

Lo que hacen las mujeres: los personajes femeninos de Camilo Castelo Branco*

*Luciene Marie Pavanelo***

Resumen

Los personajes femeninos de Camilo Castelo Branco suelen ser divididas entre “víctimas” y “mujeres fatales”. Es nuestro objetivo, en este artículo, cuestionar esa polarización, a fin de mostrar que la ficción camiliana es más compleja de lo que aparenta ser.

Palabras clave

Camilo Castelo Branco; Amor de perdição; Coração, cabeça e estômago; O que fazem mulheres; personagens femininas.

Abstract

Camilo Castelo Branco's female characters are usually divided in “victims” or “femme fatales”. It is our aim, in this article, to question this polarization, in order to show that Camilian fiction is more complex than it appears.

Keywords

Camilo Castelo Branco; Amor de perdição; Coração, cabeça e estômago; O que fazem mulheres; female characters.

* Artículo recibido el 27/07/2011 y aprobado el 26/10/2011.

** Alumna en el Doctorado en Estudios comparados de literaturas de lengua portuguesa de la USP. Becada FAPESP.

A PESAR DE HABER PUBLICADO UNA VASTA OBRA entre las décadas de 1840 y 1880, Camilo Castelo Branco suele ser visto como un escritor esencialmente ultra-romántico, dirigido al entretenimiento de las lectoras portuguesas de la época. La historiografía literaria, en general, acostumbra describir la ficción camiliana a partir de los lugares comunes del romanticismo, lo que llevó a Antonio José Saraiva y a Oscar Lopes, en la clásica *Historia de la literatura portuguesa*, publicada en 1955, a resumir a los personajes femeninos del autor como “una víctima angélica, o una aniquiladora «mujer fatal»”. (SARAIVA; LOPES, 1996, p.784) Según los autores, en la novela camiliana “la mujer se confiere siempre un papel de más noble dignidad [...], pero tal supremacía se vacía, en realidad, de sentido psicológico, reduciéndose a un símbolo poético del misterioso *eterno femenino*, y a veces a una personificación abstracta del espíritu de sacrificio”. (SARAIVA; LOPES, 1996, p.784. Grifo de los autores)

Si verificamos el capítulo escrito por João Soares Carvalho sobre Camilo, en la reciente *Historia de la literatura portuguesa*, publicada en 2003, percibimos una reiteración de esa misma imagen estereotipada de los personajes femeninos camilianos. Para el crítico, “en la novela pasional de Camilo la mujer es [...] víctima inocente del hombre apasionado y conquistador”; (CARVALHO, 2003, p.391) “son también sus preferidos los problemas sociales y familiares vividos por hombres casados, seducidos por «mujeres fatales»”. (CARVALHO, 2003, p.390) Es nuestro objetivo, en este artículo, proponer un estudio más profundo de algunas mujeres retratadas por Camilo, a fin de verificar si es posible reducirlas a la imagen dicotómica de víctimas o *femme fatales*.

Amor de perdición (1862), novela considerada por Fidelino de Figueiredo “la quinta esencia del lirismo pasional”, (FIGUEIREDO, 1941, p.283) el “*Romeo y Julieta* portugués”, trata del amor contrariado entre Simón y Teresa, cuyas familias eran enemigas y contrarias a su relación. En el inicio de la obra Teresa intenta disuadir a su padre del intento de enviarla a un convento, fingiéndole amor y respeto filiales: “Teresa respondió, llorando, que entraría en un convento, si esa era la voluntad de su padre: pero, que si no la privara él de tener su compañía, ni la privara a ella de sus afectos [...] Le prometió juzgarla muerta para todos los hombres, menos para su padre”. (CASTELO BRANCO, 1984, p.407-408) Más adelante, el narrador agrega irónicamente, resaltando el sentido de realidad de Teresa, que “no será traición atribuirle poca astucia, o hipocresía, si quieren: perspicacia sería más correcto decir. Teresa adivina que la

lealtad tropieza a cada paso en la calle real de la vida, y que los mejores fines de alcanzan por atajos donde no caben la franqueza y la sinceridad” (CASTELO BRANCO, 1984, p.409).

Tal hipocresía (o perspicacia, si prefieren...) está develada en los pasajes en los que Teresa desea la muerte de su padre. En uno de ellos, el narrador muestra irónicamente que ella conoce la realidad y el valor del dinero para la sociedad del ochocientos, no estando presa apenas al idealismo romántico: “ella esperaba que su viejo padre falleciese para, señora de sí misma, darle [a Simón], con el corazón, su gran patrimonio. Espanta tamaña descripción [...] en la presumible ignorancia de Teresa en cosas materiales de la vida, ¡como es un patrimonio!” (CASTELO BRANCO, 1984, p.400). Cuando le pide a Simón que acepte la pena de diez (10) años de prisión, en vez del destierro –él había sido condenado por haber asesinado al primo pretendiente de Teresa-, el personaje reitera su esperanza en la muerte del padre: “En diez años habrá muerto mi padre y yo seré tu esposa, y le pediré al rey que te perdone, si no hubieras cumplido la sentencia. Si vas al destierro, para siempre te perdí, Simón, porque morirás, o no tendrás memoria de mí, cuando regreses” (CASTELO BRANCO, 1984, p.524).

Simón, sin embargo, elige el destierro: “No me pidas que acepte diez años de prisión. ¡Tú no sabes lo que es la libertad cautiva de diez años! No comprendes la tortura de mis veinte meses” (CASTELO BRANCO, 1984, p.525). Como el lector sabe, a esta altura, y como el narrador hace cuestión de recordar, denominándola “enclaustrada de Monchique” (CASTELO BRANCO, 1984, p.524), Teresa pasó más tiempo recluida en el convento, aguantando firmemente, casi sin quejarse, que Simón en la cárcel, lo que nos muestra la virilidad del personaje femenino, frente a la debilidad del héroe. Como João Bigotte Chorão afirma, Teresa, “tan delicada, le hace frente al padre y le hace frente al primo que la voluntad paterna le quiere imponer como marido, dispuesta a todas las represalias por fidelidad a sí misma” (CHORÃO, 1993, p. 16).

Ya Mariana, hija de João da Cruz, un herrador que se dispone a ayudar a Simón por causa de una deuda de familia, a pesar de sufrir resignada por amar al protagonista y no ser correspondida, tampoco adopta la actitud pasiva de la típica víctima romántica. Mientras Simón le teme a la vida en el destierro –en las palabras de él, “se muere abrasado al sol enfermo de aquel cielo, se muere de nostalgia de la patria, se muere muchas veces de los malos tratos de los gobernantes de las galeras, que tienen un

condenado en la cuenta de fiera” (CASTELO BRANCO, 1984, p.517), Marina elige acompañarlo valientemente, disponiéndose hasta a trabajar para sostenerlo. Como ella afirma, “yo, si la voluntad del señor Simón, voy a poner una tiendita [...]. Verá como yo arreglo la vida. Soy afecta al calor, usted no lo está, pero no habrá de tener necesidad, si Dios quiere, de andar al sol” (CASTELO BRANCO, 1984, p.517).

Al defender su muerte voluntaria, mostrando su dedicación a Simón, Mariana aprovecha para compararse con Teresa, como forma de resaltar sus cualidades, rebajando a aquella que sería su rival: “Y más la hidalga es débil, y yo soy mujer de campo, dada a todos los trabajos; y, si fuese necesario meter una lanceta en el brazo y dejar correr la sangre hasta morir, lo haría como quien lo dice” (CASTELO BRANCO, 1984, p.517). Este personaje no es una tonta. A pesar de negar, su dedicación a Simón es fruto de la esperanza en que el amado se olvidara de Teresa en el destierro y, así, ella fuese recompensada con la gratitud del amor: “No inventemos maravillas de abnegación. Era de mujer el corazón de Mariana [...] Amaba, y tenía celos de Teresa [...] Soñaba con las delicias del destierro, porque voz humana alguna no iría allá a gemir en la cabecera del desgraciado” (CASTELO BRANCO, 1984, p.519).

Al final de la novela, en el momento en el que el cuerpo de Simón –muerto después de saber del fallecimiento de Teresa- es tirado al mar, Mariana se suicida agarrándose al cadáver. De acuerdo con José-Augusto França, “ella reacciona, intenta intervenir en el curso de los acontecimientos, y es ella quien elige la muerte, cuya lógica dramática y la fuerza poética no deben escondernos la voluntad del personaje” (FRANÇA, 1993, p. 289). Jacinto do Prado Coelho explica que “«el amor hace a la mujer varonil», afirma el novelista. De hecho, sus heroínas pueden ser frágiles, delicadas, pero no se someten sino raramente en lo que respecta a su amor. Prefieren el convento o la muerte” (COELHO, 2001, p.368). Como vimos en los ejemplos citados, Teresa y Mariana parecen ser en algunos momentos hasta incluso más varoniles que Simón, poseyendo un sentido de la realidad social que las distancia de la imagen de la víctima romántica.

Corazón, cabeza y estómago (1862), por su parte, es una novela satírica centrada en la figura masculina de Silvestre da Silva, el narrador autodiegético. En ella encontramos a varios personajes femeninos secundarios de los que iremos a seleccionar algunas. En la primera parte de la novela, las mujeres son generalmente retratadas de manera que se des-construyan las expectativas creadas por el idealismo romántico del

protagonista, que reviste a estas mujeres de un ideal de inocencia, pureza y virginidad, asociadas a la figura del ángel. El relato del narrador Silvestre sobre su primer amor, Leontina, termina con el casamiento de ella con el padrino de 50 años, por interés financiero: este “[...] le ofreció la mano, y una pulsera de brillantes en ella, con la condición de olvidarme” (CASTELO BRANCO, 2003, p. 17)

El Editor –que se hace pasar por la voz del propio Camilo Castelo Branco y compila las memorias de Silvestre- agrega una nota, en la que cuenta la forma cómica como el padrino de Leontina descubrió que estaba siendo traicionado: “[...] encontró allá al hijo de su primo Anselmo, durmiendo sobre la cama de la muchacha, con la seguridad de quien duerme en su casa. ¡Estaba de moiras amarillas y vestía un chambre de lana del dueño de casa! ¡Es un escándalo y mangacao! (CASTELO BRANCO, 2003, p. 18) Después de una temporada en el convento, Leontina es perdonada por el marido, que “murió hidrópico, legándoles a las hijas unas inscripciones, que rinden para ambas un cruzado diario, y a la esposa una independencia harta en títulos bancarios y en géneros de orfebrería” (CASTELO BRANCO, 2003, p. 17).

El narrador heterodiegético cuenta que la muchacha se acordaba de Silvestre, pero que rápidamente lo olvidó cuando reencontró el ALGIBEBE que tiempos antes “llevara en el chaleco de terciopelo con la apariencia de melón” (CASTELO BRANCO, 2003, p. 19), tirada por una criada a su mando. Despreciado anteriormente por ella, el muchacho se hizo deseable porque ganó la lotería. El Editor, entonces, afirma irónicamente: “¡Qué cambios de cara y manera él tuvo! El dinero realiza estos cambios y otros más espantosos todavía. Llegaron a hablar, se dieron explicaciones y se casaron. Yo tuve ocasión de verlos ayer en su palacete a Buenos Aires. Están gordos, ricos y muy considerados en su calle” (CASTELO BRANCO, 2003, p. 19).

Otro ejemplo interesante es el episodio de Paula de Albuquerque, “la mujer que el mundo respeta”. Primero, tenemos la exposición de la manera ridícula con la que Silvestre intenta conquistarla, influenciado por la lectura de *Primavera* de Castilho:

El poeta enseña, en este pasaje, a amar a las ninfas; y yo, afecto a la nomenclatura de la escuela académica, pensé que ninfa era un epíteto genérico para toda mujer que se ama. Con este errado juicio, entendí en mandar a Paula

Paños, guirnaldas, pajaritos, frutos.

Y capillas de caracolas y de conchas.

Acorazado por el Ovidio portugués, compré en la Plaza de la Higuera muchas flores, de las que mandé a tejer una guirnalda, muy bonita de verse; en un caballito de paja italiana dispuse seis duraznos aterciopelados, de codiciable frescura; caracolas no me fue posible

conseguir, ni conchas; en lo tocante, sin embargo, al precepto de los pajaritos, fui muy feliz: compré un lindo periquito en la calle del Arsenal. Hice más.

Llamé a la pureza de una joven y amante de los alrededores de Benfica, le regalé una falda escarlata rayada y un corpiño de lana amarilla; le llené de flores el cabello y le llené de ramos el pecho. Nunca vi una cosa más fresca, ni más bucólica mediadora del amor de un sátiro urbano y una ninfa saturada de la lección de suaves idilios, como ya es notorio. (CASTELO BRANCO, 2003, p. 55)

Paula, sin embargo, ayudada por D. María de la Piedad –“chismosa con gracia sarcástica, un folletín de genio mordaz, temida por los elegantes, a quien ella acostumbraba apodar con epítetos truhanescos. A mí, sabía yo, que ella me llamaba *Periquito*, llevando a risas la dádiva sentimental” (CASTELO BRANCO, 2003, p. 70. Cursiva del autor) -, escribe un poema, que para el idealismo de Silvestre es “¡la expresión suprema del amor que se avergüenza por expandirse en prosa!” (CASTELO BRANCO, 2003, p. 71) burlándose de él:

En la roca montaraz
Vaga Silvestre
Todo afligido;
En la gran cabeza
El viento incrusta
Con ronco grito,
Y el gimiendo
Y el eco diciendo:
“¡Oh, periquito!” (CASTELO BRANCO, 2003, p. 72)

Concordamos con João Camilo dos Santos, que explica que, a través de Silvestre, Camilo nos muestra que los románticos son los hombres o, por lo menos, algunos hombres: “se trata de un romanticismo parvo y desprovisto, de una imitación y solo superficial” (SANTOS, 1991, p. 71). Según el crítico, sin embargo, las mujeres “son en general mucho más lúcidas y realistas, no se dejan iludir por los sentimientos y saber evaluarlos y también a quien por detrás de ellos se esconde –por eso se ríen de los hombres y de la puerilidad con la que las tratan” (SANTOS, 1991, p. 71).

Después de esta desilusión, Silvestre descubre que Paula “amaba con cuantas pruebas se justifica el amor, a un conde” (CASTELO BRANCO, 2003, p. 68). Enseguida, el narrador autodiegético muestra que su frase había sido irónica: “el conde fue traicionado y cayó de las nubes cuando vio patinar por una cuerda, de las ventanas de Benfica, a un sujeto que era uno de sus cuarenta amigos íntimos. El amante vilipendiado se vengó divulgando lo más secreto de su intimidad con Paula” (CASTELO BRANCO, 2003, p. 69). Más tarde, Silvestre se depara con otra aventura

de la muchacha: ella convence a un maestro de escuela para que huya con ella, pero ambos son prendidos por la policía. A pesar que el muchacho, “vertiendo llantos a caudales”, decía “que él no quería de ningún modo dar semejante paso, pero que la hidalga había ido hasta él, diciéndole que no había otro medio para que obtengan el consentimiento para casarse y remediar el malhecho” (CASTELO BRANCO, 2003, p. 76-77), él acaba siendo punido: “después de algunos meses de prisión, fue exiliado, sin ser juzgado; pero de la celda pasó a bordo de una galera, donde desembarcó en Río de Janeiro” (CASTELO BRANCO, 2003, p. 78).

El narrador autodiegético nos cuenta, después, lo que el maestro de escuela estaba queriendo decir con “remediar el malhecho”: Paula estaba embarazada, pero, ni siquiera así, acaba casándose “con el primo que le fue destinado desde la adolescencia”, y retorna “para el palacio de Benfica, en compañía de su marido y ya con un niño robusto, no obstante haber nacido tan sin tiempo que nadie pensó en vengarse” (CASTELO BRANCO, 2003, p. 78). Tal sentencia irónica es reforzada por el comentario siguiente del narrador: “Decía el abuelo de Paula que semejante prodigio no era nuevo en su familia, porque escuchaba siempre decir que los primogénitos de su linaje casi todos nacían antes de seis meses de incubación. ¡Cosa notable!” (CASTELO BRANCO, 2003, p. 78). Sin embargo, la muchacha continuaba siendo bien vista por la opinión pública, como Silvestre explica indignado: “Vi, finalmente, que D. Paula era la mujer que todo el mundo respetaba, a pesar del conde, de los amigos íntimos del conde, del maestro de escuela, ¡único chivo expiatorio de tamañas picardías!” (CASTELO BRANCO, 2003, p. 78).

Así como Leontina, Paula termina la historia feliz porque posee un sentido de realidad que le permite manipular las situaciones, arreglando casamientos financieramente ventajosos, sin dejar de divertirse a su manera. Ambas están lejos del estereotipo de víctimas, y también podemos cuestionar si pueden ser clasificadas como mujeres fatales, ya que el tono cómico utilizado por el narrador, al describir lo patético que son los hombres engañados por ellas, acaba ablandando tal imagen negativa. Queda pareciéndole, al lector, que esos hombres merecían ser engañados.

No podemos dejar de citar brevemente a otro personaje femenino de la primera parte de la novela, una mulata brasileña, cuyo nombre aparenta ser una parodia de la temática romántica indianista: “se llamaba Tupinoyoyo, ¡qué nombre tan amable” (CASTELO BRANCO, 2003, p. 33). Descrita a partir del lugar común que designa a

las mujeres de los trópicos, “¡qué infierno de devorante lascivia ella tenía en los ojos! ¡Qué tentación, qué locura me asaltó [...]! La menor mueca era una provocación; ¡el rumor de las faldas era un choque de la pila galvánica!” (CASTELO BRANCO, 2003, p. 31), ella era criada de la pensión en la que Silvestre vivía. El relato del narrador autodiegético, que cuenta que “me arrodillé a sus pies un día, besándole las manos, que perfumaban el aroma de la cebolla de rehogado” (CASTELO BRANCO, 2003, p. 31), nos recuerda el poema “¡Es Ella! ¡Es Ella! ¡Es Ella! ¡Es Ella!”, de Álvarez de Azevedo, sobre la pasión del yo lírico por una lavandera, que dormía teniendo “en la mano la plancha de engomar” (AZEVEDO, 2000, p. 237). De esta forma, nos parece que Camilo utiliza tales lugares comunes con la intención de parodiar la imagen literaria de la mujer brasileña, en una novela que supuestamente habría sido “impresa en Río de Janeiro” (CASTELO BRANCO, 2003, p. 11). Según el Editor, él habría suprimido del libro las poesías de Silvestre porque “la poesía vulgar, principalmente en la patria de los Junqueiros, de los Álvares de Azevedo, de los Casimiro de Abreu y de los Gonçalves Dias, es un pecado publicarla” (CASTELO BRANCO, 2003, p. 11). ¿Homenaje o ironía? Un asunto que merece ser discutido en otro artículo.

La tercera parte de la obra nos presenta al personaje Tomasa, cuya postura realista¹ contrasta con el romántico bucolismo del campo: “El beso lo recibió sin estremecimientos de pudor, como las damas de las novelas” (CASTELO BRANCO, 2003, p. 203). Así como Teresa y Mariana, Tomasa también es más varonil que el héroe. Cuando llevaba una canasta de fruta y una jarra de vino para los empleados, Silvestre se ofreció para ayudarla: “al menos déjeme llevar una de las cosas” (CASTELO BRANCO, 2003, p. 185), a lo que ella le responde: “Entonces lleve la jarra, que pesa menos” (CASTELO BRANCO, 2003, p. 185).

El narrador autodiegético, a pesar de decir que la muchacha era bella, no deja de apuntar su falta de cultura y delicadeza: “De entendimiento era oscura” (CASTELO BRANCO, 2003, p. 181) y “cada palma de la mano parecía una lija: elogiarle el cuidado de las uñas sería adulación indigna de mi sinceridad” (CASTELO BRANCO, 2003, p. 182). Reforzados por los comentarios sobre su alimentación exagerada: “Tomasa se sentó del otro lado y comió y bebió como la hija de Labán con Jacob” (CASTELO BRANCO, 2003, p. 183), el narrador también menciona, con cierta ironía, su tendencia

¹ Entendemos por “realista” una postura próxima a la realidad o a la vida práctica, en oposición a la visión idealista romántica. No se trata, aquí, del Realismo como movimiento literario.

a la obesidad: “quedaba un poco más acá de los límites de la elegancia, porque era más ancha de cintura que de hombros, visible defecto del vestido” (CASTELO BRANCO, 2003, p. 180).

De esta forma, el personaje acaba sirviendo como un contraste con la imagen idealista que Silvestre cultivaba en la fase del “Corazón”, cuando no fue bien sucedido en el amor. En la fase del “Estómago”, el protagonista consigue casarse porque desistió de buscar una señorita que se encajase en el perfil de la mujer romántica, habiendo percibido que ese tipo de mujer solamente existe en la ficción, y no en la realidad. Sin embargo, después de algunos años de casamiento, el Editor relata que Silvestre y Tomasa “andaban compitiendo para ver quién engordaría más y, en las horas de dormir, excedían a toda la gente, menos uno al otro” (CASTELO BRANCO, 2003, p. 209), en un estilo de vida que acaba matando al héroe, como él afirma en el último verso de su soneto último: “¡Y por mucho comer yo bajo a la tumba!” (CASTELO BRANCO, 2003, p. 222). Silvestre, el exagerado –aunque postizo- idealista, acaba siendo muerto por el exceso de materialismo, personificado en Tomasa, que está lejos de ser una mujer fatal o una víctima romántica.

Lo que hacen mujeres (1858), por su parte, está centrado en dos personajes femeninos, que son retratados de forma ambigua por el narrador camiliano. La novela cuenta la historia de Ludovina, muchacha bella, de procedencia genealógica hidalga, pero sin dote. Era cortejada por Ricardo de Sá, que la consideraba una mujer “debajo de [sus] cálculos. Lisonjea un amante, pero no puede satisfacer las complicadas necesidades de un marido” (CASTELO BRANCO, 1983, p. 1249). Desenmascarado por Angélica, madre de la muchacha, Ricardo resuelve dejarla, con eso, Ludovina, instada por el padre, Melchior Pimenta, y convencida por su madre, resuelve dejarse casar con Juan José Días, un *brasileño* que volvió rico, pero que era viejo, feo y excesivamente gordo.

Con el transcurso de la trama, Juan José Días comienza a tener excesos de celos, hasta que encuentra un puro en el quintal de su casa, lo que él es la prueba final del adulterio e intenta matar al hombre que él juzgaba era el amante de su esposa. Antonio de Almeida, sin embargo, era amante de Angélica, y después descubrimos que era el verdadero padre de Ludovina. La muchacha, sin embargo, resuelve asumir la culpa por su madre, a pesar que el *brasileño* descubre la verdad, habiendo enloquecido de remordimientos por juzgar haber asesinado a un hombre injustamente. Almeida, sin

embargo, no había muerto, y, por pedido de Ludovina, abandona a su madre. La muchacha cuida del marido hasta que se reestablece, y después resuelve acompañar a su madre al convento; aunque para la opinión pública, sin embargo, era Angélica que estaba acompañando a la hija adúltera. En el capítulo final, denominado “Suplemento”, el narrador heterodiegético encuentra a Marcos Leite, el amigo que le había contado la historia. El muchacho le cuenta cómo encontró a Ludovina en el convento y se apasionó por ella, habiendo sido ignorado en sus investidas. Al final, Marcos Leite queda indignado por el hecho que la muchacha, después de la muerte de su madre, haya regresado a los “brazos asquerosos” del marido.

En el inicio de la novela Angélica intenta convencer a su hija para que se case con el rico *brasileño*, defendiendo la sobre posición del dinero frente al amor, revelando, así, su visión realista de la forma como se estructura la sociedad, donde lo que importa es la opinión pública, para la que la felicidad es tener dinero: “Esto es novela, pequeña. Nunca es feliz con un vestido de indiana la mujer que tiene amigas con vestidos de seda. Hoy reina la opinión pública, Ludovina, no es la conciencia de cada uno. El agente principal del espíritu de una mujer es la modista” (CASTELO BRANCO, 1983, p. 1245). Para eso, ella se coloca como un ejemplo para Ludovina, resaltando la importancia de ser fiel, aunque no lo ame, a su marido:

¿Imaginas con qué repugnancia me casé? Me casaron, me dejé llevar porque era una niña, vivía en una aldea, y soñaba con los vestidos y los bailes, y los teatros de Porto. Después, tu padre... tu padre me adoraba, me daba más de lo que yo ambicionaba, y sin saber cómo, ni por qué, me contenté tanto con mi suerte, que no envidiaba a nadie. Tenía vanidad de ser bonita, vestir con gusto, y llegar donde las más ricas no podían llegar. Veía hombres elegantes, reconocía la diferencia que los hacía superiores a tu padre y, sin embargo, nunca me pasó por la cabeza la locura, la ingratitud, el crimen de la infidelidad (CASTELO BRANCO, 1983, p. 1243).

El relato que Angélica le hace a su hija es muy diferente al relato que supuestamente le fue ofrecido al narrador por su amiga de infancia que le cuenta que Angélica, “hija segunda de un hidalgo pobre de Miño”, fue forzada por su padre a casarse con Melchior Pimenta, “que se decía rico” (CASTELO BRANCO, 1983, p. 1303), a pesar de que amaba a otro hombre y de haber hecho lo que podía para impedir la realización del casamiento: “la indiscreta muchacha le escribió al padre Antonio de Almeida, pidiéndole que la pidiese a su padre para que se case con su hijo. ¡Qué inocencia! Le escribió al marido que le destinaban, confesándole que no podía darle el

corazón” (CASTELO BRANCO, 1983, p. 1304). Como nada surtió efecto, Angélica le dijo al padre que “la historia de muchas mujeres desgraciadas comienza como la mía”, “y puso la cabeza en el altar del sacrificio” (CASTELO BRANCO, 1983, p. 1304), sentencia proferida por el narrador como forma de reforzar su crítica social.

Angélica, sin embargo, no desiste de Almeida, y lo toma como amante: “hago a la prepotencia de mi padre el sacrificio de mi dignidad, y castigo a un hombre que me compró” (CASTELO BRANCO, 1983, p. 1304). Su amiga cuenta que recibía cartas de ella, conteniendo “lágrimas, quejas vagas contra su suerte, llagas de conciencia que solamente la muerte podía cicatrizar” (CASTELO BRANCO, 1983, p. 1304). Pero no la condenaba: “hizo lo que hace, o lo que raras veces hace una amiga: la consolé en la caída, como la aconsejaba a la vera del abismo. Le dije que le mandase la conciencia al padre, y que se quedara ella con el corazón” (CASTELO BRANCO, 1983, p. 1304-1305). Y remata, una vez más expresando la distancia que la mirada camiliana percibe entre lo divino y la vida real: “No le hablé de Dios, ni de la Virgen, porque en la infortuna de Angélica, no tenía nada que ver con cosas sobrehumanas” (CASTELO BRANCO, 1983, p. 1305)

Al convencer a su hija para que se case con Juan José Días, Angélica suprime el sufrimiento que pasó y, principalmente, suprime su caso amoroso con Antonio de Almeida. Así, el narrador insiere una nota de pie de página irónica, que afirma: “Perdonen la mentira por la buena intención con la que la dijo...” (CASTELO BRANCO, 1983, p. 1243). El adulterio de Angélica, sin embargo, no es visto negativamente por el narrador camiliano, que justifica su procedimiento –consecuencia de un casamiento forzado–, también lo presenta de forma cómica en diversos momentos de la novela, colocando en ridículo al marido traicionado.

En uno de los pasajes en los que Juan José Días tiene un exceso de celos, Melchior Pimenta va a contarle lo ocurrido a Angélica, que le había dicho que había ido a dormir con dolor de cabeza, y encuentra a la esposa todavía vestida. Ella, sin embargo, le explica que el dolor era tanto que “no tuve fuerzas ni para desabrochar los broches de presión” (CASTELO BRANCO, 1983, p. 1287). Después de este diálogo, encontramos tres líneas de punteadas, utilizadas de manera paródica, seguida de un comentario del narrador:

Hay reticencias que no dicen nada.

La literatura mercantil, para justificar el adjetivo, inventó las líneas punteadas, las que corresponden a los pesos robados de la tienda.

Yo abrí una tienda, y voy con los otros.
No empiecen, pues, a desconfiar que los puntitos juntos hacen borrón en este panel de buenas costumbres.
La señora doña Angélica es excelente madre, en mi concepto; y, en el concepto del señor Melchior Pimenta, es excelente esposa.
Puede morir, que la necrología ya no cojea (CASTELO BRANCO, 1983, p. 1287)

Así, el narrador camiliano parodia el uso de las líneas de puntos por la literatura romántica, agregando una autocrítica irónica en la que acusa a los autores de llenar líneas para aumentar sus obras y, de esa manera, ganar más dinero, ya que los autores de los folletines de la época recibían, muchas veces, por línea escrita. Además de esto, a través de ese comentario, el narrador ridiculiza la ceguera de Melchior Pimenta, pues, como el lector sabe, Angélica todavía estaba vestida porque estaba en la compañía del amante. El marido traicionado también es el blanco de la burla en el pasaje en que es atrapado durmiendo profundamente, mientras Ludovina discute con el *brasileño*, intentando convencerlo que la adúltera era ella, a pesar que él había escuchado la conversación entre la madre y la hija y, por lo tanto, ahora sabía de la traición de su suegra: “Melchior Pimenta, en el dormitorio inmediato, desperezándose hacía con la apertura de la boca una tonada en falsete, ríspida como el aullido de un mastín. ¡Benditos los cuatro gramos de morfina que le poblaron el sueño de deliciosas visiones! Melchior Pimenta, yo, cuando quiero fantasear un marido bienaventurado, me acuerdo de ti” (CASTELO BRANCO, 1983, p.1300).

Angélica es descrita como “un asombro de astucia” (CASTELO BRANCO, 1983, p. 1249), adoptando una postura varonil al desenmascarar a Ricardo de Sá y al interferir en el casamiento de Ludovina, intentando apaciguar el enfado de la hija y la furia celosa de Juan José Días, no siendo sumisa ni a su propio marido, manteniendo un amante durante veinte años. Si el adulterio de Angélica es disculpado por el narrador, el hecho de haber convencido a su hija a aceptar el casamiento por interés es criticado con amarga ironía:

La lectora ya admiró la elocuencia persuasiva con la que ella quebrantó el corazón de su hija; ya dije, de hecho, con tal madre, no hay hija que rechace el casamiento con un *brasileño* rico; ya leyó las páginas que ahí le quedan a la madrecita para que ella sepa los argumentos con los que se vence la desobediencia de las hijas en casos idénticos. Pues, se gastó y admiró las palabras de doña Angélica, hace que también se le admiren las obras (CASTELO BRANCO, 1983, p. 1249-1250)

El narrador, al exaltar las cualidades, pero también al criticar los errores de Angélica, acaba pintando un retrato ambiguo de ese personaje, que no es apenas víctima, ni solamente verdugo. Además de esto, la visión realista que la madre de Ludovina muestra cuando convence a la hija para que se case, contrasta con su muerte esencialmente romántica, provocada por el amor y por la vergüenza. Primero, Angélica queda enferma al saber que Antonio de Almeida había sido baleado por Juan José Días, y corría riesgo de muerte. Cuando el amante se restablece, su sufrimiento aumenta por haber sido abandonada por él, por pedido de Ludovina, y también por la vergüenza que sentía en su condición: “Sombria, inerte, reconcentrada, impasible a cuidados [...], apenas decía que estaba esperando la muerte, y rechazaba con desabrido enfado los lenitivos de quien quiera que fuera [...] Se sentía tomada de vergüenza, si el corazón la mandaba abrirse en desahogados llantos con Ludovina” (CASTELO BRANCO, 1983, p. 1344)

Al final de la novela, el narrador afirma que Angélica murió “atormentada de nostalgia” (CASTELO BRANCO, 1983, p. 1367), a lo que Marcos Leite agrega: “Me dijeron mis primas que le encontraron un retrato en el seno, aunque empañado por el último respiro que ella exhaló. Debía ser el retrato de Antonio de Almeida” (CASTELO BRANCO, 1983, p. 1367).

Verdad o no, la imagen que el narrador quiere pasarnos es la de un personaje ambiguo que, a pesar de mostrar a veces una visión realista, también está presa a un ideal romántico y, por causa de él, acaba muriendo.

Ludovina también es retratada de forma ambigua: se a veces ella se muestra voluble e interesada, en general ella aparece como una mujer determinada y viril, agente de su destino, y no como una mera víctima romántica. Ella no se casa por imposición de su padre, sino por rabia de un ex novio, ella intenta imponer altivamente su voluntad al celoso *brasileño*, confundiéndolo con palabras y, cuando el adulterio de su madre es descubierto, es Ludovina quien toma la decisión de hacer que la culpa recaiga sobre si misma, convenciendo a su madre, engañando a su padre y chantajeando a su marido para que este aceptase su falsa traición. Además de esto, la protagonista muestra su virilidad al soportar el convento, siendo inocente, al cuidar de su madre, que caería enferma, y al cuidar de su marido, que dependía de ella tanto cuando tuvo un acceso de locura como en la vejez.

La heroína acepta casarse con Juan José Días, a pesar del rechazo que siente por su apariencia física: “-¿Pues no te da asco ese miserable? – Me da, me da; más que asco...” (CASTELO BRANCO, 1983, p. 1260), por causa de la desilusión amorosa que sufrió con Ricardo de Sá: “Lloro como víctima, pero no de él [Juan José Días], es del otro [Ricardo de Sá] que me mató” (CASTELO BRANCO, 1983, p. 1260). Ella, sin embargo, es descrita por el narrador como una de las “sonámbulas” del bachiller, “y la menos víctima de todas” (CASTELO BRANCO, 1983, p. 1247), un comentario que sugiere que la protagonista no sería tan inocente como aparenta. Con eso, ella le expone altivamente su decisión al *brasileño*: “Ya le dije a usted que deseo ser su esposa; no sé más que deba decirle. No me arrepentiré” (CASTELO BRANCO, 1983, p. 1262), justificándose ante Angélica en los siguientes términos:

No me caso por venganza, porque él [Ricardo de Sá] no vale el odio. Me caso para salvar mi dignidad, mi madre. Simularé cuanto pueda el contentamiento de la más feliz mujer. No tengo ya corazón para sentir disgustos. Será todo estúpidamente alegría en mi vida. Toda la gente dirá que yo amo... a mi marido. Las personas que sepan de mi noviazgo con ese infame, dirán que debía amarlo muy poco la mujer que se dejó casar con un hombre ridículo. (CASTELO BRANCO, 1983, p. 1260)

Como Juan Bigotte Chorão explica, “Ludovina se dobla a la voluntad paterna [...] y se somete, no por debilidad de carácter, que bien fuerte lo revela en otras circunstancias, sino para agraviar al frívolo Ricardo de Sá” (CHARAO, 1990, p. 45 – 46). El desmoronamiento de su idealismo romántico, causado por su desilusión amorosa con Ricardo de Sá es, de esta manera, la causa de su desgracia. Por otro lado, Ludovina también ve la realidad y, producto de una sociedad materialista, también tenía aprecio por el dinero: “la muchacha gozaba de excelente opinión; pero tenía solo el defecto de querer hombrar en lujo con las hijas de los negociantes más adinerados” (CASTELO BRANCO, 1983, p. 1265). Cuando Juan José Días tiene un crisis de celos y decide no dejarla salir más de la casa, ella se queja por no poder continuar exhibiendo su riqueza frente a la sociedad: “Ludovina se le quejaba a la madre por la reclusión en la que vivía llena de aborrecimiento y tedio; preguntaba si era aquella la felicidad que daba el dinero; decía que la pobreza y el aire libre eran preferibles al gozo de *cincuenta vestidos que se trenzaban en el ropero, y del lujoso mobiliario que nadie admiraba*” (CASTELO BRANCO, 1983, p. 1273 – 1274. *Itálica nuestra*)

En una de las discusiones que Ludovina tiene con Juan José Días, en la que ella le reclamó al barón el derecho de volver a ir a los bailes, a las visitas y a los teatros, que

no podía frecuentar más por causa de los celos, el narrador pone en ridículo el hecho que Juan José quedase “atónito en la más necia inmovilidad” (CASTELO BRANCO, 1983, p. 1280) y no tener respuestas para las preguntas de la esposa, afirmando en determinado momento que el marido “anduvo como perdido mucho tiempo antes que tradujera para vulgar el estilo sentencioso de la hija y discípula de doña Angélica” (CASTELO BRANCO, 1983, p. 1278). Ludovina, una mujer inteligente, aprendió la retórica con su madre, que le aconsejara hablar con el marido “como debe hablar una señora y lo confundirás” (CASTELO BRANCO, 1983, p. 1278)

Además de esto, la ambigüedad de Ludovina se extiende a otra discusión, que involucra la propia construcción de la novela. En el “Suplemento”, cuando Marcos Leite intenta seducirla, el narrador se rebela al pensar que ella está correspondiéndole. Para eso, utiliza irónicamente un discurso romántico, que también explicita la cuestión de la literatura como mercancía, una visión realista que, por lo tanto, contrasta con el supuesto idealismo que ese pasaje podría sugerir:

La tierna imagen de Ludovina había de ser siempre nueva y pura en mi imaginación, como el eterno tipo de las dos hermosuras enlazadas, la del cuerpo y la del alma. Rasgaba la novela, si ella no estuviese ya en la prensa, y el dinero de ella transformado en un caballo. Es tarde para reivindicar mi honra de novelista ingenuo o necio, que anda en este mundo queriendo probar, que las once mil vírgenes nunca de acá salieron. (CASTELO BRANCO, 1983, p. 1357 - 2358)

Ludovina, sin embargo, ignoró al seductor. El narrador nos explica el motivo para tanto heroísmo, resignación y desprendimiento: ella es el personaje de la novela, “mujer inimitable, típica y bíblica” (CASTELO BRANCO, 1983, p. 1358), y no corresponde a la realidad, en la que solamente un “novelista ingenuo o necio” podría creer que “las once mil vírgenes nunca de acá salieron”. Cuando Marcos Leite apuesta con el narrador que va a conseguir conquistar a la muchacha, él dice: “Y la omnipotencia de la voluntad, ¿qué es? Triunfaré, o Ludovina es una naturaleza superior a la humanidad...” (CASTELO BRANCO, 1983, p. 1365). Como no triunfó, entendemos que Ludovina, una construcción ficcional, es de hecho una naturaleza superior a la humanidad. En el prefacio “A algunos de quienes leen”, el narrador había afirmado: “Si la mujer fuese así, el novelista que la inventó sería más que Dios” (CASTELO BRANCO, 1983, p. 1235). ¿Falsa modestia? Nos parece que sí.

Como Luciana Stegagno Picchio explica, “su protesta [de Camilo] era contra las leyes absurdas de una sociedad a la que tal vez solamente personajes no humanos [...],

pero siempre desprovistas de sentido común, como las mujeres, conseguirían por ventura sujetarse” (PICCHIO, 1995, p. 256). A través del contraste, Ludovina funciona como un índice de crítica al materialismo de la sociedad portuguesa del ochocientos, en la que el dinero determinaba los casamientos, y no el sentimiento amoroso. A pesar de eso, tal carácter ficticio, contrapuesto al carácter también realista de la heroína, como intentamos mostrar anteriormente, refuerza su ambigüedad, lo que la distanciaría de la imagen cristalizada de mujer romántica.

De esta forma, a partir del análisis que realizamos de algunos personajes femeninos de la ficción camiliana, desprendemos que no es posible polarizarlas en “víctimas” o “mujeres fatales”. Teresa y Mariana, de *Amor de perdição*, son personajes altivos y activos, que intentan intervenir en los acontecimientos, poseyendo una visión más realista del mundo, que se contrapone con la debilidad del héroe. De la misma forma, Tomasa, de *Corazón, cabeza y estómago*, es también una mujer varonil, distante de la imagen bucólica de la mujer del campo, que contrasta con el idealismo del tonto Silvestre. Mujeres como Leontina y Paula, retratadas en la misma novela son, para el narrador camiliano, las que se dan mejor en esta vida, pues conocen la realidad y saben del valor del dinero para la sociedad del ochocientos. Ya Angélica y Ludovina, de la novela *Lo que hacen las mujeres*, son personajes claramente ambiguos, no pudiendo ser clasificadas ni como víctimas ni como verdugos. Siendo así, es necesario que al releer a Camilo Castelo Branco, no nos dejemos llevar por los estereotipos que se erigieron en torno a su nombre. Su ficción es mucho más rica de lo que aparenta, y nos resta investigarla con más ahínco.

Referencias

AZEVEDO, Álvares de. *Obra Completa*. Río de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

CASTELO BRANCO, Camilo. Amor de Perdição: memórias de uma família. In: _____. *Obras Completas*. 3. vol. Porto: Lello & Irmão, 1984. p. 373-547.

_____. *Coração, Cabeça e Estômago*. San Pablo: Martins Fontes, 2003.

_____. O Que Fazem Mulheres: romance filosófico. In: _____. *Obras Completas*. 2. vol. Porto: Lello & Irmão, 1983. p. 1227-1372.

CARVALHO, João Soares. Camilo Castelo Branco. In: MACHADO, Álvaro Manuel et al. *História da Literatura Portuguesa*. 4. vol. Mem Martins: Publicações Alfa, 2003. p. 343-394.

CHORÃO, João Bigotte. Nótulas sobre jornalismo literário no século XIX. *Estudos Camilianos*: Camilo Castelo Branco. Jornalismo e Literatura no Século XIX, Braga, n. 3, p. 13-18, 1993.

_____. *Páginas Camilianas e Outros Temas Oitocentistas*. Lisboa: Guimarães, 1990.

COELHO, Jacinto do Prado. *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*. 3. ed. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 2001.

FIGUEIREDO, Fidelino de. *Literatura Portuguesa: desenvolvimento histórico das origens à atualidade*. Ríó de Janeiro: Noite, 1941.

FRANÇA, José-Augusto. *O Romantismo em Portugal: estudos de fatos socioculturais*. Lisboa: Livros Horizonte, 1993.

PICCHIO, Luciana Stegagno. Camilo ou o autor titereiro: *O Que Fazem Mulheres*. Camilo Castelo Branco International Colloquium, 1991, Santa Barbara. *Proceedings of the Camilo Castelo Branco International Colloquium*. Santa Barbara: Center for Portuguese Studies/University of California, 1995. p. 249-257.

SANTOS, João Camilo dos. Aquilo a que se chama amor: as histórias por detrás das histórias que conta Camilo. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 119, p. 60-75, enero 1991.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 17. ed. Porto: Porto Editora, 1996.