desde otros puntos. Todos sabemos que la mujer como escritora reconocida prácticamente pertenece a este siglo. Si en la mayor parte de las obras anteriores ha sido descrita y caracterizada esencialmente por escritores masculinos (no digo ya si bien o mal), es lógico que ahora les toque a ellas (a nosotras) reflejar su propio mundo, sus propias pasiones, vistas por alguien que realmente las ha vivido y las vive. No se trata de luchar titánicamente contra el resto del arsenal literario. Se trata de un nuevo y excepcional punto de vista que puede servir no sólo a ellas mismas, sino también al resto de autores que —si de verdad lo son— andan siempre a la búsqueda.

Antes de terminar, queremos dejar constancia de que, a pesar de que todas las obras nombradas han sido escritas por hombres, sus concepciones resultan bastante diferentes. Así, por ejemplo, Echeverría posee una visión de la mujer un poco controvertida y hasta antagonica. Si muchas veces la representa sublimada (por ejemplo, en su poema *La cautiva*), es de destacar lo que piensa de ellas en una carta enviada a un amigo suyo: «A las mujeres se les puede tolerar esta pequeña extravagancia (la vanidad, insoportable para el hombre), anexa a la debilidad de su sexo, porque en cambio poseen la gracia, la belleza y ese deslumbrante atractivo, gloria y

tormento de nuestros corazones. Pero a los hombres, no, porque el hombre nació para más alto fin, para pensamientos más nobles y elevados». En otra parte, también comenta: «...las mujeres ¡Dios mío!, lo más vano y quebradizo, me persiguen...»¹³. Esta noción del hombre sobre la mujer proviene, naturalmente, de la sociedad patriarcal de la época, y de ella aún no nos hemos desembarazado del todo.

Aun cuando (como ya apuntábamos al comienzo de estas notas) este trabajo no pretende tratar tal noción, es de destacar, sin embargo, las curiosas frases que Madama Sui utiliza para manifestar su particular idea del género masculino. Así:

Sólo sabía que era una mujer. Sabía que una mujer nace mujer desde el primer vagido y que su destino es ser mujer durante toda su vida. Ella estaba orgullosa de serlo. Sobre todo, porque el hombre jamás aprendería a convertirse en un ser humano. El hombre no sería por siempre más que un pobre hombre. Un pobre diablo (p. 37).

Con la rudeza de estas palabras describe la protagonista no tanto su «odio» hacia el otro sexo como un amor profundo hacia sí misma, hacia el hecho mismo de ser y sentirse mujer, de saberse también portadora de esa cultura y sabiduría que durante tanto tiempo se le ha negado al sector femenino por el simple hecho de ser lo que la naturaleza ha determinado que sea. Estas mismas palabras, que parecieran escritas por una mujer, demuestran, por otra parte, que el propósito que su autor manifiesta en el prefacio de la obra queda así conseguido:

Por todo lo que antecede con respecto al drama de las mujeres en un país casi desconocido de América del Sur, he tratado de escribir la historia de Madama Sui tal como lo hubiera escrito una mujer. Quiero decir: he tratado de hacerlo con la sensibilidad y la noción del mundo, con el estilo y el lenguaje propios de la mujer, a quien su capacidad de engendrar vida, de asegurar la continuidad de la especie, de preservar lo esencial de la condición humana, le otorga la intuición natural de saberlo todo aun no sabiendo que lo sabe. Don casi siempre negado a la imaginación masculina¹⁴.

Podríamos seguir enunciando rasgos y elementos que unen estas obras, con más de un siglo de distancia, pero como el propósito del presente trabajo no coincide con tal comparación, creemos necesario dejar el tema aquí, claro que sin olvidar por ello las puertas que han quedado abiertas para otras aproximaciones futuras, de las que, probablemente, podrán sacarse numerosas conclusiones interesantes.

13. Recojo la cita de la edición de Leonor Flemming sobre *La cautiva*, citada en notas anteriores.

14. Augusto Roa Bastos, Prefacio a *Madama Sui*, ob. cit., p. 14.