

HOMENAJE

Las mujeres de Macondo

Macondo's Women

CARMEN PERILLI

Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos

Argentina

Email: carmenperilli@gmail.com

ORCID <https://orcid.org/0000-0003-1705-4171>

Cien años de soledad construye una sociedad patriarcal fallida donde las mujeres ocupan el lugar del mito frente al dinamismo devastador masculino. Sus ataduras a las cosas pequeñas, a los gestos domésticos las dotan de «un temible sentido común», un saber negado a los hombres, relacionado con la intuición más que con la razón. Todo Buendía, consciente o inconscientemente, se siente atraído por la tensión incestuosa que puede destruirlo. Las aventuras acaecen bajo la doble hegemonía de Úrsula Iguarán y Pilar Ternera. Un mundo que, desde sus orígenes, arrastra el pecado y la culpa, no acepta la diferencia. Los otros –indios, negros, mujeres, extranjeros– quedan fuera del diseño. La relación entre los sexos está regida por una doble moral. El universo surgido como utopía no puede aceptar el cambio. Sólo puede estar destinado a la derrota.

Palabras claves: Patriarcado. Mujer - Género - Utopía - Derrota.



Cien años de soledad build a patriarchal and failed society where women occupy the place of myth against the devastated dynamics masculine. Feminine's tides to little things, to domestic gestures bring them a tremble common sense, knowledge denied to men, related with intuition more than reason. All Buendía, conscience or unconscioned feels attracted for the incestuous and destructive tension. The adventures success under the double hegemony of Ursula Iguarán and Pilar Ternera. A world since the origin, carry sin and guilt and don't accept difference. The otherness – blacks, indies, women, strangers– are outsiders. The sex relationship is dominated for a double moral. The universe surged as utopia, can't accept the change. Just can be destined to failure.

Nota biográfica

Carmen Perilli, Dra. en Letras, Profesora Titular de la UNT e Investigadora Principal de CONICET. Miembro del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos. Dirige la Revista *Telar*. Entre sus libros *Imágenes de la mujer en Carpentier y García Márquez* (1991); *Las ratas en la torre de Babel* (1994) *Historiografía y ficción en la narrativa latinoamericana* (1995); *Colonialismo y escrituras en América Latina* (1999); *Países de la memoria y el deseo* (2004); *Catálogo de ángeles mexicano* (2006); *Sombras de autor* (2014). Ha publicado un libro testimonial *Improlijas Memorias* (2021) y numerosas compilaciones. Editó las crónicas de Tomás Eloy Martínez y colabora en *La Gaceta Literaria* de Tucumán. Participó de *la Historia Crítica de la Literatura Argentina* dirigida por Noé Jitrik en dos ocasiones y de *la Historia feminista de la Literatura Argentina*.

«Ya esto me lo sé de memoria, gritaba Úrsula.
Es como si el tiempo diera vueltas en redondo
y hubiéramos vuelto al principio
(García Márquez, 1971, pág. 156)

*Las mujeres sostienen el orden de la especie con puño de hierro,
mientras los hombres andan por el mundo empeñados
en todas las locuras infinitas
que empujan la historia»
(García Márquez, 1982b, pág. 156)*

Cien años de soledad es una biografía imaginaria cuya peculiaridad es ser la historia de una familia y no la de un individuo¹. El carácter colectivo posibilita la estructuración de un mundo cuyos significantes nos remiten a la historia latinoamericana. La novela configurada como una gran metáfora del continente con un sentido de totalidad, apresa lo particular convirtiéndolo en metáfora de la condición humana. Aprovecha el juego entre el mito y la historia, insertando el hecho en la cosmogonía.² En el imaginario literario el mundo de Macondo se arma como cronotopo. El conjunto de relatos que culminan en *Cien años de soledad*—designados a veces, con el nombre genérico de «ciclo Macondo»—constituyen una red de obsesiones, coherentes en el movimiento de la historia hacia el pasado, sustentado en el discurso, en el carácter idealizador y en el tono nostálgico de una prosa que torna mítico «lo que fue», en relación a la decadencia de «lo que es». La fábula, —en el sentido de Iuri Lotman—³ está marcada por el quietismo de un mundo asfixiante construido en un espacio mítico, donde se asiste al fracaso incesante del tiempo histórico, pues los

¹ Ver JILL LEVINE, Suzanne: *El espejo hablado*, Caracas, Monte Ávila, 1975. La autora muestra las relaciones entre Faulkner y García Márquez en el empleo del género biográfico. En este sentido resulta útil su artículo «Cien años de soledad y la tradición de la biografía». *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, N° 72, jul.-set., 1970.

² Acerca de la relación entre crónica y mito en los orígenes, de los textos modernos ver «*The origen of Pot in the light of tipology*» de Iuri Lotman, *Poetics Today*, Tel Aviv, Vol. 1, N° 1-2, otoño 1979.

³ Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa, «La novela en América Latina: diálogo», Lima, Carlos Milla Batres, Ediciones-UNI, 1968, p. 23. cit.

actantes ejecutan un movimiento ciego hacia su destrucción, prendados de un pasado de imagen paradisíaca⁴.

La organización discursiva delimita de modo binario espacios de género masculino y femenino heterosexuales cuyas constelaciones semánticas, basándose en la repetición y el desdoblamiento, determinan la marcha de la acción. Se encuentran marginados los únicos dos personajes homosexuales ligados a la prostitución—(Catarino y el último José Arcadio). El campo actancial, a pesar de los muchos individuos, se reduce estructuralmente a unos pocos modelos que surgen de la repetición de las características de los protagonistas. La esquematización es más notoria en la isotopía femenina, mucho más reducida⁵. Macondo es una sociedad patriarcal⁶ fallida donde lo masculino paterno no es capaz de concretar un proyecto fundacional, viciado desde su nacimiento, amenazado por la impotencia⁷. En el juego de oposiciones femenino-masculino; materno-paterno se resuelve gran parte de la significación del texto. Lo femenino, ligado a lo materno, aparece como soporte de un mundo que acaba por perecer. Sus representantes celebran los rituales que preservan la sociedad: los de la cotidianeidad. Los códigos culturales están naturalizados, en el sentido que a esta palabra otorga Levi-Strauss⁸, el incumplimiento de los mismos solo atrae catástrofes. La mujer resiste al cambio, con una fuerte connotación ahistórica⁹.

⁴ La nostalgia del paraíso perdido es un motivo constante en los grandes mitos. Ese paraíso puede situarse en el plano individual, el plano comunitario o el plano cósmico. Según Cirlot, el paraíso perdido es «Símbolo del centro mítico, o mejor, de su manifestación espacial», *Diccionario de Símbolos*, ob.cit.

⁵ Jill Levine señala «sus mujeres son prototipos, abstracciones, y por consiguiente resultan menos multidimensionales y complejas que sus hombres.» *El espejo hablado*, ob.cit., pág. 34.

⁶ Para un estudio sociológico ver *Los manuscritos de Melquiades Cien años de soledad burguesía latinoamericana dialéctica de la reproducción ampliada de negación*, de Víctor Farías, Frankfurt, Ed. Vervuert, 1981. Para un análisis del pre-texto histórico, en *La función de la historia en Cien años de soledad* de Lucía I. Mena Barcelona, Plaza y Janes 1979.

⁷ MECKLED, Morkos-Colchester en el artículo «García Márquez, el patriarca, el extranjero y la historia», *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 419, Madrid, mayo 1985, señala que la presencia determinante del derecho materno en la obra de García Márquez acusa una gran influencia de la tragedia griega.

⁸ LEVI-STRAUSS, Claude: *Antropología estructural*, ob.cit.

⁹ Dice García Márquez «las mujeres sostienen el orden de la especie con puno de hierro, mientras los hombres andan por el mundo empeñados en todas las locuras infinitas que empujan la historia. Esto

La atracción que ejerce el espacio materno lo convierte en el centro textual hacia el que convergen los deseos y las acciones de los protagonistas, surcadas en lo profundo por un deseo de reintegración al vientre materno.¹⁰ Dentro de una sociedad de rasgos patriarcales, las mujeres exhiben los vestigios de un poder matriarcal que resulta fuerza preservadora de la vida. Responden con estatismo del mito al dinamismo devastador de la Historia. Sus ataduras a las cosas pequeñas, a los gestos domésticos las dotan de «un temible sentido común», saber negado a los hombres, relacionado con la intuición más que con la razón, con el mito más que con el logos.

Lo femenino es un absolutamente otro, en relación al uno debilitado representado por el hombre. La mujer aparece *dándose*, el hombre *poseyendo*. Pero como dice Jacques Derrida, refiriéndose a Nietzsche:» la mujer es mujer dando, *dándose*, en tanto el hombre toma, posee, toma posesión, o, por el contrario, la mujer al darse se *da por*, simula y se asegura de este modo la dominación posesiva» (Derrida 1971 pág. 72). Definida por los lazos de parentesco, y no por su inserción en el afuera como los hombres, la mujer está diseñada para ser el engranaje perfecto del mecanismo familiar. La familia descansa sobre la madre y no sobre el padre. El permanente sacrificio de sí, asegura al otro. El darse como función básica del mundo femenino, opera como legitimador ideológico. En *Cien años de soledad*, las mujeres ocupan el lugar del mito, son las portavoces de la cordura. Desde su trono de amas de casa observan con condescendencia las desventuras de esos niños que son sus cónyuges e hijos, empeñados en lo imposible¹¹.

Todo Buendía, consciente o inconscientemente, se siente atraído por la tensión incestuosa que puede destruirlo. Las aventuras por «los laberintos más intrincados de la sangre» (García Márquez 1971. 305) acaecen bajo la sombra inacabable de la doble hegemonía femenina de Úrsula Iguarán y Pilar Ternera –nombre que simboli-

me ha hecho pensar que las mujeres carecen de sentido histórico: en efecto, de no ser así, no podrían cumplir su función primordial de perpetuar la especie». Gabriel García Márquez: *El olor de la guayaba*. Conversaciones con Plano Apuleyo Mendoza, Bs. As., Sudamericana, 1982.

¹⁰ Saúl Yurkievich habla de una progresión negativa que implica una regresión a la intimidad visceral. «La ficción somática», en *A través de la trama*, Barcelona, Muchnik Ed., 1982.

¹¹ Las mujeres Buendía están basadas en la historia familiar de García Márquez. En especial Úrsula quien reúne los rasgos de la abuela Tranquilina y la tía Míma. Asimismo es notable la influencia de William Faulkner tanto en la figura de Úrsula como en la de Pilar Ternera.

za sus cualidades típicamente matriarcales: constante sostén para varias generaciones de la misma familia, además de su «aventura» y su personalidad bovina. De Úrsula, quien impera sobre la familia (especialmente en el campo moral) procede la única generación legítima de los Buendía: José Arcadio, Aureliano y Amaranta. De Pilar Ternera y el primogénito José Arcadio nace Arcadio, y por esta línea ilegítima descienden los demás Buendía. Hay que insistir un poco en la hegemonía femenina de la familia, porque, aunque el tótem se hereda por el lado del padre son las mujeres quienes tienen el verdadero poder (Palencia Roth, Michael 1983 101)

La prohibición del incesto, considerada por Levi-Strauss como el paso de la naturaleza a la cultura, es contrarrestada por el inevitable movimiento del deseo hacia la tentadora concreción del mismo presentada de manera metonímica: desplazamiento madre-tía o hijo-sobrino. Los hombres tienden a buscar en sus amantes a sus madres. Para Meckled, tres son los «males» que García Márquez ataca y ridiculiza: a) nuestra sociedad patriarcal, b) los extranjeros y c) la historia. Hay un claro antipatriarcalismo en nombre del llamado *Derecho Materno* en el que se revela la ideología de Sófocles: «todos los males e infelicidades derivan del padre y de ciertos supuestos valores patriarcales: éstos serían, en primer lugar, la razón; los valores sociales y culturales que la primera engendra: los principios históricos del orden y la autoridad; la represión en cualquiera de sus formas (individual y social); las leyes, las jerarquías; las divisiones y luchas políticas y, máxima expresión de todo ello junto, el Estado (Meckled Morkos 1985 pág. 10).

El padre, al afirmarse en la esfera racional, niega la libertad, transformado en represor. Hay un velado panegírico de la sociedad matriarcal supuestamente basada en valores *naturales*, no restrictivos: en la aceptación pasiva de la naturaleza y la irracionalidad, el rechazo a todo lo construido por el hombre que interfiera en la naturaleza humana (llámese historia, ciencia, arte o política: «A los valores del progreso, a la historia, a la vida racional-civilizada, y a las metas político-sociales que el padre fomentaría en esta sociedad de acuerdo a esta ideología, el Derecho Materno les opone la lealtad a los lazos consanguíneos, a la vida instintiva, natural, al amor incondicional que se encuentra en éstos, sin hacer distingos ideológicos» (Meckled Morkos. 1985 pág. 10).

La represión está simbolizada por la prohibición del incesto, que se transforma en núcleo. Los miembros de la familia no pueden dar salida a sus tendencias incestuosas

y esta imposibilidad los empuja a la tragedia. Casi todos los varones Buendía se vuelven crueles, despiadados, malignos, desnaturalizados, ambiciosos, corruptos o sin afectos después que abrazan una causa, sea ésta científica, histórica, religiosa, gremial. Los «principios matriarcales» están negados por la sociedad; corresponden a lo natural-reprimido. Mientras el espacio masculino se liga a una trascendencia frustrada desde su génesis, lo femenino permanece en la inmanencia de una «realidad» natural y ahistórica con fuertes ribetes mágicos.

...los hombres ingresan en la historia por una vía en que las estructuras de clase son dominantes, las mujeres en cuanto tales, cualquiera que sea su función en la producción permanecen definidas por la organización de las pautas de parentesco. En nuestra sociedad, el sistema de parentesco se encarna en la familia, donde la mujer es formada de modo tal que aprende a permanecer en su lugar. La expresión de la femineidad puede variar en función de las diferencias de clase, de la época histórica o de la situación social específica, pero en relación con la ley del padre, la situación de las mujeres es prácticamente la misma (Mitchell, Julieth 1974 pág. 410).

Las arquetípicas macondanas no se permiten vuelos de la fantasía –cuando lo hacen son severamente castigadas– legitimando con sus actos un orden caracterizado como absoluto desde un punto de vista social: el de las reglas del grupo. Lo femenino es lo social que está trabando férreamente el sistema regresivo, mientras lo masculino desemboca en un individualismo anárquico, transgresor.

El hombre se recuesta sobre el vano accionar del eje temporal. La mujer, reducida a las coordenas espaciales, es consciente de la inexistencia o de la invalidez de lo cronológico. La demitificación de la sociedad patriarcal equivale a una mitificación negativa del mundo de la razón y la historia frente a la mitificación positiva del mundo femenino esencialmente materno (exaltación de lo natural e irracional). El texto está marcado por una conciencia amena¹² del atraso y una exaltación del anacronismo y de ciertas estructuras de sentido del subdesarrollo.

¹² Ver CANDIDO, Antonio: «Literatura y subdesarrollo», en América Latina en su literatura, México, Siglo XXI, 1977. Contrasta la *conciencia amena* del subdesarrollo que corresponde a la ideología de «país nuevo», con la *conciencia catastrófica*, que encaja con la noción de país subdesarrollado, pág. 337.

La figura nuclear de la matriarca aparece desde los primeros relatos de García Márquez. En *Los funerales de la Mamá Grande* se describe un matriarcado explícito. La Mamá Grande, antecedente de Úrsula, y del patriarca, ha fundado un orden basado en la endogamia. La familia, el pueblo es la extensión de su cuerpo «una intrincada maraña de consanguinidad que convirtió la procreación en un círculo vicioso» (García Márquez, 1982 pág. 129). La endogamia y el incesto son la base del poder, antecedente de la stirpe de *Cien años de soledad*: «Ella era la prioridad del poder tradicional sobre la autoridad transitoria, el predominio de la clase sobre la plebe, la trascendencia de la soberanía divina sobre la improvisación moral». (García Márquez, 1982 pág., pág. 139). La matriarca es el centro de gravedad de un mundo mítico con un poder espiritual y material sin límites, que emana de las relaciones de parentesco y de la fuerza de la sangre (aunque es madre sólo en sentido figurado).

Durante el presente siglo, La Mamá Grande había sido el centro de gravedad de Macondo, como sus hermanos, sus padres y los padres de sus padres lo fueron en el pasado, en una hegemonía que colmaba dos siglos. La aldea se fundó alrededor de su apellido. Nadie conocía el origen, ni los límites, ni el valor real del patrimonio, pero todo el mundo se había acostumbrado a creer que la Mama Grande era dueña de las aguas corrientes y estancadas, llovidas y por llover, y de los caminos vecinales, los postes de telégrafo, los años bisiestos y el calor... (García Márquez, 1982 pág. 133).

El reinado duro noventa y dos años, cifra sospechosamente precisa, en cuya inverosimilitud afince el mito, sustituto de la Historia y fundamentación del poder. María del Rosario Castañeda y Montero es conocida, por abstracción de sus cualidades esenciales, como la Mamá Grande: femineidad matriarcal y grandeza física y material. Figura ya legendaria cuando vivía, su mitificación es intensificada como una reina de belleza, mujer pura y sin edad, es también «La Grande Vieja» (García Márquez, 1982 pág. 205), a cuyos funerales asiste hasta el Presidente de la República. Cumplidos los catorce días de «plegarias, exaltaciones y ditirambos», sellada la tumba, «una nueva época comienza.» No cuesta coincidir con Palencia Roth en que es éste el antecedente del patriarca, pero también se destacan los elementos que caracterizan el espacio femenino en el resto de la producción de García Márquez (Palencia Roth 1983 pág. 50)

En *El coronel no tiene quien le escriba*, la débil y asmática cónyuge lleva las riendas del hogar. Acepta con resignación la violencia, no derrama una lágrima en la tumba de su hijo. Mientras el coronel se aferra a los sueños del pasado e intenta rescatar las migajas de honor a través del gallo, su mujer es la que sustenta el mundo cotidiano, observando, con lástima, el quimérico y mortal juego del marido. Siente unas ganas irresistibles de matar al gallo, que simboliza un obstáculo al mundo material, pero no lo hace, sea porque ama al coronel, sea porque respeta el carácter mítico del animal. El hombre, violento, fuerte, dueño de la Historia, es solamente un niño que necesita una ilusión. La apariencia de fortaleza se corresponde con la miseria y la imposibilidad de luchar contra la represión. La mujer permanece siempre en el ser, se define por ser madre. – «Nosotros somos huérfanos de nuestro hijo» (García Márquez 1968 pág. 18).

María Elena Valdés estudia el mundo femenino en *Cien años de soledad* a través de la formación y desmitificación de tres mitos: el del origen, el del establecimiento del orden dentro del caos y el mito social del bien y del mal, afirmando que esta novela es un texto básico porque ofrece al mismo tiempo, una configuración estética de la vida y una excelente presentación de mitos sociales y de las situaciones de la vida femenina a la vez (Valdés 1990 46).

Úrsula Aguarán es el centro del «sistema planetario familiar». Su familia proviene de los españoles llegado en el siglo XVI y la marca de la desgracia la lleva ya su bisabuela cuya dolencia obliga al marido a buscar otro destino donde se encontrará con José Arcadio Buendía, un criollo que vive en un pueblo de indios.

Cuando el pirata Francis Drake asaltó a Riohacha, en el siglo XVI, la bisabuela de Úrsula Aguarán se asustó tanto con el toque de rebato y el estampido de los cañones, que perdió el control de los nervios y se sentó en un fogón encendido. Las quemaduras la dejaron convertida en una esposa inútil para toda la vida. No podía sentarse sino de medio lado, acomodada en cojines, y algo extraño debió quedarle en el modo de andar, porque nunca volvió a caminar en público (García Márquez 1971 pág. 24).

La Madre preside la historia de la familia. Representa y es la conciencia del discurso y el sostén de la stirpe en el que todas las fuerzas de preservación están

concentradas. Al mismo tiempo es la que porta la marca, la quemadura que obliga a marcharse. Será la que intente preservar a la familia al mismo tiempo que reproducir la tradición.

la humanidad, al efectuar el movimiento de la naturaleza a la cultura, «escogió» conservar a las mujeres dentro de un rol natural («animal») en nombre de la propagación y la nutrición de las especies, ya que esta sugerencia plantea una división demasiado sencilla entre el destino de ambos sexos. La aparición misma de la «cultura» necesitaba un rol diferente. No es que las mujeres estén limitadas a una función natural, sino que se les adjudica un rol especializado en la formación de la civilización. Entonces, no es en virtud de sus posibilidades procreadoras «naturales», sino de su utilización cultural como objetos de intercambio (que implica una explotación de su rol de propagadora) como las mujeres adquieren su definición femenina (Mitchell 1974 pág. 411)

En Macondo, el poder de Úrsula se impone al de su marido. Unida a éste por una fuerza mucho mayor que el amor –la culpa del incesto y el asesinato– funda Macondo y lo defiende, dispuesta a impedir cualquier ulterior recaída de su descendencia. Toda la historia aparece como una huida del incesto y el asesinato. La sangre de la virginidad arrancada casi violentamente por José Arcadio, es especular con la sangre de Prudencio Aguilar.

La laboriosidad de Úrsula andaba a la par con la de su marido. Activa, severa, aquella mujer de nervios inquebrantables, a quien en ningún momento de su vida se la oyó cantar, parecía estar en todas partes desde el amanecer hasta muy entrada la noche, siempre perseguida por el suave susurro de los pollerines de olán. Gracias a ella, los pisos de tierra golpeada, los muros de barro sin encalar, los rústicos muebles de madera contruidos por ellos mismos estaban siempre limpios, y los viejos arcones donde se guardaba la ropa exhalaban un tibio olor de albahaca. (García Márquez 1971 pág. 15).

La casa, especialmente la cocina (el vientre de la casa) está unida a la madre. Para Bachelard, el espacio asume las características de protector, dador de alimento. El patriarca se inicia en el mundo del afuera y embarca a los hombres en proyectos delirantes (Bachelard 1965). Úrsula, comandando a las mujeres, lidera a la comunidad llamando al orden y a la cordura. En ese momento, invisiblemente y para siempre, el centro de poder –un centro inmóvil– pasa del marido a la esposa, de los hombres a las mujeres.

En un sentido puramente superficial, la novela continúa siendo novela patriarcal. Es decir, sigue siendo la historia de actos y hazañas típicamente masculinos: guerras, fusilamientos, negocios, emborrachamientos, etc. También se hereda y se nombra por el lado del padre. Pero en otro sentido y, diríamos, aún más profundo, la novela se torna más y más una historia de dominio matriarcal... O por el sexo o por su autoridad moral, o a veces por ambos simultáneamente, las mujeres imperan sobre los hombres. (Palencia Roth 1983 92)

La determinación femenina de defender la casa y el pueblo contra los embates del cambio llega hasta la muerte. La unidad espacio-mujer, tierra-raíces se muestra en la voluntad para oponerse al marido. La decadencia de los proyectos masculinos, su falta de viabilidad, elevan la figura de Úrsula mitificándola positivamente. Es la encargada de «la realidad» a la que accede por intuición, aparta de sí el conocimiento racional como «cosa del demonio». La enérgica esposa logra lo que José Arcadio Buendía no consigue: abrir una ruta comercial para Macondo. Lo hace sin proponérselo, cuando busca febrilmente a su hijo mayor, inicia a la comunidad en su fase mercantil con una fábrica de animales de caramelos. Amplía la casa a la sociedad, asumiendo el lugar privilegiado que ocupan los Buendía dentro de la comunidad. Impulsa el pasaje de la etapa patriarcal arcádica al momento mercantilista, donde la estructuración de clase arranca a Macondo de la indiferenciación del paraíso inicial.

La vivienda, que José Arcadio había diseñado idéntica a la de los vecinos, se transforma, gracias a la laboriosidad de Úrsula, en el centro social envidiado e inaccesible (las Moscote son excluidas de la fiesta inaugural). Ocupada en el mantenimiento de la familia se mueve en el ámbito de la necesidad, evitando el del deseo, que

ha llevado al marido a la locura. El mismo camino que trae el progreso permite la peste del olvido, certera metáfora de la relación con la Historia. Durante esta pesadilla, Úrsula teme sobre todo a perder el «sentido de la realidad». Para ella, lo real consiste en lo inmediato, lo cotidiano, el mundo de los pequeños rituales. Ante cualquier inestabilidad insiste en mejorar la casa como modo de conjurar el peligro de la disolución de la familia: «Seguida por docenas de albañiles y carpinteros, como si hubiera contraído la fiebre alucinante de su esposo, Úrsula ordenaba la posición de la luz y la conducta del calor, y repartía el espacio sin el menor sentido de los límites». García Márquez 1971, pág. 54).

Su lógica «casera» es implacable y sus augurios, certeros. La mujer que nunca sale de su casa, sabe más sobre el mundo que los hombres que lo exploran. Percibe el carácter repetitivo de la historia, la falta de cambios profundos. Tiene conciencia de la circularidad del tiempo. Es el custodio principal de la historia familiar, transmitirá a sus descendientes la preocupación por el hijo con cola de cerdo.

A pesar de que es el polo incestuoso¹³, es un ser asexuado, totalmente negado para lo que no sea la maternidad. Su maternidad, mítica y difusa se extiende a los hijos biológicos y a los adoptivos, que desconocen generalmente a su madre verdadera. Manda en la casa y en el pueblo y cuando su nieto Arcadio comete injusticias lo releva. No tiene éxito con su hijo predilecto, el coronel Aureliano, que la juzga despiadadamente. Para ella los hijos son siempre hijos, y las madres tienen derechos sobre ellos. Cuando Aureliano fusila a Moncada, sin escuchar a las madres, llega al máximo de la deshumanización. Cuando intenta hacerlo con Gerineldo Márquez, Úrsula lo impide. El abuso de poder muestra la degeneración moral tanto como la cola de puerco.

Cuando llega la hojarasca arrastrada por la bananera la matriarca se siente revivir. Recibe gozosamente a los diecisiete hijos naturales de Aureliano, sinónimo de fecundidad, intenta abrir la casa y evitar la endogamia. Pero sus proyectos son inúti-

¹³ Las advertencias con que Úrsula abrumba a su tataranieta recalcan la naturaleza del peligro que acecha a los Buendía: «las mujeres de la calle, que echaban a perder la sangre; las mujeres de la casa, que parían hijos con cola de puerco» (García Márquez 1971, pág. 215). A través de toda la novela las criollas vigilan la sexualidad dentro de la familia y se aferran a su puesto privilegiado en la jerarquía racial de la sociedad.

les; la fisura se encuentra en ella misma. La tensión entre lo centrípeto y lo centrífugo¹⁴ reside en la matriarca que busca el afuera con limitaciones. Se ocupa de lo material, pero descuida lo afectivo. Pierde contacto con sus hijos, y aunque no se enajena «de lo real» como su marido, lo hace «en lo real».

Inflexible, no perdona desvíos: aparta a Rebeca de su lado, ignora los secretos de Amaranta, la soledad de Aureliano. La vejez le otorga la dádiva de la comprensión. En el juego del ser y del parecer, es la que toma conciencia del imaginario familiar. Funciona como la conciencia del texto, develando la trama oculta del texto familiar, la misma que Melquíades. Un instante (como a Hládik en «El milagro secreto» de Borges) le permite advertir todas sus equivocaciones y acceder al interior de los demás. «Por la época en que preparaban a José Arcadio para el seminario, ya había hecho una recapitulación infinitesimal de la vida de la casa desde la fundación de Macondo, y había cambiado por completo la opinión que siempre tuvo de sus descendientes». (García Márquez 1971 pág. 214).

Úrsula¹⁵ logrará una conciencia lúcida de las faltas de sus hijos y también las propias describe la incapacidad del coronel para los afectos, la ternura oculta de Amaranta y su cobardía frente a la pasión, la valentía de Rebeca. La ciega tatarabuela, como Edipo, encuentra en ella misma la clave de los fracasos. Este momento resignifica al personaje.

se preguntaba si no era preferible acostarse de una vez en la sepultura y que le echaran tierra encima, y le preguntaba a Dios, sin miedo, si de verdad creía que la gente estaba hecha de fierro para soportar tantas penas y

¹⁴ Acerca de los movimientos centrípetos y centrífugos de la sociedad macondanas ver la obra ya citada de Víctor Farías.

¹⁵ Sobre Ursula, Lydia Hazera sostiene que «sobresale como arquetipo matriarcal que impone orden al ambiente caótico de los varones de la familia» (154), en oposición al mundo fantástico del esposo. Símbolo de la sensatez, del sentido común, del orden y de la necesidad de mantener unida a su familia aún bajo un mismo techo, en un momento determinado toma las riendas del pueblo, al cual gobierna con un tremendo sentido de soledad» (Hazera, «Estudio sinóptico de las personalidades femeninas»), pág. 154 *Explicación de cien años de soledad*, ed. Francisco E. Porrata (San José: Texto, 1976) 156. Esta autora resume la personalidad de Ursula que revela, «el apego de la mujer de su medio a las costumbres de la tradición hispánica: respeto al esposo, vigilancia por los intereses de la familia; respeto por el hombre familiar; y ante todo, conformidad

mortificaciones; y preguntando iba atizando su propia ofuscación, y sentía unos irreprimibles deseos de soltarse a despotricar como un forastero, y de permitirse por fin un instante de rebeldía, el instante tantas veces anhelado y tantas veces aplazado de meterse la resignación por el fundamento, y cagarse de una vez en todo, y sacarse del corazón los infinitos montones de malas palabras que había tenido que atragantarse en todo un siglo de conformidad. (García Márquez 1971, pág. 216).

«Todo un siglo de conformidad», los personajes están reclusos en la soledad, sin acceso al amor. A partir de la conciencia que le proporciona esta percepción, se produce un cruce del umbral interno. La Madre, siempre activa, contempla, desde su ceguera, una terrible realidad construida por ella misma. Patético juguete de los bisnietos y tataranietos, relegado a las tinieblas, accede a la luz interior, actúa como un espejo de los que no se ven a sí mismos, destruidos por el odio. Su ceguera es clarividencia ulterior. La lluvia¹⁶ acelera su deterioro, y su desinterés por los vivos. Persona juguete cadáver, es un desplazamiento. «La tuvieron por una gran muñeca decrepita que llevaban y traían por los rincones, disfrazada con trapos de colores y la cara pintada con hollín y achiote, y una vez estuvieron a punto de destriparle los ojos como les hacían a los sapos con las tijeras de podar. Nada les causaba tanto alborozo como sus desvaríos. (1971 pág. 277).

Su indefensión frente a sus descendientes la coloca en el peldaño más bajo. El turbamiento de la naturaleza, anuncia su muerte y la entierra en una caja de niños, en medio de los pájaros muertos por el calor. Para Pedro Ramírez Molas la clave de la concepción temporal de Úrsula está en que inscribe el espacio en el tiempo a través de un auténtico estar *en el mundo*. Hay tal unidad entre ella y el mundo cotidiano que éste se transforma en una segunda naturaleza. El tiempo del que ella dispone «no es el futuro que le resta vivir (...)» sino el «tiempo para...» del presente cotidiano. Un eterno presente que no excluye el desgaste y la muerte (Ramírez Molas, 1978 pág. 188)

¹⁶. Unas constelaciones de significados unen a la mujer y a la naturaleza. Ver Mircea Eliade, *Tratado de Historia de las religiones* (2 vols.), Madrid, Cristiandad, 1974.

Una ficción de eternidad creada en el adentro familiar, demolida por el contacto con el afuera y con la muerte. La matriarca es el personaje que resiste a la historia; su fuerza inagotable se extingue, pero, a último momento, logra despojarse de la corrosión temporal. El espacio materno está parcialmente preservado por la condición mítica desde una mirada del narrador compasiva, no despiadada. En ese mundo violento y destructor, la madre es sinónimo de vida, vientre siempre anhelante y protector. La isotopía femenina, al igual que la masculina, está marcada por la dicotomía adentro-afuera. Las mujeres de adentro están condenadas, con excepción de Úrsula y Meme, a la esterilidad. Totalmente unidas al adentro, su movilidad es casi nula. Afirma Ramírez Molas

Sólo un personaje de la novela sabe vivir su cotidianidad al margen de la cuantificación que reduce el tiempo al espacio. La cotidianidad profunda de Úrsula no niega el milagro del instante, pero afirma el milagro de lo cotidiano cuando la sucesión natural de las horas y de los días se acepta como principio de un estar en el mundo. Ramírez Molas, 1978 pág. 188)

El primer par de mujeres está constituido por la hija legítima Amaranta y la hija adoptiva Rebeca que son opuestos paradigmáticos.¹⁷ El sentimiento más persistente en Amaranta¹⁸ es el odio por Rebeca y el amor por su hermano, Aureliano, por sus sobrinos y sus sobrinos bisnetos. Amaranta representa el tabú de la virginidad y la transgresión sorda de la norma. A pesar de su hipocresía ella cree que su vida «virginal» la convertirá en beata. En su lecho de muerte se niega a confesar, porque no siente haber cometido ningún pecado. Esta negación de su sexualidad a causa de un orgullo falso, se presenta junto a una incapacidad de expresar un amor verdadero y una facilidad de expresar la crueldad y el odio. Permanece dentro del círculo familiar, sorteando el incesto, con relaciones parciales. La fría virgen, se constituye, casi

¹⁷ Acerca de la simplificación de rasgos de los personajes femeninos Jill Levine, Suzanne, ob. cit., Ludmer, Josefina, ob. cit. También ARNAU, Carmen: *El mundo mítico de García Márquez*. JARA CUADRA, René: «Las claves del mito en *Cien años de soledad*», en *La novela hispanoamericana*, coord. Por Cedomil Goic, Chile, Ed. Universitaria de Valparaíso, Jara, Rene y Mejía Duque, Jaime: *Del mito en García Márquez*, Chile, Ed. Universitaria de Valparaíso, 1972.

¹⁸ Para Josefina Ludmer, Amaranta es una inversión de Yocasta, ob. cit.

metonímicamente, en el centro erótico, al mismo tiempo que mortal. En una conversación, García Márquez dice «Parece ser que Amaranta, en efecto, tenía la aptitud psicológica y moral para concebir el hijo con cola de cerdo que pusiera término a la estirpe, y el origen de su frustración es que, en cada oportunidad, le faltó valor para asumir su destino.»¹⁹

En ella se cumple una extraña dialéctica de la impotencia entre el amor sin medidas y la cobardía invencible para aceptarlo. Lo trágico consiste en que, concebido el amor como proliferación de la vida –los hijos–, como cuidado de las fuerzas futuras y reproducción del Yo (Úrsula) y, convertido en lo más querido, va a ser negado por el sujeto. El carácter subalterno de las existencias femeninas se presenta y se vive como radicalidad. El sexo y la muerte, el amor y el odio aparecen como nostalgia. Su tragedia es la invariabilidad, su relación con la muerte es cotidiana. Amaranta es la racionalidad improductiva frente al instinto ciego de su hermana de adopción, Rebeca. Sus actitudes hacia Crespi son muy distintas. Rebeca, alimentada con tierra va más allá de lo que el italiano puede darle. Amaranta no se atreve a aventurarse en el amor, se queda más acá. Los odios femeninos son elementales y originarios. No hay vacilación ni dudas, ni remordimientos, los personajes son bloques afectivos sin fisuras. Lo que vacila es el amor (Amaranta) o su capacidad de sobrevivir a él (Rebeca) pero no el odio.

A Amaranta le hubiera correspondido ser la sucesora de Úrsula, pero eso nunca pasa porque Amaranta no se quiere casar con nadie, no procrea y muere virgen, cediendo su función de matriarca Luchando contra sí misma, Amaranta intenta desarrollar relaciones tanto con Pietro Crespi como con Gerineldo Márquez y con sus propios sobrinos sin lograrlo. Pero no puede cambiar su sexualidad y se mantiene encerrada en su costurero. Nadie comprende a este personaje en un sistema patriarcal que ve sus actitudes como un misterio.

Arnold M. Peñuel, la define como una mujer sociológica y psicológicamente predispuesta a tener una vocación incestuosa. Según Peñuel, al lograr permanecer virgen a lo largo de toda su vida, Amaranta prueba su narcicismo, orgullo y miedo y

¹⁹DURAN, Armando: «Conversaciones con Gabriel García Márquez», *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, N° 193, 1970, pág.28.

por otro, se resalta la posición de la Doctrina Cristiana en s. El énfasis de la cultura Hispánica en la virginidad como símbolo y como virtud y en la posesión de mérito intrínseco es bien conocido. Sin embargo, «este mito es desmitificado por García Márquez a través del final de la vida de Amaranta en que se manifiesta la esterilidad y destrucción de esa vida» (Peñuel 558).

En relación a este tema es interesante hacer una digresión para recordar la propuesta de Josefina Ludmer quien marca una escisión entre el que debe morir (según el deseo) y el que muere (en la relación), paralela a la existencia entre el universo masculino y femenino. Son las mujeres las que desean la muerte del otro, y son los hombres los que llegan a matar efectivamente. Ludmer plantea tres leyes del deseo que se cumplen en el texto: 1) no muere aquel cuya muerte se desea sino su opuesto (desplazamiento de *objeto*); 2) no se encuentra lo que se busca sino a otra persona, más adelante, cuando no se la busca (desplazamiento de *sujeto* y desplazamiento temporal); 3) las mujeres desean la muerte de otros (Amaranta y Fernanda) y planean el acto de matar pero los que matan efectivamente son los hombres (José Arcadio Buendía, Arcadio, Aureliano): hay una escisión entre los sexos, entre *deseo* y *acto* y desplazamiento de *sujeto* y de *objeto*. La única que queda fuera de esta ley es Rebeca, quien podría haber matado a su marido.

El corazón indescifrable de Amaranta lleva a la tumba el secreto de su mano quemada por amor y el odio a su hermana. La solterona teje su propia mortaja, parlamentando con la muerte, en un dialogo de señoras²⁰. Intermediaria entre el amor y (en) la muerte, es el correo del pueblo con sus fantasmas.

Rebeca Buendía tiene un extraño origen, llega a Macondo, proveniente de la ciénaga, encomendada a Úrsula por unos parientes lejanos ya muertos, los Montiel. De sus padres la niña sólo tiene un vago recuerdo, trae consigo sus huesos. Habla en lengua guajira y la acompañan Visitación y Cataure, los indios, come tierra y se chupa el dedo. Es portadora de la plaga del insomnio. Rebeca no es india, es blanca, pero conoce la cultura y la lengua indígena. Viene de un lugar lejano que bien podría ser la Península Ibérica y entiende y habla la lengua de Visitación. En el personaje

²⁰ Las relaciones de las mujeres con la muerte parecen ser corrientes. En las leyendas, la muerte es simbolizada como una mujer, ya bella, ya horrenda.

puede leerse todo el mundo indígena negado en la obra. Ella, al igual que Fernanda, trae una urna con los huesos de sus padres. Convertida en adolescente, resulta más cariñosa y más alegre que su hermana. La violencia de su amor por Crespi amenaza con reducirla al estado fetal. Los inconvenientes que Amaranta y el destino tienden a su boda son, en parte, los causantes del encuentro con el protomacho. La llegada del gigante despierta sus instintos.

Se detuvo junto a la hamaca, sudando hielo, sintiendo que se le formaban nudos en las tripas, mientras José Arcadio le acariciaba los tobillos con la yema de los dedos, y luego las pantorrillas y luego los muslos, murmurando: «Ay, hermanita: ay, hermanita». Ella tuvo que hacer un esfuerzo sobrenatural para no morir cuando una potencia ciclónica asombrosamente regulada la levanto por la cintura y el despojo de su intimidad con tres zarpazos, y la descuartizó como a un pajarito. Alcanzo a dar gracias a Dios por haber nacido, antes de perder la conciencia en el *placer inconcebible* de aquel *dolor insoportable*, chapaleando en el pantano humeante de la hamaca que absorbió como un papel secante la explosión de su sangre. (García Márquez 1971 pág. 86).

El amor relaciona goce con dolor y sexo con muerte; el acto sexual es violencia ejercida sobre un objeto (la mujer) que goza en el sufrimiento. Despojada, descuartizada, pierde toda conciencia, explotando en sangre. El carácter hiperbólico de las acciones señala la condición de sometimiento que se convertirá en domesticación del gigante. Después de la extraña muerte de José Arcadio, Rebeca se encierra con su sirvienta Argénida (las dos son personajes de un texto anterior «Un día después del sábado» de *Los funerales de la Mamá Grande*) Aureliano Triste la encuentra «convertida en una imagen de aparición», con la piel cuarteada y unas pocas hebras amarillentas en el cráneo. La hermosa mujer se aísla en la soledad, ignorada por su familia y olvidada por el mundo. Se hunde en sí misma. La niña lejana, que trajo la peste del olvido, retrocede hacia una vida vegetal. No puede escapar a la fatalidad de la auto-castración; no cumple tampoco con el momento reproductor de la stirpe. La esterilidad marca este casamiento por un amor desmesurado condenado por la matriarca. Si Amaranta representa a «la solterona», Rebeca, es «la viuda», ambas imágenes estériles socialmente.

Todas las figuras femeninas, salvo Úrsula y Amaranta Úrsula (parcialmente), son mortíferas y castradoras: Rebeca (su marido muere misteriosamente); Amaranta (por ella se suicida Crespi y sus dos iniciados mueren asesinados, Gerineldo Márquez termina sus días paralítico); Meme (Mauricio Babilonia acaba paralítico). En una sola figura se dan estas características hiperbólicamente: Remedios la Bella. Celia Amorós al referirse a la tradición cultural occidental encuentra las razones de la persistencia de la doble representación (positiva/negativa) en «un sistema de dominación que expulsa a la mujer de las definiciones de la cultura como orden simbólico y hace que irrumpa en los límites, por arriba y por abajo, como lo mera y peyorativamente natural y como lo sobrenatural. Se bifurca y escinde como efecto ideológico de esa misma expulsión. Se le niega la humanidad, luego es supra-humana e infrahumana a la vez» (198).

Hija del asesino Arcadio, es el personaje luminoso del relato, parodia a la imagen virginal de María²¹. Su belleza sin par tiene propiedades fatídicas embruja a los hombres que se sienten heridos por este ser maravilloso que pasa por el mundo suscitando deseo sin saberlo. La familia la considera una deficiente mental, (excepto el coronel que admira su lucidez). Alarma por su despojamiento, por su pureza, por la ausencia de convencionalismos. No es insociable, es a-social; vive encerrada dentro de sí misma, autoabasteciéndose, indemne al paso del tiempo: «Hasta el último instante en que estuvo en la tierra ignoró que su irreparable destino de hembra perturbadora era un desastre cotidiano... soltaba un hálito de perturbación, una ráfaga de tormento, que seguía siendo perceptible varias horas después de que ella había pasado». (1971, pág. 200).

Inmune a la malicia, su aliento de hada es mortal. Su belleza remite a imágenes literarias y religiosas; la Virgen, el hada, la princesa, la reina de belleza, la diosa, la dama. De alguna manera desdobra la función trunca de Remedios Moscote, la niña muerta embarazada de mellizos (al igual que Santa Sofía). Su elevación «con las sábanas de Fernanda», la relaciona con la ascensión de María. Es, en el fondo, un ser demasiado humano, de una humanidad despojada de rebuscamientos. Su desinterés

²¹ La parodia del discurso católico es una constante en la obra de García Márquez que invierte los paradigmas y los degrada.

por lo accesorio revela su ensimismamiento en lo esencial de la existencia. La relación entre ella y el forastero (el príncipe azul que viene a buscarla y muere) es una ampliación de la que sostienen Rebeca y Amaranta con Crespi y tiene idéntico fin: la muerte del pretendiente.

Su belleza no llega a ser una mercancía, aunque se intente darle una salida ordenada, como reina de un carnaval sangriento. La fuga de su cuerpo es la huida del alma de la estirpe al reino de la ausencia: «Tal vez, no solo para rendirla, sino también para conjurar sus peligros, habría bastado con un sentimiento tan primitivo y simple como el amor, pero eso fue lo único que no se le ocurrió a nadie. (García Márquez 1971 pág. 203). La pureza no tiene cabida en el mundo de los Buendía. El Macondo de la Compañía Bananera es incapaz de aceptada. Es un mundo de muerte donde no se busca el amor.

La función de Remedios en el complejo de su grupo humano es una función ciega, de desarrollo imposible, porque es una función salvadora como la del mito mismo que se configura en la novela. Es el lugar sacro donde la vida preñada por el amor podría brotar con el milagro de la felicidad. Ejerce un influjo paradójico sobre los hombres: atrae y deslumbra, por una parte, y por otra, amedrenta. Pareciera significar que puede advertirse en ella ese resquicio que permite entrever al mismo tiempo el principio y fin de la existencia (Jara 1972 35).

Meme Buendía es la transgresora, la única mujer Buendía que cumple con su función reproductora, pero, de tal forma, que es implacablemente castigada. Representa la emancipación sexual femenina, tironeada entre dos mundos: el de las orgias paternas y el de las restricciones maternas. Criada y educada en un convento, tiene un temperamento fogoso y alegre como el del padre, pero acepta los condicionamientos de la poderosa Fernanda. Su salida al mundo dura muy poco tiempo, permanece en la casa entre los odios de las mujeres y la alegría expansiva de Aureliano Segundo. Los temores de Petra señalan el carácter incestuoso de la relación padre-hija.

Su espacio muestra las tensiones entre anacronismo y modernidad. Su modernidad la lleva a imprimir a la especie un movimiento hacia afuera que puede salvar la

familia. La relación con la Compañía Bananera y su desenfado que la enfrentan a Fernanda. Su pasión por el obrero revela su tendencia a la desmesura. Su orgullo es aplastado por el instinto que lleva a la imprudencia. Condenada por un mundo endogámico, resulta castigada por una transgresión social. Su figura se pierde en el lejano convento, en el que Fernanda ha sido educada para reina. Su hijo es un bastardo, muestra vergonzante del pecado. Meme es la «mala mujer» Buendía, su pecado debe ser secreto. Fernanda entrega al niño en una canasta como Moisés.

La emancipación femenina termina silenciada por la muerte social; Meme enmudece literal y simbólicamente. El mundo de lo muerto asfixia el de lo vivo. No pueden unirse dos funciones que las leyes sociales han separado: el sexo y la reproducción. La destrucción de Meme es la destrucción de la realidad exterior al estéril mundo de los Buendía.

La última mujer Buendía es Amaranta Úrsula; comparte sus juegos con Aureliano Babilonia, pero es enviada por su padre al extranjero. Vuelve casada con Gastón, un hombre mucho más viejo. Fogosa, se entrega a exóticos juegos sexuales con su esposo-padre. Extrañamente posee características de todas las mujeres Buendía: el carácter indomable de Úrsula, la tendencia incestuosa de Amaranta, la fogosidad volcánica de Meme, la belleza de Remedios. Pero todos estos rasgos están atenuados, degradados:» Activa, menuda, indomable, como Úrsula, y casi tan bella y provocativa como Reme-dios, la bella, estaba dotada de un raro instinto para anticiparse a la moda. Cuando recibía por correo los figurines más recientes, apenas le servían para comprobar que no se había equivocado en los modelos que inventaba...» (García Márquez 1971 pág. 319).

No consigue insertarse en el pueblo, es una extranjera que permanece al margen. Los inventos que introduce su marido fracasan. Es la Buendía que vive más profundamente el amor, y consume el incesto. Reúne la función reproductora y el goce sexual, ignorando la prohibición de amar y ser madre. La descripción del primer coito nos recuerda al de José Arcadio y Rebeca: «Una conmoción descomunal la inmovilizó en su centro de gravedad, la sembró en su sitio y su voluntad defensiva fue demolida por la ansiedad irresistible de descubrir qué eran los silbos anaranjados y los globos invisibles que la esperaban al otro lado de la muerte». (García Márquez 1971 pág. 336).

Amor y muerte; goce y sufrimiento se repiten connotando el coito en el que la mujer objeto poseído violentamente, en el que emerge la animalidad («chillidos de gata» salen de sus entrañas). Se agrava con el adulterio ya que el incesto es inconsciente: la lucha entre los cuerpos de los amantes se produce en la habitación contigua a la del marido. Gracias a ella, Aureliano Babilonia descubre el cuerpo y sus desconocidas posibilidades sexuales. Abandona el mundo y se encierra en la casa con ella y los pergaminos: «A medida que avanzaba el embarazo se iban convirtiendo en un ser único, se integraban cada vez más a la soledad de una casa a la que sólo le hacía falta un último soplo para derrumbarse. (CAS, pág. 345).

En este clima apocalíptico, la fuerza del amor no es suficiente, es parte de la destrucción. Su carácter obsesionante engeguece y obnubila la lectura de los manuscritos. Hay fatalismo en este amor endogámico y excluyente que acaba constituyendo un mundo de dos. La mujer muere, después de haber parido el hijo con cola de cerdo.

A lo largo de la historia, las mujeres no tienen relación alguna con los manuscritos: ya porque no les interesa el conocimiento, ya porque no son acuciadas por el problema de la identidad. Los manuscritos de Melquíades son «cosas de hombres» como la historia y la cultura. El tiempo lineal del cuarto del archivo está reñido con el tiempo circular del mito.

La identidad de las mujeres está tácita, no hay una obsesión por el futuro porque su existencia es un *ser* en una esencia inamovible, más que un *estar* en una existencia dinámica y por construir²². Ese ser está dado por su definición a partir de las relaciones de parentesco y su no-relación con el mundo contemporáneo. La familia lo ocupa todo y su identidad es social, no individual. La letra pertenece al campo semántico masculino. A las mujeres les basta la tradición oral transmitida en el costurero familiar.

El eje afuera-adentro es demarcatorio de aguas bien divididas en dos campos muy diferentes. Entre las mujeres de afuera se puede marcar dos grupos: 1) Las que

²² La identidad es un nombre dado a este conjunto de potencialidades contradictorias y variables: es múltiple y fracturado; es relacional en tanto requiere un vínculo con los «otros»; es retrospectivo en la medida en que funciona a través del recuerdo y la memoria. Por último, aunque no menos importante, la identidad se forma con sucesivas identificaciones, es decir con imágenes internalizadas que escapan al control racional (Braidotti, Rosi, 1999: 14).

se hacen cargo de la función sexual, complementando a la de la estirpe y 2) Las que se relacionan con la familia tomando a su cargo la función procreadora. Se trata de un doble matriarcado que es inaugurado por el par Úrsula-Pilar, paradigmático en su significado de matriz, ya moral, ya sexual.

Todo *Cien años...* está dominado por un doble matriarcado: el de Úrsula, moral, ya que funciona como conciencia familiar; es ella precisamente la que cuida, atemorizándolos con el hijo con cola de cerdo, que ningún Buendía se case con alguien de su misma sangre; y el de Pilar Ternera, sexual, pues es la iniciadora erótica y consejera en los asuntos amorosos de los Buendía. Presiden toda la novela y es indicativo el hecho de que ambas rebasen ampliamente los cien años pudiendo de este modo estar presentes en toda la historia; son dos ejes fundamentales de la misma, *conciencia y sexualidad* (Arнау 1971 pág. 88)

Este doble matriarcado²³ se realiza en la complementación entre las mujeres de afuera y las de adentro. A partir del primer par Úrsula-Pilar, el paradigma conciencia-sexualidad; maternidad-sexo, atraviesa toda la obra. Para Josefina Ludmer existen tres grupos de mujeres:

...una mujer puede ser iniciadora de los Buendía, puede ser objeto de amor, o puede ser madre de sus hijos; no coexisten la segunda y la tercera función, sí puede coexistir la primera, ya sea con la segunda o con la tercera. Lo esencial es que nunca hay sexo ni amor apasionado con la mujer que es *madre* de los hijos (propios): entre Úrsula y José Arcadio Buendía no hay sexo (amor y sexo) salvo el caso de sus primeras relaciones, cuando aún no habían nacido los hijos; el amor (la pasión sexual) sólo existe con mujeres que todavía no son madres o con mujeres que nunca llegarán a serlo; las uniones, cuando nacen los hijos, se quiebran: Arcadio es fusilado cuando Santa Sofía

²³ García Márquez nace y crece en una familia donde la existencia de los hijos bastardos son una constante. Es el caso del abuelo Nicolás hijo ilegítimo el padre Gabriel Eligio García que tuvo varios hogares. Los dos tuvieron profusa descendencia dentro y fuera del matrimonio, costumbre muy acendrada en el mundo del patriarcado latinoamericano.

estaba embarazada; Remedios muere durante el embarazo, Amaranta Úrsula, inmediatamente después del parto. A todo lo largo de *Cien Años...* se diferencian netamente las funciones de las mujeres como madres y de las mujeres como objeto de deseo (Ludmer 1971 pág. 174)

Lo sexual, considerado subversivo y clandestino dentro del sistema familiar, se deposita en las meretrices que, «naturalmente», ocupan un espacio social aceptado. Se produce una bigamia masculina implícita –en el caso de Aureliano Segundo se hace explícita– que separa la mujer-madre de la mujer-sexo. Las mujeres de afuera que se hacen cargo de la función de iniciadoras sexuales, tienen un rasgo del que carecen las Buendía, la fecundidad. Aseguran la continuidad de la especie que, excepto en el caso de Fernanda del Carpio, está a cargo de las «malas mujeres». La ley de la pureza de la mujer, de la preservación de su cuerpo no es transgredida. La prostitución es complementaria de la maternidad; el comercio sexual de la virginidad.

Pilar Ternera es la misteriosa matriarca que, desde afuera, preside la historia familiar. Sus dos hijos, Arcadio y Aureliano José, son los retoños del seco árbol familiar. Contrarresta las tendencias endógamas, pero establece con los hombres Buendía una relación incestuosa; ya por desplazamiento metonímico del deseo (de Úrsula a ella), ya por ignorancia de su identidad (su hijo Arcadio). Tiene un nombre simbólico relacionado con la piedra y los fundamentos. Sus propiedades, la ternura y la animalidad. Iniciadora sexual y confidente complaciente, su casa funciona como un espacio de paz y placer en Macondo. Llega con los fundadores, pero no se integra a sus familias, ya que la violación de la que fue objeto y el amor de un hombre casado, la marcan colocándola fuera del grupo. La virginidad es condición para ser objeto de intercambio matrimonial.

En los primeros tiempos tiene entrada en la casa de los Buendía: «alegre, deslenguada, provocativa, (que) ayudaba en los oficios domésticos y sabía leer el porvenir en la baraja» (1971 pág. 29). Su conocimiento de la naturaleza humana le permite advertir lo que sienten los hijos de Úrsula. Madura iniciadora sexual, asume un papel activo para atraer a José Arcadio. Ella es la maestra y él el objeto del acto sexual. Las acciones: «se dejó llevar», «le quitaron», «lo voltearon», «le sobran» ... muestran la desorientación del muchacho y el experto conocimiento del sexo de Pilar.

Entonces se confió a aquella mano, y en un terrible estado de agotamiento se dejó llevar hasta un lugar sin formas donde le quitaron la ropa y lo zarandearon como un costal de papas y lo voltearon al derecho y al revés, en una oscuridad insondable en la que le sobraban los brazos, donde ya no olía a mujer, sino a amoníaco, y donde trataba de acordarse del rostro de ella y se encontraba con el rostro de Úrsula, confusamente consciente de que estaba haciendo algo que desde hacía mucho tiempo deseaba que se pudiera hacer, pero que nunca se había imaginado que en realidad se pudiera hacer, sin saber cómo lo estaba haciendo... (García Márquez 1971 pág. 30-31).

El gigante es sustituido por el ensimismado Aureliano que se ha enamorado de una niña. Pilar no solamente se la entrega, sino que ahuyenta todas sus dudas sobre su virilidad, inspiradas por las hazañas precoces del mayor. Si en el primer caso la mujer es vista «como» madre por José Arcadio, en el segundo es ella la que mira «como» hijo al desamparado Aureliano. Envejecida por los años y los estragos del corazón tiene fuerzas para compadecer al menor de los Buendía: «debajo de la burla encontró Aureliano un remanso de comprensión. Cuando abandonó el cuarto, dejando allí no sólo la incertidumbre de su virilidad sino también el peso amargo que durante tantos meses soportó en el corazón. (García Márquez 1971 pág. 65).

Iniciadora sexual, celestina en amores de otros, Pilar no se cansa de *servir* a los hombres que la abandonan. No solamente entrega otro bastardo a los Buendía (Aureliano José) sino que sirve de mediadora entre Aureliano y Remedios (el muchacho y la virgen). Su función social, aunque oculta, es altamente estimada. Otras notas adjudicadas Pilar son el cansancio, la desesperanza, los otros hijos, la concupiscencia, la miseria, pero la mitificación de su figura les resta importancia. Tanto Aureliano José (que no desconoce su identidad) como Arcadio (que sí) se sienten atraídos por ella. Uno la busca como confidente y amiga, y el otro siente por ella una pasión incontenible. Entrega, frustradamente al primero y felizmente al segundo, las mujeres que la sustituyen. Elude el incesto y el deseo del hijo se desplaza a Santa Sofía de la Piedad, la virgen que ella compra para ocupar su lugar en la cama. Pilar no transgrede los límites, es cómplice del ocultamiento de su condición de madre.

En *Cien años de soledad* las mujeres *mulatas* o *negras* o son promiscuas o trabajan como prostitutas. La descripción de sus cuerpos invariablemente incluye la compa-

ración con un animal. Pilar Ternera forma parte de ese grupo, aunque no se mencione su raza, está siempre apartada.

La única mujer Buendía que tiene contacto con Pilar es la emancipada Meme. Aureliano Babilonia, al acudir a Nigromanta, se encuentra con la vieja matrona de ciento cuarenta y cinco años que ha sobrevivido a Úrsula. El tiempo de Pilar es estático; sus facultades adivinatorias se reducen a una preterición muy inmediata. El último Buendía se refugia en la ternura maternal y la comprensión compasiva de la tatarabuela (ignorando quién es). El secreto de la estirpe está muy bien guardado por quien que lo reconoce silenciosamente: «No había ningún misterio en el corazón de un Buendía que fuera impenetrable para ella, porque un siglo de naipes y de experiencia le había enseñado que la historia de la familia era un engranaje de repeticiones irreparables, una rueda giratoria que hubiera seguido dando vueltas hasta la eternidad, de no haber sido por el desgaste progresivo del eje. (García Márquez 1971 pág. 334).

Su muerte inaugura el capítulo final como un anuncio del apocalipsis. Como Úrsula, siente que el tiempo es cíclico, pero advierte su desgaste en una dimensión espacial, más que temporal. La mitificación de la iniciadora sexual la convierte en la misteriosa madre que permanece entre bambalinas, por más de un siglo, sin integrarse a la familia, pero sirviéndola. Este personaje inmóvil, igual a sí mismo, no sufre cambio alguno, no se desplaza. Su casa se transforma en prostíbulo y es un complemento de la casa de los Buendía. Su función social está naturalizada e idealizada.

En su presencia, los hombres muestran toda su debilidad: lloran, se desahogan, actúan abiertamente como niños desorientados. No pierde su seguridad, excepto, por unos segundos, ante el ataque de Arcadio. Mientras los hombres se transforman en niños, su papel matriarcal está asegurado. Se convierte no sólo en su iniciadora sino en su consejera, dos funciones que Úrsula no puede detentar. Acepta con naturalidad lo que las Buendía sólo pueden reconocer clandestinamente: la importancia del cuerpo como instrumento de placer. Dona la masculinidad a sus iniciados. A pesar de su incomunicación con el mundo familiar, acata sus leyes, especialmente la de la prohibición del incesto. Su figura tiende a favorecer las fuerzas exógamas, que podrían haber salvado a la familia.

Está relacionada, a través de los naipes y la adivinación, con el mundo de los

gitanos. Es una especie de Melquíades femenino, pero no en el terreno del conocimiento sino en el del sexo. Es la iniciadora sexual, no intelectual. La mujer es en el campo del sexo lo que el hombre es en el del conocimiento. Es adivina, pero oral (Melquíades deja sus profecías escritas); permanece viva a lo largo del relato (Melquíades lo hace a través de sus apariciones); es iniciadora (sexual, no intelectual). Mientras las funciones de Úrsula se ubican en la zona práctica, las de Pilar lo hacen en la zona erótica. Vida práctica y vida erótica aparecen como opuestas y complementarias. Las dos constituyen una unidad necesaria.

Santa Sofía de la Piedad es una figura intermedia. Mujer de afuera, es una especie de bisagra entre los dos tipos: la de las iniciadoras sexuales y la de las esposas de Buendía. Vendida por sus padres, es entregada virgen a Arcadio sustituyendo a su madre. Resignada, sufrida, da al violento Arcadio tres hijos. A su muerte es acogida en la casa familiar; su descendencia permite la continuidad de la estirpe. Se entrega, de acuerdo al plan de Pilar y luego integra el engranaje planeado por Úrsula sin pedir nada para sí. Es el doble de la matriarca en su función de sostén material. La madre-sirvienta está hiperbólicamente representada por esta silenciosa mujer con una capacidad de trabajo sólo pareja a la de su suegra. El mecanismo doméstico es su ámbito natural. Desde la esfera de la vida erótica, una vez cumplida su función de procreadora, y, gracias a su virginidad inicial, pasa a la esfera de la vida práctica, en un papel secundario. La figura de Santa Sofía muestra cómo se despliega el doble matriarcado. El odio de Fernanda no le hace mella. Santa Sofía, cuyo nombre es indicativo (es la madre de Remedios la Bella-Virgen María) cuida a sus hijos hasta la muerte desapareciendo en la misteriosa inmortalidad de la vida cotidiana. Nunca más se tienen noticias de esta «santa de la limpieza».

La forma más radical de la cotidianidad, en esa caricatura de Úrsula que es la pobre Santa Sofía de la Piedad, no deja lugar a dudas: lo cotidiano sólo existe en este presente estricto de «la hora de...», del «día de...», marcado por un quehacer. Por ello no es de extrañar que Santa Sofía de la Piedad no nazca ni muera en la novela, sino que simplemente aparezca y desaparezca cuando es su hora. Porque como quintaesencia de lo cotidiano, «tenía la rara virtud de no existir por completo sino en el momento oportuno (Ramírez Molas, 1978 pág. 102)

Dentro de la isotopía femenina, Petra Cotes, una mulata,²⁴ es un desdoblamiento de Pilar Ternera. Su nombre, asociado a la piedra, significa fundamento. Su relación con el mundo animal refuerza su carácter especular. La figura está fuera de la historia; de fertilidad cósmica es la hipérbole de la fecundidad de las mujeres del afuera en contraposición a la esterilidad de las de adentro. La bigamia de Aureliano Segundo permite diferenciar los dos ejes sexo-maternidad; concubina-esposa. La familia encauza su posterior crecimiento a través de dos mujeres extrañas.

Petra tiene relación con el par de gemelos sin saberlo. Permanece junto a Aureliano Segundo. Su actitud hacia el amante es maternal. Comprende su febril búsqueda de Fernanda. No intenta cruzar los límites del campo, se mantiene en la esfera de la vida erótica, pero su increíble poder provee de una apoyatura material a los Buendía. Aunque perteneciente al campo erótico, está relacionada con el campo material. Continúa a Pilar, pero también a Úrsula. Lo bajo y lo oculto, lo degradante y lo degradado, se transforma en el sostén de la gran familia. No hay transgresión, en la medida en que los campos opuestos se mantienen separados, pero se complementan. Cuando los gemelos la encuentran, vende rifas, había tenido un marido ocasional: «Era una mulata limpia y joven, con unos ojos amarillos y almendrados que le daban a su rostro la ferocidad de una pantera, pero tenía un corazón generoso y una magnífica vocación para el amor» (García Márquez 1971 pág. 165).

²⁴ En *Vivir para contarla*, la autobiografía, García Márquez, retrata a dos afrocolombianas que permanecieron vivas en los recuerdos personales del escritor. Aparecen, como en su ficción, asociadas a la sexualidad ilícita. La primera de ellas es Martina Fonseca, una mujer de piel clara con facciones de afro-descendiente a quien García Márquez (2002) conoció de joven en Barranquilla: «una blanca vaciada en un molde de mulata, inteligente y autónoma» (p. 204). La relación fue apasionada: «creí que no podía soportar más los deseos desaforados de estar con ella a toda hora» (p. 205). En una de las páginas más sinceras de su autobiografía, García Márquez menciona un «terror» que le impidió comprometerse con Martina: «caí en la cuenta de las ansias de verla que había tenido siempre y del terror que me impidió quedarme con ella por todo el resto de nuestras vidas» (p. 561). Quizás aquí el escritor esté confesando cómo él mismo cedió a las interdicciones racistas de la sociedad burguesa colombiana y a sus prejuicios respecto al matrimonio interracial. La misma Martina, consciente de la naturaleza imposible de su relación con el joven, rompió su relación con él (p. 208). Hay notables semejanzas entre la Martina Fonseca que García Márquez conoció en la costa colombiana y la Petra Cotes de *Cien años de soledad*: ambas tienen ancestro africano y son mujeres autónomas e inteligentes; entienden que no hay posibilidad de matrimonio con un amante criollo; ambas son reacias a identificarse a sí mismas como «negras». (López Mejía 197)

No sucede así con Petra Cotes, el personaje mulato más logrado de *Cien años de soledad*. Al compartir el lecho con los gemelos Buendía, Petra se ajusta al arquetipo promiscuo de Pilar Ternera, quien dos generaciones atrás había compartido el cuerpo con los hijos de Úrsula. Y como sucede en la breve descripción de la mulata prostituida por la abuela, el narrador compara a Petra Cotes a un animal. «Era una mulata limpia y joven, con unos ojos amarillos y almendrados que le daban a su rostro la ferocidad de una pantera, pero tenía un corazón generoso y una magnífica vocación para el amor» (García Márquez, 1995, pág. 301).

Los desbordes sexuales de Petra y Aureliano Segundo, producen desórdenes naturales que se traducen en un exceso de fertilidad en los animales, una fertilidad que puede caracterizarse como cósmica. Petra es la figura femenina que más se aproxima a la de las diosas de la abundancia, aunque no es consciente de su poder: «Mientras (AS) más destapaba champaña para ensopar a sus amigos, más alocadamente parían sus animales, y más se convencía él que su buena estrella no era cosa de una conducta sino influencia de Petra Cotes, su concubina, cuyo amor tenía la virtud de exasperar a la naturaleza». (García Márquez 1971 pág.166).

Petra simboliza el proceso de acumulación prodigiosa que vive Macondo en la época de la Compañía Bananera, su ficción de prosperidad. Así como el pueblo no se explica ni es dueño del poder de autodeterminación, tampoco ella sabe, a ciencia cierta, cuál es el fundamento de su influencia mágica sobre la naturaleza. Vive el carnaval del progreso; es la reina de la parranda, el verdadero poder detrás de la reina de apariencias. Mientras Úrsula mantiene a la familia con la fábrica de animalitos de caramelos, Petra lo hace con los animales de carne y hueso. Hacia el final de sus vidas, la pareja de viejos encuentra la calma del amor, quedan lejanos los desafueros adolescentes y los derroches de las orgias. La relación entre la vejez el amor es una constante en García Márquez que se convierte en eje de *El amor en los tiempos del cólera*, donde la verdadera pasión se reserva para la cercanía de la muerte.

El abierto contraste entre las mujeres de la estirpe y las que caminaban paralelamente a ellas se hace así claro. La estirpe, alienada para sí misma, vivía esa alienación en su propio seno sin alcanzar a integrar a las mujeres en su propio desarrollo. Y ese *status* de permanente irreductibilidad de las mujeres refleja la irreductibilidad de la contradicción inmanente a la familia, su

improductividad fundamental, lo engañoso de sus reproducciones ampliadas. Lo contrario ocurre con la unión con las otras mujeres que, en realidad, eran un puente entre la estirpe y la naturaleza. En unión con ellas, los Buendía varones realizan (sin integrarlo institucionalmente) toda su facultad natural y ello no sólo en el sentido erótico, sexual del término (Fariás 1981 pág. 188)

Petra Cotes es lo subversivo del carnaval, la fuerza dionisiaca derrochada. Pero también la paz de la cuaresma. El carnaval se complementa con la cuaresma, durante la cual la pareja encuentra el amor. Existen otras figuras ligadas al campo erótico: las mujeres de la tienda de Catarino; la gitana que seduce a José Arcadio. En la niña obligada a prostituirse por su abuela esté en germen el relato de la Cándida Eréndira en el que se ve claramente la inversión: el poder de la matriarca y el heroísmo de la muchacha contrastan con el irónico destino del hombre, siempre manipulado por la mujer. Nigromanta es otro doble de Pilar que posee las mismas características: origen extranjero, raza negra, sensualidad sin límites, comprensión.

Debido a la limitada disponibilidad de parejas socialmente aceptables, los descendientes del abuelo aragonés y el abuelo criollo viven en un mundo endogámico, amenazados por el incesto y la monstruosidad. Las advertencias con que Úrsula abruma a su tataranieto recalcan la naturaleza del peligro que acecha a los Buendía: «las mujeres de la calle, que echaban a perder la sangre; las mujeres de la casa, que parían hijos con cola de puerco» (García Márquez, 1995, p. 503). A través de toda la novela las criollas vigilan la sexualidad dentro de la familia y se aferran a su puesto privilegiado en la jerarquía racial de la sociedad (López Mejía, Adelaida 2020 pág. 184)

La prostituta es, sin duda, una de las más antiguas figuraciones de la mujer. Remite a perversión, desvío, brutalidad, exceso, anormalidad, monstruosidad, al mismo tiempo que a goce, placer, libertad sexual, etc. El prostíbulo, espacio contradictorio, destinado, desde sus orígenes, a los hombres, implica el comercio de los cuerpos de mujeres «públicas». Rodrigo Cánovas postula que, en la literatura latinoamericana, el prostíbulo y sus personajes melodramáticos permiten vislumbrar «las ilusiones y desilusiones del cambio social en los inicios de nuestra modernidad» (Cánovas 2003 pág. 8).

La prostitución no es la única actividad humana donde se relacionan el sexo y el dinero. Pero presenta «una suerte de *hipo linaje* moral de acuerdo al cual una persona es asignada de una vez y para siempre a la más baja o menos honorable de sus características y, en ese sentido, sufre todos los procesos de estigmatización» (Juliano 2002 pág. 45). Las historias de mujeres prostituidas suelen remitir a actos de violación y deshonra que implican la pérdida irreparable de la virginidad. En la narrativa de García Márquez se reivindica el derecho a una lógica diferente, la prostituta, en general mulata, es personaje constante. Llama la atención la insistencia en la figura de la niña prostituida, una especie de «lolita» latinoamericana condenada al comercio sexual. Ni la adolescente ni Petra Cotes, el personaje afro-descendiente más importante de la novela, son oriundas del pueblo y por lo tanto no parecen pertenecer del todo a Macondo. Sin embargo, la prostituta mulata aparece en la novela separada del devenir histórico.

La comunidad imaginada se teje a partir de afiliaciones que reproducen el modelo de filiación biológica. La historia nacional y continental se piensa como ficción biográfica. Los mundos macondanos están teñidos de una suerte de nostalgia del derecho materno (s Meckled e) contraparte de un proyecto patriarcal fallido. En las distintas fábulas el uso del modelo bipolar de lo femenino se hace desde una complementariedad que contiene una valoración positiva de la prostitución en términos de utilidad social.

García Márquez ha declarado, en reiteradas ocasiones, que el prostíbulo es un espacio genuino y necesario del mundo latinoamericano, en especial caribeño. Un lugar social relacionado con su actividad de escritor. En una entrevista afirma: «para nosotros (los latinoamericanos) nunca ha sido un lugar prohibido.... yo hablo de la Costa Caribe... Por lo demás Faulkner dijo que el prostíbulo es la casa soñada por el escritor: muy calmada en la mañana y de fiesta en la noche» (Richard, 1995 pág. 37). Es el sitio de iniciación sexual, donde el hombre adquiere la «veteranía» del cuerpo. En las biografías y la autobiografía insiste en su predilección por los burdeles y sus habitantes, las «pájaras», las «perras». En general estas mujeres son negras o mulatas.

Aparece también la primera figura identificada como mulata: una joven anónima prostituida por la abuela. La jovencita conoce a Aureliano Buendía en el primer burdel de Macondo, y al compararla con un perro, el narrador la reduce a una posi-

ción infrahumana: «una mulata adolescente de aspecto desamparado ... con sus téticas de perra, estaba desnuda en la cama. Antes de esa noche, sesenta y tres hombres habían pasado por su cuarto» (García Márquez, 1971 pág. 142-143). El episodio entre Aureliano y esta joven se asemeja al encuentro de su hermano José Arcadio con una gitana igualmente joven. La noche que Aureliano pasa con la adolescente itinerante lo hace pensar en su hermano: «sin poder quitarse la idea de que su desnudez no resistía la comparación con su hermano» (García Márquez 1971 pág. 144). La narración de ambos encuentros eróticos recurre a un mecanismo idéntico: estas hermosas jóvenes de otra etnia son anónimas e itinerantes; tienen una sexualidad muy pública y a la vez infantil

En *Cien años de soledad* llaman la atención dos jóvenes púberes, niñas trashumanes, que seducen al primer par de hermanos: la gitana del circo, «una ranita lánguida, de senos incipientes» (García Márquez 1971 pág. (35), que empuja al primogénito al mundo y la nieta esclavizada que conmueve al futuro militar. Un cuerpo infantil transformado en mercancía y espectáculo que, sin embargo, asume una actitud maternal frente al muchacho:» La mulata adolescente, con sus téticas de perra, estaba desnuda en la cama. Antes de Aureliano, esa noche, sesenta y tres hombres habían pasado por el cuarto. De tanto ser usado, y amasado en sudores y suspiros, el aire de la habitación empezaba a convertirse en lodo... Tenía la espalda en carne viva. Tenía el pellejo pegado a las costillas y la respiración alterada por un agotamiento insondable...» (García Márquez 1971 pág. 49-50)

En los últimos días de Macondo el burdel de Pilar Ternera contrata principalmente a *mulatas*: «El aire tenía una densidad ingenua, como si lo acabaran de inventar, y las bellas mulatas que esperaban sin esperanza entre pétalos sangrientos y discos pasados de moda» (García Márquez 1971 pág. 336). Cuando Pilar muere, son estas mujeres quienes acuden a su funeral: Las mulatas vestidas de negro, pálidas de llanto, improvisaban oficios de tinieblas mientras se quitaban los aretes, los prendedores y sortijas, y los iban echando en el foso [...] Era el final. En la tumba de Pilar Ternera, entre salmos y abalorios de puta, se pudrían los escombros del pasado. (García Márquez 1971 pág. 337)

Las esposas Buendía provienen de una clase social alta; son las «buenas mujeres» que respetan las convenciones. Remedios Moscote muere tempranamente, para dar

libertad al coronel que trama un rumbo distinto. Es una niña cuando éste se enamora de ella. Todavía se orina en la cama y no ha tenido su primera menstruación. Sin embargo, a su debido tiempo, sabe resolver todos los problemas que su rol de «esposa» le plantea. Hay un tinte incestuoso en la relación con el marido. Aureliano acaba de criar a la muchacha, le enseña a leer, le hace jugar durante el noviazgo. Se convierte en la perfecta casada. Mediadora familiar, es el puente entre Amaranta y Rebeca; la niñera de Aureliano José, al que trata como hijo; la compañera ideal del marido que se muestra inseguro; la asistente de Úrsula; la nuera cariñosa del anciano atado al castaño. Hiperbólica función de madre, irónicamente cumplida por una niña. Su trágica muerte en el parto muestra el cierre de una función femenina predispuesta a la plenitud. Virtual madre de gemelos Buendía, su papel es asumido por Santa Sofía de la Piedad. Al igual que su homónima, su vida se acaba tempranamente.

Fernanda del Carpio aparece en Macondo como reina de un carnaval sangriento. Detrás de su manto se esconden los fusiles que vienen a reprimir a los últimos liberales. Mientras Remedios la Bella, la otra reina, representa lo más puro de la stirpe, su mayor espontaneidad, la extranjera trae un mundo muerto y conservador. En un momento de cambio, Aureliano Segundo intenta la consolidación social uniéndose a un mundo obsoleto y decadente. Se establece un juego dialéctico entre dos polos exacerbados: Fernanda, el negativo y Petra Cotes, el positivo. La esposa viene de una ciudad desconocida cuyas campanas tocan a muerto. Vive de sueños de grandeza, al igual que su padre que comercia con la muerte. Criada en un convento su brillante reinado es carnavalesco. La fiesta, esconde la tragedia. Anacrónica, su tiempo es el pretérito y el tiempo litúrgico de los calendarios del obispo. Hay en Fernanda una ausencia de realidad, sólo comparable a la conciencia de realidad de Úrsula. Llega al matrimonio por orden paterna y, poco a poco, toma las riendas de la stirpe. Su triunfo, lejos de significar un movimiento centrífugo, encierra a los Buendía en un claustro que culmina en el incesto y la destrucción. El catolicismo constriñe su vida. Impone al marido el calendario de su director espiritual: «Descontando la Semana Santa, los domingos, las fiestas de guardar, los primeros viernes, los retiros, los sacrificios y los impedimentos cíclicos, su anuario útil quedaba reducido a cuarenta y dos días desperdiciados en una maraña de cruces moradas.» (García Márquez 1971 pág. 205).

Aureliano Segundo sólo encuentra desolación en la rígida madre de sus hijos. Ella se resigna a esta cómoda situación, gana terreno, hasta concluir con el mundo de los Buendía, desplazando a la senil Úrsula. El centro de la vida doméstica es determinante. Desde allí la matriarca impulsó la preservación de la estirpe. Todos los pasos de Fernanda no hacen otra cosa que tejer su destrucción. Cambia las costumbres sencillas por un mundo de formalidades. A Fernanda le molestan las actitudes independientes de la familia, pero evita disputar con ellos. La llegada del cajón con el cadáver del padre recuerda los huesos de los padres de Remedios. No solamente es lo muerto sino lo horrendo, la putrefacción detrás de un mundo sin salida. Un mundo funerario (históricamente muerto) se apropia poco a poco de la otra expansiva casa que cierra sus puertas y ventanas al mundo exterior. Mientras tanto, Aureliano Segundo corona a Petra Cotes la reina de la alegría, a los dos meses de casado. La parranda es el complemento de la abstención, el carnaval de la cuaresma.

Fecundidad - Esterilidad; Abundancia - Escasez; Alegría - Tristeza; Vida - muerte, parecen definir semánticamente los espacios correspondientes a Petra Cotes-Fernanda. Detrás del carnaval está lo sangriento, lo trágico. El dinamismo de la fiesta es una fachada de la inmovilidad. La casa se parece más a la fría mansión de los padres de la aprendiz de reina, que impone un régimen feudal a las costumbres familiares. Sus retoños son el fracaso de la estirpe. Sacrifica a su hija Meme, en nombre de sus principios. Rechaza a su cuñado, que permanece oculto sin que ella pueda verlo. El catolicismo y las costumbres aristocráticas nos remiten al código de cultura hispánico. La des-trucción de Meme es la destrucción de la realidad.

La nueva matriarca acaba sola con sus delirios, carteándose con los médicos invisibles, a raíz de enfermedades inconfesables. Aborrece al nieto y lo oculta como el producto de la vergüenza. Vive aguardando la vuelta del hijo Papa. El nieto la encuentra muerta, vestida de reina: «Una mañana (AB) fue como de costumbre a prender el fogón, y encontró en las cenizas apagadas la comida que había dejado para ella el día anterior. Entonces se asomó al dormitorio, y la vio tendida en la cama, tapada con su capa de armiño, más bella que nunca, con la piel convertida en una cáscara de marfil. Cuatro meses después, cuando llegó José Arcadio, la encontró intacta». (García Márquez 1971 pág. 308). Fernanda no entiende la realidad, es la extranjera dentro de la estirpe. Logra reinar, pero sólo para destruir. A medida que se

acerca el final de la novela, el ser negro significa cada vez más llevar una vida de ruina, pobreza y prostitución.

Cuando Gabriel García Márquez estaba escribiendo los últimos capítulos de la novela, ya imaginaba a Macondo como una ciudad africana: «el pueblo convertido ya en una enorme y calurosa ciudad africana» (García Márquez, 2000. 77). Cuando Aureliano Babilonia alcanza la mayoría de edad, gran parte de sus relaciones interpersonales se da con la población afrodescendiente. Un antiguo obrero antillano le confirma a Aureliano Babilonia su pasado familiar y nacional: «Aureliano no encontró quien recordara a su familia, ni siquiera el coronel Aureliano Buendía, salvo el más antiguo de los negros antillanos» (García Márquez, 1971. 325)... Entre la nieta de ese anciano y el joven Aureliano Babilonia se establece un vínculo de explotación sexual. Nigromanta sirve de desahogo para los deseos incestuosos del hijo de Meme Buendía y no es ésta la única manera en que ella le sirve. La negra cocina para Aureliano Babilonia, escucha sus tribulaciones, y comparte su cuerpo con él y otro amigo, Gabriel.

Como personaje afro-descendiente Nigromanta²⁵ es harto predecible. Su sexualidad, su semejanza a un animal, la descripción vulgar de su cuerpo, recrean estereotipos desagradables de género y de raza: «una negra grande, de huesos sólidos, caderas de yegua y tetas de melones vivos, y una cabeza redonda, perfecta, acorazada por un duro capacete de pelos de alambre, que parecía el almófar de un guerrero medieval» (García Márquez 1971 pág. 325). Y no es coincidencia que el cuerpo de Nigromanta, como el de la adolescente mulata en el tercer capítulo de la novela, le inspire al narrador la comparación con los perros: «Nigromanta lo llevó a su cuarto alumbrado con veladoras de superchería, a su cama de tijeras con el lienzo percutido de malos amores, y a su cuerpo de perra brava, empedernida, desalmada» (García Márquez 1971 pág. 325).

²⁵ Petra Cotes parece inspirarse en Martina Fonseca, el personaje, una mujer casada de Sucre que fue uno de sus primeros amores: «Recuerdo su nombre y apellidos, pero prefiero llamarla como entonces: ¡Nigromanta «... tenía un perfil abisinio y una piel de cacao! (García Márquez 2002 pág. 260). En *Vivir para contarla* el autor recuerda la pasión desenfundada de sus relaciones con ella →nos volvimos locos en la cama» García Márquez 2002 pág. 260. 260)–. Incluso califica estas relaciones como adicción

La muerte de la matriarca anuncia la caída definitiva de la estirpe y la imposibilidad de la renovación. Lo matriarcal como «natural» se pierde con la mujer de afuera, Fernanda. Dentro del fatalismo destructivo, el movimiento ampliado teñido de negación la única connotación de salida está en el mito. Lo femenino, sinónimo de vida, lo es en tanto representante convencido de la imposibilidad de transgresión del código por el castigo. Aureliano Babilonia, su bisnieto, no podrá con el peso del pasado

Se derrumbó en el mecedor, el mismo en que se sentó Rebeca en los tiempos originales de la casa para dictar lecciones de bordado, y en el que Amaranta jugaba damas chinas con el coronel Gerineldo Márquez, y en el que Amaranta Úrsula cosía la ropita del niño, y en aquel relámpago de lucidez tuvo conciencia de que era incapaz de resistir sobre su alma el peso abrumador de tanto pasado (García Márquez 1971 pág. 319)

En el mecedor que ocuparon las mujeres de la familia será el lugar donde el último Aureliano descubrirá al hijo con cola de cerdo comido por las hormigas y entenderá las claves de los manuscritos de Melquíades. La obra construye un mundo violento y anacrónico, propio de la América Latina patriarcal a de la primera mitad del siglo XX. Un mundo que, desde sus orígenes, arrastra el pecado y la culpa, que no acepta el lugar de la diferencia. Los otros –indios, negros, mujeres, extranjeros– quedan fuera del diseño. La relación entre los sexos está regida por una doble moral en la que están atrapados, en la soledad a la que están condenados. Se opera así un proceso de demitificación de los arquetipos femeninos ya que todos los intentos de las mujeres acaban en la derrota. El universo surgido como utopía, impregnado de una concepción esencialista, está destinado a la destrucción, atrapado en la imposibilidad de construir lo nuevo.

Bibliografía

- AMORÓS, Celia (1994). *Crítica de la razón patriarcal*, Valencia: Pre-textos.
- ARNAU, Carmen (1971). *El mundo mítico de Gabriel García Márquez*, Barcelona, Península.
- BRAIDOTTI, Rose(1991) *Sujetos nómades*, Buenos Aires: Paidós.
- BUTLER, J. (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México: Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM.
- CÁNOVAS, R. (2003). *Sexualidad y cultura en la novela hispanoamericana. La alegoría del prostíbulo*, Chile: Lom.
- DASSO, Saldívar (1974). «De dónde y cómo nació *Cien años de soledad*», *Estafeta Literaria*, Madrid, noviembre N° 551.
- DERRIDA, Jacques (1971). *Espolones. Los estilos de Nietzsche*, Valencia: Pretextos.
- DORFMAN, Ariel (1970). «La muerte como acto imaginario en *Cien años de soledad*», en *Imaginación y violencia en América*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- FARIAS, Víctor (1981). *Los manuscritos de Melquiades, Cien años de soledad, burguesía latinoamericana y dialéctica de la reproducción ampliada de negación*, Frankfurt/Main, Vervuert.
- FOSTER, David William (1970). «García Márquez en torno a la soledad», en *Américas*, Washington, OEA, N° 12, dic. 1969 y N° 1, ene.
- FUENTES, Carlos: «García Márquez: la segunda lectura», en *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1974.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1968). *El coronel no tiene quien le escriba*, Bs. As., Sudamericana.
- (1982) *Los funerales de la Mama Grande*, Buenos Aires., Sudamericana.
- (1969) *La mala hora*, Buenos. Aires., Sudamericana.
- (1971) *Cien años de soledad*, Buenos. Aires., Sudamericana.
- (1982b) *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*, Bs. As., Sudamericana.
- (2002) *Vivir para contarla*, Buenos Aires: Sudamericana.
- HAZERA, Lydia (1976). «Estudio sinóptico de las personalidades femeninas». *Explicación de Cien años de soledad*. Ed. Francisco E. Porrata. San José: Texto
- JIULANO, Dolores (2002) *La prostitución: El espejo oscuro*, España: Icaria Editorial.
- GUTIERREZ MOUAT, Ricardo (1983). «Carnavalización de la literatura en *Casa de campo y Cien años de soledad*», *Sin nombre*, Puerto Rico, N° 1.
- JARA, René y MEJÍA DUQUE, Jaime (1972). *Del mito en García Márquez*, Chile, Ed. Universitarias de Valparaíso.

- JILL LEVINE, Suzanne (1975). *El espejo hablado*, Caracas, Monte Ávila.
- López Mejía, Adelaida (2020). «La cuestión de la raza en *Cien años de soledad*» en Moreno Blanco *Gabriel García Márquez: nuevas lecturas* / ed. — 1a ed. — Santa Marta: Universidad del Magdalena; Bogotá: Universidad de la Salle; Madrid, Esp.: Ediciones Doce Calles.
- Ludmer, Josefina (1972). *Cien años de soledad: una interpretación*, Bs. As., Tiempo Contemporáneo.
- MITCHEL, JULIET (1974). *Psicoanálisis y feminismo*, Barcelona: Cátedra.
- MECKLED, Morkos-Colchester (1985). «García Márquez, el patriarca, el extranjero y la historia», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, N° 419, mayo.
- MENA, Lucila Inés (1979). *La función de la historia en Cien años de soledad*, Barcelona, Plaza y Janés.
- ORTEGA, Julio (1968). «*Cien años de soledad*», *Razón y Fábula*, Bogotá, N° 9, set.-oct.
- «La risa de la tribu: Los signos del intercambio en *Cien años de soledad*», *Nueva Revista de Filosofía Hispánica*, México.
- PALENCIA ROTH, Michael (1983). «*Gabriel García Márquez, La línea, el círculo y las metamorfosis del mito*», Madrid, Gredos.
- PENUEL, Arnold M. (1983). «Death and the Maiden: Demythologization of Virginity in Garcia Marquez's *Cien años de soledad*.» *Hispania* 66.4: 552-60.
- PERILLI, Carmen (1991). *Imágenes de la mujer en Carpentier y García Márquez*, Tucumán: Secretaria de Extensión, Universidad Nacional de Tucumán.
- (2010). «Del cuento de Cándida al sueño de Delgadina. La niña prostituida en la narrativa de Gabriel García Márquez» *Humanitas*, Facultad de Filosofía y Letras, UNT.
- (2011). «Las putas tristes y no tan tristes en la obra de Gabriel García Márquez», *Espéculo*, Madrid: Universidad Complutense. <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero47/pristes.html>
- (2018). «Fabulas de hombres y mujeres, «La Gaceta Literaria» en *La Gaceta de Tucumán*, 25 de febrero.
- RAMÍREZ MOLAS (1978). *Tiempo y narración, Enfoques de la temporalidad en Borges, Carpentier, Cortázar y García Márquez*, Madrid, Gredos.
- RICHARD Pierre (1995). «García Márquez y la mujer «en Luis Fernando García Núñez (editor) *Repertorio Crítico sobre Gabriel García Márquez II*, Serie La Granada Encubierta, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá.
- SALDIVAR, Dasso (1975). «Acerca de la función política de la soledad en *El otoño del patriarca*», *Estafeta Literaria*, Madrid, N° 501.
- VALDÉS, María Elena de (1990). «One Hundred Years of Solitude in Women's

- Studies Courses.» *Approaches to Teaching Garcia Marquez's One Hundred Years of Solitude*. Ed. María Elena de Valdés and Mario J. Valdés. New York: MLA.
- VARGAS LLOSA, Mario (1971). *García Márquez, Historia de un deicidio*, Barcelona, Barral, 1971.
- VOLKENING, Ernesto (1972). «Anotado al margen de *Cien años de soledad*», en *Nueva Novela Latinoamericana I*, Bs. As., Paidós.
- YURKIEVICH, Saúl (1984). «La ficción somática» en *A través de la trama*, Barcelona, Muchnik.
- ZAPATA CALLE, Ana (2009). La alegoría del criollismo latinoamericano en *Cien años de soledad*: Rebeca y Amaranta, reflejos de una identidad nacional fragmentada» en *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios*. Volumen 7, número 2.