

BELLEZA Y SEDUCCIÓN EN *VALE ABRAÃO*

Antonio Álvarez de la Rosa
Universidad de La Laguna

Una confesión que pretende ser una justificación. De la abundante producción de Agustina Bessa-Luís (1922) sólo conozco *Vale Abraão*. Al no estar traducida al español, la he leído en portugués y todavía rechina en mis neuronas el desconocimiento de esa fonética. ¿Cómo atreverse a hablar sobre un aspecto de esa obra con tales impedimentos? Cosas de enamorados que suelen tener reacciones ilógicas y osadas. Mi amor por Emma Bovary me ha tendido una trampa y ya veremos el resultado.

Película de los hechos y nunca mejor dicho. La escritora portuguesa tienta a Manoel de Oliveira para que lleve a la pantalla la historia que Flaubert nos legó. El anciano cineasta le devuelve la pelota y la reta a escribir una novela que fuera, a la vez, una nueva versión de *Madame Bovary* y, además, una reflexión, desde su atalaya actual, sobre los contenidos esenciales de esa obra. Vista la película y dada la obligación que nos autoimponemos todos los miembros de la cofradía flaubertiana, me fui de excursión literaria por ese *Vale Abraão* de resonancias bíblicas. Terminé agotado porque no llevaba el calzado lingüístico apropiado, pero con los pulmones de lector bien oxigenados.

Así pues, mi acercamiento a Bessa-Luís parte de la novela de Flaubert y de la película de Oliveira, listones estéticos muy difíciles de superar y que, en todo caso, me hacían llegar a *Vale Abraão* con la escopeta crítica cargada de impertinencias. Leída la novela, me avergüenzo de mi prejuicio, porque creo que me ha vuelto a subyugar la madame Bovary de nuestros días, una mujer que, como su progenitora, quizá también llora en silencio en mil patinillos húmedos, tal y como Flaubert le escribió a Leroyer de Chantepie (cita de la Correspondencia).

Ahí está quizá la clave de toda esta obra. Por una parte, el cordón umbilical que la ata con su predecesora decimonónica a través de situaciones similares: nombres de personajes, Ema y Carlos, el baile como momento clave en la vida de ambas mujeres, el primer matrimonio y las hermanas de Carlos Paiva, trasuntos de la madre de Charles Bovary, el suicidio. Existen, además, una buena cantidad de detalles que recuerdan escenas de la novela de Flaubert: Carlos dormido en el baile, la caja de puros que olvida el primer amante de Ema, la muerte de Carlos, etc., guiños cómplices de quien conoce muy bien la novela del normando. No obstante, Bessa-Luís no se esconde tras las bambalinas de Flaubert. Más bien las utiliza como pista de despegue, como escritura preñada de sugerencias, como terreno abonado para quien ha sabido "leer" esa obra desde la perspectiva de nuestros días.

El concepto de belleza que se despliega en *Vale Abraão* es, grosso modo y con piel nueva, el que muchos escritores románticos y decadentes analizaron ya hace casi siglo y medio, es decir, el explosivo cóctel que la sociedad no es capaz de beber: la belleza femenina, mezcla de placer y dolor, de atracción y repulsión. Recurro a Mario Praz (1977: 43-65) para sintetizar lo que pretendo decir: "*Toute la littérature, depuis le romantisme jusqu'à nos jours, insiste sur cette impossibilité de séparer le plaisir et la douleur, en théorie; et en pratique, elle recherche les sujets de beauté tourmentée et souillée*". Cómo no recordar, al hilo de la conclusión del gran crítico italiano, esa carta de Flaubert a Louise Colet (27-XI-1873) en la que, tras describirle un burdel oriental, acota su sentido de la estética: "*Je veux qu'il y ait une amertume à tout, un éternel coup de sifflet au milieu de nos triomphes, et que la désolation même soit dans l'enthousiasme*".

Desde las primeras páginas, se advierte que Ema Paiva es un personaje inquietante, no sólo para los hombres, sino también para las mujeres. La luz que desprende el foco de la belleza de Ema Paiva en medio de las fúnebres señoras es sentido por ella como un poderoso instrumento de exclusión, "no porque les corrompiese a los maridos, sino porque ejercía un efecto fatal en ellas mismas" (185). Ema Paiva, como Emma Bovary, lo intuirá, aunque no podrá impedir el verse atrapada en la tela de araña masculina y social. Para las mujeres, decía, porque desde las primeras páginas se advierte claramente en la visita de la joven a la casa de sus tías "gente diferente, evaluadora, culta". Y esta fue la conclusión que las aristócratas hermanas sacaron: "Ema entró en la sala, con su andar ligeramente vacilante y dejó claro que era una mujer temible. Su belleza era tan manifiesta que las señoras Mello [...] se irguieron en las sillas como si recibieran una visita amenazadora" (Bessa-Luís, 1993: 18). Debo aclarar, de pasada, que Ema padece desde la infancia de una cojera que pasa casi desapercibida. En ese pasaje de la novela, este defecto transmite, más bien, un efecto diabólico, provoca una ambigua seducción: no sabemos si nos sentimos atraídos por su inocencia de primera comunión o por el aura de malignidad que desprende. También la protagonista es consciente, por una parte, de que era "una injuria a la belleza", pero asimismo del poder erótico de esa deformidad, porque "ese insulto la elevaría a los ojos de los hombres y podía atreverse a vencerlos, manejarlos y negociar con ellos" (154). En un entorno social -el de un cierto matriarcado rural, para entendernos- que no perdona excesos visibles, la belleza de Ema, no conforme a la simetría de las conveniencias, y el insolente rictus de su boca, son considerados como claras señales de dinamita erótica e ideológica. Al verla, vestida de primera comunión, "vestida como para casarse, de blanco y con una sonrisa indefinible, ligeramente cruel", advierten, con desagrado, el peligro de esa belleza heterodoxa por exuberante, la ven "como si fuese un animal de presa husmeando su dieta de sangre caliente", sienten que se hallan "ante un caso único; una muchacha con libertad para decidir y que ni siquiera tiene idea de la sumisión" y concluyen: "Todo en ella tiene un aire siniestro, empezando por la belleza" (19-20).

A lo largo de la novela son muy frecuentes las apostillas a la belleza de Ema Paiva, como si del anuncio de una fatalidad se tratara, señales de alarma que serán captadas, repito, por las mujeres y por los hombres. Vayan unos pocos ejemplos de esos mojones narrativos que van jalonando la trayectoria de la protagonista, centrando la mirada de los Otros, encerrándola en la jaula de una estética inquietante. Cuando su marido comienza a caer en la cuenta de la apatía que domina a Ema, barruntando ya ese "limbo" matrimonial, adivinamos de la mano de Bessa-Luís que ambos "eran unos desconocidos bien intencionados, interesados en el sonambulismo en pantuflas que compartían, sin compartir ninguna otra cosa" (63). En medio de esa etapa de desinterés por todo, "la belleza de Ema se hacía tan evidente que provocaba una especie de parálisis" (65). Y es ahí, en el momento en que empezamos a vislumbrar la demonización a la que está siendo sometida Ema Paiva, cuando se proyecta sobre ella, de manera explícita, la larga y poderosa sombra de su antecesora literaria, puesto que comienzan a llamarla madame Bovary o la "Bovarinha" (65), referente literario que aparecerá en multitud de ocasiones a lo largo de la novela que comentamos.

La belleza de ambas protagonistas, el deseo de traspasar los muros de la condición femenina, la constatación de una realidad castrante, de una atmósfera social que las ahoga en su deseo de libertad, es el motor que mueve ambas vidas. Sin embargo, desde ese mismo fondo común, las diferencias son evidentes. Al contrario que la heroína de Flaubert que, en medio de la oscuridad normanda, nos atrae sobre todo por la luz que aporta con su lucha intrépida y suicida, Ema Paiva no acaba de hacer explotar el magma que incuba en el seno de su sociedad. A pesar de algunos conatos de lucha, la suya es la conciencia de un fracaso en su condición de mujer. Ni

siquiera utiliza la poderosa arma de su belleza -moneda de cambio, chantaje permanente que el hombre concede a la mujer para escapar de sus límites- para trastocar el orden impuesto. No sabía servirse de la inquietante seducción que provocaba. "Pertenece a la escuela del desencanto y la sociedad en decadencia, rotas las bases de su propia descomposición, en nada le podía ayudar" (93). Si una fue, remedando a Stendhal, un pistoletazo en el concierto silencioso de un pueblo normando, la otra es una bomba que nunca acaba de explotar en la provinciana sociedad de la postrevolución portuguesa. Aún soltera, consciente de la desazón que produce entre los campesinos que cesaban en sus labores cuando la veían pasar, "un brutal deseo volaba como mariposas negras", Ema empieza a comprender la trampa que esconde la fascinación masculina por la belleza de la mujer, es decir, cómo la mirada del hombre puede inocular en ella la duda, el temor de no ser capaz de agradarles. De ahí que concluya que "sólo podía hacer una cosa: ceder, disimular, darse por muerta" (25). No es nada casual, por ello mismo, que Pedro Dóssem, su confidente, su "filósofo", pensara con sagacidad que la belleza de Ema "mostraba algo de impropio en el marco vegetal de la provincia, cínica y llena de compromisos de opinión [...], comenzaban a mirarla con un poco de interés, que significaba el comienzo de una amenaza" (54).

Respecto al amor de los hombres, Emma Bovary, por citar un momento culminante de la novela de Flaubert, se incinera en su dolor y el mundo y hasta la naturaleza dejan de tener sentido cuando recibe la famosa carta de ruptura de Rodolphe. En cambio, Ema Paiva, que no ama a los hombres, sufre sus decepciones amorosas sin que se le altere el pulso de su desespero, con el mismo registro en el encefalograma plano de su destino como mujer. La ineluctable marcha hacia la muerte de la heroína de Flaubert está marcada por la intensidad paroxística en los altibajos de la felicidad y la desgracia. En la de Bessa-Luís, por el contrario, no hay grandes curvas ascendentes o descendentes. Es como si su vida estuviera agarrotada por la mediocridad ambiental que sólo permite ambiciones mediocres. Esta me parece una de las claves de la novela portuguesa. La belleza de Ema deja de ser inspiración y revelación en la retina de la imaginación. Viene ya marcada desde la infancia ese recatamiento forzado, esa contención de la belleza. De hecho, su padre lo intuye y la prepara para no transgredir la conveniencia del pudor, porque "no la podía entregar a la aventura humana de reconocerse bella y ser capaz de contrariar su condición femenina, es decir, su oscuridad" (34). De ahí que Bessa-Luís descargue su adrenalina crítica y apostille: "La época todo lo absorbía, no circulaban obsesiones que produjeran el amor lírico; los placeres de la hipocresía superaban a los placeres de la cama [...]. Ya no se vivía para ser feliz, para soportar una angustia, para medir fuerzas con el destino; se vivía para entrar en una estadística" (73).

Otra confesión. Como ya señalé, cuando me zambullí en el texto de Agustina Bessa-Luís, lo hice condicionado por la visión de la película. No he podido -ni querido, por lo demás- desprenderme del rostro, de la intemporalidad estética de la actriz Leonor Silveira, la Ema Paiva de Manoel de Oliveira. Lo hago constar porque, como en mi caso, el espectador seducido ya no puede zafarse de ese rostro que, sólo con la lectura, estaría por construir en la imaginación. Sólo lo apunto, pero hoy quizá sea el cine el único arte que hace explotar la seducción en su estado más puro.

A propósito de seducción. Ahí está otro de los soportes que sostienen el entramado narrativo de esta novela, arquitectura hecha de secuencias intemporales, exenta de linealidad. En ella, dicho sea de paso, el tiempo se estanca y la escritura de Bessa-Luís es como una corriente que nos arrastra unas veces hacia el pasado, otras hacia la nostalgia del futuro en forma de "saudade" y otras, por fin, se empantana en un presente de aguas fétidas, en ese presente que,

como el barro que acabará atrapando a Ema Paiva, desmorona los pilares del pequeño embarcadero y la vida de la protagonista.

Recurro a Baudrillard y a su libro *De la séduction* para apuntalar lo que voy a tratar de expresar. Recomiendo, por tanto, su lectura tras recorrer *Vale Abraão*. En clave de filosofía, aclara mucho de lo que esta novela encierra. Puesto que "*séduire, c'est mourir comme réalité et se produire comme leurre*" (Baudrillard, 1988: 98), la Ema portuguesa, contemplándose en el espejo de los demás, sólo se siente ella, segura y dominadora, cuando se desenvuelve sobre la escena del teatro del mundo, máscara de su ficción. Por eso "amaba un tiempo teatral e imaginario que intentaba destacar de una realidad que la desgastaba" (163). En uno de los numerosos flash-backs que se anclan en la tierra edénica de la infancia, Ema explica a su confidente Lumières la necesidad de teatralizar su perfil devorador: "actuaba como en el teatro, tomando a los demás como verdaderos comparsas para sobrepasarlos y dejarlos en la sombra [...]. En ese momento, Ema quería el amor de todos los hombres y para ello sería capaz de dar la vida por los aplausos" (194).

La belleza seductora de Ema es un doble y poderoso trampolín que, por una parte, la aleja de su verdad y, por otra, saca a los demás de las casillas de sus realidades. Vive en la ficción y ficcionaliza la vida de los que la rodean. Desde su apariencia frágil, el veneno que inculca su belleza tiene el efecto de aletargar o de debilitar a las víctimas que sólo la consiguen en el territorio de la imaginación. Porque se rodea de empalizadas que impiden ver a la mujer que era, su seducción no radica en la entrega sexual que, en el fondo, nunca se produce: "Ema conseguía dejar su imagen con la sensación de ser soñada, sólo disponible a través de los abandonos de la memoria" (195). Intuye que ser mujer es un peligro y que las libertades e igualitarismos actuales quizá sólo sean una poderosa excusa, un blindaje masculino para seguir manteniendo a raya aquello que no acabamos de comprender y, por consiguiente, de aceptar. "En una época de mediocridad, no es posible que la belleza despierte pasiones mortíferas" (282). La fascinación de Ema no deja de estar presente en el aire de su entorno, pero había que mantenerla a distancia, porque como escribe la narradora portuguesa, "lo que nos fascina, corrompe y lo que amamos, en el fondo de nuestra naturaleza fracturada por el libre arbitrio, puede destruirnos" (204). O sea, es posible que estemos hablando de la debilidad de las certezas pétreas del hombre y de la imposibilidad de resolver el núcleo duro de la condición femenina, lo que Baudrillard ha condensado en frase contundente: "*Le masculin est certain, le féminin est insoluble*" (23).

Por último, situemos la melancolía de Ema frente al espejo de su belleza, la conjunción misteriosa que, sobre todo desde Baudelaire, advertimos en ese emparejamiento. Quizá nadie mejor que él para revelar esa aparente y oculta contradicción. Además de los numerosos poemas en los que la melancolía, o su pariente el dolor, se hermanan con la belleza, recordemos esas líneas famosas de *Fusées*, es decir, su definición de lo bello: "*Je ne prétends pas que la Joie ne puisse pas s'associer avec la Beauté, mais je dis que la Joie en est l'un des ornements les plus vulgaires- tandis que la **mélancolie** en est pour ainsi dire l'illustre compagne, à ce point que je ne conçois guère (mon cerveau serait-il un miroir ensorcelé?) un type de beauté où il n'y ait du **Malheur***" (Baudelaire, 657).

Diríase que, en un salto de siete leguas literarias, el personaje de Ema Paiva es la reencarnación ficticia de ese dúo cruel. Desde las primeras páginas, soltadas las amarras de la infancia, el lector contempla a una mujer cuya "belleza parecía desplegarse sobre la superficie sedosa de un dolor durmiente" (30). No recuerdo ningún pasaje en que Ema aparezca en el escaparate social e incluso en los alveolos de su intimidad, mostrando una belleza serena, transmisora de serenidad. Es como si en ella se produjera una escisión: por un lado, su rostro y su

cuerpo hermosos y, por otro, un halo de melancolía o de tristeza. La intuición de su desclasamiento moral o la conciencia de su "indecencia" -que ya no es la sexualidad fuera del matrimonio ni alguna que otra desviación de la ortodoxia- consistía en "consolidar los sueños, sentir el deseo del ausente, retomar todos los días la melancolía de lo imaginario imposible de materializar" (231-2).

En la inexorable marcha hacia el suicidio, Ema Paiva se va sintiendo acorralada no sólo por la incomprensión externa, sino por su cada vez más firme convicción, madurada desde su lejana toma de conciencia como mujer, de que la vida es la imposible posibilidad de aunar la realidad con el deseo. No se parece a la Bovary de Flaubert en ese intento -vano en ambos casos- de romper las ataduras de un matrimonio amargo, sino "porque tenía que romper con la desilusión" (292), porque comprende que la única manera de defenderse de las aristas conyugales es "metiéndose en la concha de su decepción" (293).

El suicidio en silencio, en las silenciosas aguas de un lago en nada, se parece al de la Bovary, salvo en su conclusión, por supuesto. Se inscribe en la decadencia de ese valle, de una sociedad provinciana que, a fuerza de taponar sus pasiones, explota hacia dentro. Ese *Vale Abraão*, sueño de la infancia, escenario posible en el que llegar a ser estrella por un día, acabó ahogándola, al comprobar que no existía ese "lado del espejo en que la realidad se desarticula para dejar sólo la candidez de las esperanzas nuevas: el amor, la vocación de espacios aún no creados, la libertad en que la pasión renuncia a lo que es humano" (303).

Como acólito de Flaubert, nada más lejos de mí que la funesta manía de concluir. Sin embargo, creo que la gran cuestión que plantea la magnífica novela de Bessa-Luís es si, en el fondo-fondo, las mujeres siguen siendo trasuntos reales de la Emma Bovary de ficción. Es decir, si la belleza y la seducción de la belleza continúan actuando como diques de contención masculinos, si de verdad está borrada para siempre la mancha infamante de la terrible culpabilidad con que la civilización judeocristiana ha aplastado a la mujer durante siglos. No pretendo insinuar que la serpiente bíblica pueda resucitar, pero no estoy tan seguro de que haya desaparecido esa maldición. Veinte años sí que son algo y lo cierto es que durante las dos últimas décadas la mujer ha cambiado, en gran medida con sus únicas fuerzas, más que durante muchos siglos. Lo que no tengo tan claro es que ese cambio haya sido aceptado en las honduras de nuestra visión masculina. Menos aún después de leer esta novela de Bessa-Luís. Su olfato de creadora ventea tempestades sociales subterráneas, entre otras las que provocan la belleza y la seducción femeninas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDELAIRE, C. *Oeuvres complètes*. París: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", vol. I.
BAUDRILLARD, J. (1988). *De la séduction*. París: Denoël, collection Folio.
BESSA-LUÍS, A. (1993). *Vale Abraão*. Lisboa: Guimarães Editores.
PRAZ, M. (1977). *La chair, la mort et le diable*. París: Denoël.