

ESTUDIO SOBRE LOS PERSONAJES FEMENINOS EN CIEN AÑOS DE SOLEDAD

Una lectura arquetípica de los personajes femeninos
de *Cien años de soledad*

Laura Verónica Rodríguez Imbriaco

Resumen: Con el presente trabajo, inserto en la línea de investigación de *literatura, intertextualidad y estudios culturales*, pretendo analizar, bajo el prisma de la crítica literaria feminista y el concepto de género, la construcción de los personajes femeninos, en la obra *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, a través de los arquetipos de las diosas mitológicas en contraposición a los estereotipos dictados por la cultura patriarcal. De esa forma, espero contribuir para que haya una conciencia de lectura crítica en relación con los personajes femeninos de las diversas obras literarias, y así, la lectora encuentre su identidad, históricamente disminuida, evidenciando una transformación cultural.

Introducción

Este ensayo intentará demostrar de que forma los estudios de la crítica literaria feminista, que investigan la cuestión de la autoría de los textos y el análisis de los personajes femeninos, nos permiten reflexionar sobre la construcción de estereotipos e imágenes de lo masculino y de lo femenino en nuestra cultura. Con el intento de recuperar el sentido que los personajes femeninos tienen, históricamente, en los textos de autoría masculina, se intentará, a través de los presupuestos teóricos de la crítica literaria feminista y sus reflexiones sobre el concepto de género, rescatar elementos menospreciados por una cultura estereotipada y patriarcal.

A partir de una lectura basada en la visión de la crítica literaria feminista, en que la autora o la protagonista femenina representan preocupaciones centrales, se analizarán algunos personajes femeninos de *Cien años de soledad*, oponiendo a los estereotipos femeninos de la cultura patriarcal, lo que algunas autoras feministas junguianas llamaron de arquetipos femeninos. Esos arquetipos tienen un poder y una fuerza propia y rescatan, para la cultura de las mujeres, conductas, maneras de actuar o de pensar, que no siempre son valoradas por la cultura patriarcal. De esa manera, el lector se tornará consciente del fenómeno de *inmasculación* que dicho texto nos propone y podrá desmitificarlo.

1. Crítica Literaria Feminista X Una Lectura *Inmasculada*

Para empezar, me parece conveniente una distinción entre la *crítica feminista* y la *crítica literaria feminista*. Según Castanyer, citado por Segarra y Carabí (s.f., p.19), “aunque ambas enfoquen el género como una categoría de análisis fundamental y tengan que ver con la teoría y práctica feminista, la primera se ocupa de las ideologías sociales, mientras la segunda atiende a cómo esas ideologías y prácticas modelan los textos literarios”. Las primicias en que se basa la *crítica literaria feminista* son:

“*Primero:* revisar la historia literaria notando sus asunciones patriarcales y, mostrando la manera en que las mujeres son representadas en los textos de acuerdo con las normas sociales, culturales e ideológicas [...] *Segundo:* restaurar la visibilidad de las mujeres escritoras [...] que

permanecían en un estado de invisibilidad cultural. *Tercero*: ofrecer pautas de lectura para una lectora que está acostumbrada a consumir productos producidos por hombres y, *cuarto*, despertar una actuación de lectura femenina creando un nuevo colectivo de lectura y escritura.” [3]

El presente trabajo pretende abordar la primera y las dos últimas primicias, pues se trata de un texto de autoría masculina, leído por mujeres. A partir de eso, procuraré establecer una crítica del “contenido”, o sea, los estereotipos masculinos en la presentación de la imagen [...] femenina en las literaturas vinculadas a la ideología patriarcal. [4]

Cuando leí por primera vez *Cien años de soledad* fueron, justamente, los personajes masculinos que llamaron mi atención. La repetición de los nombres masculinos, me condujo a una lectura “inmasculada”. Fetterley, citado por Patrocinio P. Schweickart propone que: “[...] la realidad cultural no consiste en la emasculación de los hombres por parte de las mujeres, sino en la *inmasculación* de las mujeres por parte de los hombres. Como lectoras y maestras y estudiosas, se enseña a las mujeres a identificarse con un punto de vista masculino, y a aceptar como normal y legítimo un sistema masculino de valores, uno de cuyos principios centrales es la misoginia.” [5]

Ese efecto de *inmasculación*, que el texto produce, es accionado por la lectora y puede resultar dañino si ella no se torna conciente del mismo. ¿Cómo es posible esa tomada de conciencia? En el momento que la lectora reconoce su papel esencial durante la lectura y ve el poder que dicho texto tiene de estructurar su experiencia, es ella quien debe tomar el control de esa experiencia, destruyendo el proceso de *inmasculación*.

Dice Patrocinio P. Schweickart que “ejercer el control de la experiencia de lectura significa leer el texto como *no* se debería leer, leerlo en contra de sí mismo”. [6] Así, leyéndonos a nosotras mismas, nos libertamos del poder de *inmasculación* de los textos y salimos, finalmente, en busca de una identidad sexual, social y cultural. Al mismo tiempo que nos descubrimos en las obras, como lectoras feministas, nos lanzamos en un gran desafío, que es el desprendernos de la dominación patriarcal a la que somos inducidas desde el nacimiento, o tal vez antes de él.

2. El Estudio de Género

Ese estado de independencia que anhelamos alcanzar se torna posible al anclarnos en el estudio de género, el cual nos permite hacer una diferenciación entre los que somos biológica y culturalmente. Se puede decir que, aunque para el universo masculino, nuestras especificidades y características dichas femeninas son determinadas por nuestra biología, el estudio de género va más allá y demuestra que también nos construimos culturalmente. Así lo aclara Carmen Rosa Caldas: “[...] vivimos en un orden simbólico de representación de la falocracia (el *falo* es tomado como el principal signifiante de poder) y el sistema social que corresponde a este orden de la falocracia es el patriarcal - el sistema que permite hombres dominar a mujeres en las relaciones sociales.” [7]

Toril Moi diferencia los conceptos culturales de *feminine* y *masculine* [8] de los conceptos biológicos *female* y *male*, y determina que, basado en el factor cultural, “no se nace mujer, llega una a serlo” (Simone de Beauvoir). Reconoce que eso no es muy fácil, pues la opresión machista impone ciertos modelos sociales de feminidad a las mujeres, como siendo naturales y nos obliga a aceptarlos pues de lo contrario somos tachadas de *no femeninas* y *no naturales*.

En lo que se refiere a los estudios de género, Jill K. Conway, Susan C. Bourque y Joan W. Scott concuerdan con lo que Margaret Mead había planteado con respecto a las diferencias sexuales: “eran culturales y no biológicas y podían variar según el entorno.” [9]

Idea semejante es compartida por Estela S. André y Adela Rolón, al ubicar a la mujer en el contexto sociocultural, pues ellas afirman que “lo *femenino* antes tapado, e interpretado desde

un imaginario del varón, se saca a la luz como privilegiado y tematiza en general, según la crítica literaria feminista, algunos tópicos, antes reservados por la estructura tradicional, que permiten que la mujer salga de la esfera privada para integrar la pública.”[10]

Esa esfera privada es dictada por el propio sistema patriarcal: la mujer está, principalmente, reservada a las cuatro paredes de su casa, de acuerdo con sus estereotipos de mujer / esposa, madre o virgen, como ocurre con los personajes femeninos de varias novelas de García Márquez, incluso en *Cien años de soledad*. El hombre tiene el dominio del espacio público, su acción traspasa la estructura de la casa y se sitúa en la sociedad.

Norma Telles definió a la mujer, como propone Virginia Wolf, cuando maternal y delicada, como fuerza del bien - *el ángel del hogar*. Pero ella es también potencia del mal, al salir de la esfera privada o “usurpar” actividades que no le son culturalmente atribuidas. Entonces, se torna un monstruo: bruja, malvada, devoradora, decaída, o todo eso al mismo tiempo, [...] Así se acentúa el discurso sexual dominante entre las mujeres, intensificando los estereotipos de sensualidad y de “pureza” de la mujer. [11]

Eso lo percibimos, claramente, en los personajes de Pilar Ternera y Petra Cotes, que son definidas por su sexualidad, la primera como prostituta, y la segunda, como amante. Las vírgenes, Amaranta y Remedios, la bella, que no sirven al propósito masculino, sufren las consecuencias: Amaranta permanece soltera toda la vida, y Remedios, la bella sube al cielo, aún joven, recibiendo la muerte como una clase de exilio, al no cumplir con los mandatos patriarcales de madre y esposa.

Maria Consuelo Cunha Campos está de acuerdo en que si la desigualdad entre los sexos se radica sobre la distinción de papeles biológicos, ella lo hace a precio de transformar lo que es, solamente, diferencia, en diferencia jerarquizada. [12] Esa transformación procurará desmitificar, partiendo de las posiciones sobre la construcción cultural de la mujer (traspasando su esencia biológica), y más una vez retomando la idea de que “no se nace mujer, llega una a serlo”. Así, pretendo rescatar, con una mirada feminista, las cualidades de los personajes mujeres de *Cien años de soledad* y mostrar que a pesar de que sus nombres no se repiten en la misma proporción que la de los personajes masculinos, ellas construyen también su linaje, tienen su poder y el mismo es evocado al analizarlas, no en sus estereotipos comunes reforzados por la lectura *inmasculada*, sino por una lectura arquetípica basada en las diosas de la mitología griega.

3. Diferenciando estereotipo de arquetipo

Pretendo rápidamente abordar los conceptos de estereotipo y arquetipo, tomando como base algunos teóricos, y observando las diferencias existentes. Según Jung, estereotipo o tipología es “el estudio de los individuos a partir de su tipo; [...] puede decirse que el uso acrítico del tipo produce el *estereo - tipo*, del cual deriva la consideración según la cual un procedimiento que no se refiere al cuadro teórico en que se instauró, viene a cristalizarse y endurecerse.”[13]

Ya Bryan Key conceptúa estereotipo como siendo “expectativas que creamos frente a acciones y comportamientos humanos. Esas expectativas se muestran, al mismo tiempo, bastante complejas y simplistas, por envolver una serie de factores que ultrapasan nuestro conciente.”[14] Muchos de los estereotipos se hallan “institucionalizados”, o como prefiere Jung, cristalizados en nuestras mentes, pues han sido pasados culturalmente y así los concebimos. Cuando se trata de la figura femenina, encontramos pre-categorías o estereotipos demarcados por mentes androcéntricas, como el caso del ama de casa, la esposa tradicional, la madre, la prostituta, la santa, la virgen, etc.. Y esos estereotipos se perpetúan como lo afirma Key: “[...] a lo largo de los años la población ha sido cuidadosamente doctrinada para aceptar imágenes estereotipadas como sustitutos para percepciones orientadas para la realidad y que imágenes disfrazadas de omnipotencia, sin embargo, son popularmente preferidas a las complejas y normalmente

contradictorias cualidades humanas.”[15]

Al despreocuparnos por imágenes complejas y/o contradictorias, estamos dejando de lado la posibilidad de interpretarnos más allá de figuras estereotipadas, permitiendo que seamos, las mujeres, encasilladas por la representación de los estereotipos antes citados. Sin embargo, los estereotipos femeninos pueden ser contestados por los arquetipos femeninos que serán evocados en las diosas mitológicas.

Pero ¿qué se entiende por arquetipo? Sal Randazzo remonta el concepto de arquetipo a los griegos antiguos que “percibían el mundo en términos de formas universales, esenciales o arquetipos - fundamentando la realidad - dando orden y sentido. Los griegos también creían que estos ideales trascendentes o arquetípicos tenían una existencia independiente y que a través de la inteligencia los seres humanos podrían comprenderlos, llegando así al verdadero conocimiento.”[16]

Otra acepción junguiana sería el arquetipo como “*tipo supremo*, lo absoluto, la perfección que escapa a todo accidental porque va derecho a lo esencial, sea cual sea el dominio - religioso, mítico o ficticio - donde querramos captarlo.”[17] En suma, lo dice Jung, el conjunto de arquetipos, que junto con el conjunto de instintos (impulso finalista dirigido a comportamientos específicamente humanos) componen el inconsciente absoluto, son un “sistema vivo” de posibles manifestaciones igualmente específicamente humanas, que tienen por finalidad la percepción, la cognición y la experiencia de sí y del mundo. Son, en otras palabras, “formas y categorías” que regulan el espíritu humano y “los principios formulistas y reguladores supremos de la vida religiosa y hasta de la vida política” y de las “ideas y representaciones más poderosas de la humanidad.” [18]

“Los arquetipos, que pueden ser fundamentos de mitos y símbolos culturales, desempeñan un papel importante en la creación de esos mitos o símbolos. Vemos, por ejemplo, que poder tienen ciertas imágenes arquetípicas por tornar imágenes, productos o marcas en mitos que se hallan impregnados en el inconsciente de las personas y permanecen por mucho tiempo.”[19]

De esa forma, nos remitimos a las diosas de la antigüedad griega, evocando sus cualidades arquetípicas para identificarnos con ellas, pues necesitamos de algún modelo simbólico que guíe nuestra conciencia para integrar y desarrollar diferentes aspectos de la identidad femenina, en lugar de continuar presas a los estereotipos patriarcales; de lo contrario el estereotipo vuelve, se instala en la conciencia y seguirá guiando los pensamientos y actitudes de las mujeres.

4. Evocando las diosas mitológicas griegas y romanas

La decisión de evocar a las diosas griegas para revelar la condición arquetípica de los personajes femeninos de *Cien años de soledad*, no es aleatoria. Viene al encuentro de las palabras de Jean Shinoda Bolen, psiquiatra y analista junguiana, la cual afirma que “el conocimiento de las “diosas” proporciona a las mujeres un medio de conocerse a sí propias, conocer sus relaciones con hombres y mujeres, con sus padres, novios y hermanos”. [20]

También Merlín Stone opina que las diosas pueden ser capaces de ayudarnos a cambiar la visión machista que persiste sobre el cuerpo femenino: “Recuperar el derecho de definir nuestros propios cuerpos puede ser el primer y el más básico paso en el desarrollo de una conciencia de lo que es, verdaderamente, el “femenino”. [...] Sin embargo, las actitudes de hoy en relación con los cuerpos de las mujeres y a los procesos corporales han sido, con una frecuencia excesiva, definidas y estereotipadas a partir de un punto de vista masculino. [...] Esos estereotipos de nuestros yo físicos como mujeres están siendo gradualmente contestados por la familiaridad siempre creciente con la historia de las Diosas, bien por la conciencia de aquello que podemos aprender a partir de ella. Conocer el imaginario visual y verbal del cuerpo físico y de los procesos corporales de las figuras de las Diosas viene libertando a muchas mujeres, permitiendo

que ellas disfruten y reverencien sus propios cuerpos, exactamente como son.’[21]

Es importante que se tenga en cuenta que, dependiendo de la situación, más de una diosa se puede hacer presente, pero eso no significa que no haya una dominante, aunque sea por un determinado tiempo o toda la existencia. Jean Shinoda Bolen divide a las diosas olímpicas en tres categorías: las diosas vírgenes, las diosas vulnerables y las diosas alquímicas o transformativas.

Las diosas vírgenes son Artemisa, llamada por los romanos de Diana, Atenea, conocida como Minerva entre los romanos y Hestia o la Vesta, de los romanos. “[...] Las diosas vírgenes representan la cualidad de independencia y autosuficiencia de las mujeres. Al contrario de las otras diosas olímpicas, éstas tres no eran susceptibles de enamorarse. Los afectos emocionales no las desviaban de aquello que consideraban importante. No eran atormentadas y no sufrían. Como arquetipos, ellas expresan la necesidad de autonomía y capacidad que las mujeres tienen de enfocar su percepción en aquello que es personalmente significativo.”[22]

Entre las diosas vulnerables están: Hera, conocida por Juno, por los romanos; Deméter, la diosa romana Ceres y Perséfone, hija de Deméter, en latín Prosérpina, o también llamada Coré, *la joven*, por los griegos. “[...] Las tres diosas vulnerables representan los papeles tradicionales de esposa, madre e hija. Son diosas arquetipos orientadas para las relaciones, y sus identidades y bienestar dependen de una relación significativa. Expresan las necesidades que las mujeres tienen de adopción y vínculo. Son sintonizadas a los otros y sensibles. Ésas tres diosas fueron violadas, raptadas, dominadas o humilladas por los dioses.”[23]

En el último grupo, el de las diosas alquímicas, está Afrodita, la diosa del amor y de la belleza, para los romanos es conocida por Venus: “[...] Era la más bella e irresistible de las diosas. Tuvo muchos romances y mucha descendencia, debido a sus numerosas relaciones. Produjo amor y belleza, atracción erótica, sensualidad, sexualidad y vida nueva [...] Su conciencia era enfocada y receptiva [...] El arquetipo de Afrodita motiva a las mujeres a buscar intensidad en las relaciones, en vez de la permanencia en ellas; las motiva a valorar el proceso creativo y a ser receptivas a los cambios.”[24]

Las diosas vírgenes permanecen en esa condición no sólo en su aspecto físico pero, principalmente, psicológico; o sea, mantiene, con relación al hombre, una posición independiente. Las diosas vulnerables, diferenciándolas de las diosas vírgenes, presentan, en su mitología, distintas fases: “[...] “una fase feliz y realizada; una fase durante la cual ella fue víctima, sufrió y fue sintomática; y una fase de restauración o transformación. Cada una representa una etapa en la vida de la mujer a través de la cual ella puede pasar rápidamente o puede permanecer por cierto espacio de tiempo”. Además se centran en las relaciones con las personas, como madres, esposas e hijas. La diosa alquímica Afrodita, además de realzar el amor y la belleza, atiza la sensualidad y la sexualidad en las mujeres, promoviendo sus funciones creativas y de procreación. El arquetipo no sólo despierta el poder sexual en las mujeres, sino también el amor generado en la confianza y, dependiendo de cómo sea activa Afrodita en la relación hombre - mujer, un arquetipo podrá prevalecer sobre el otro.

5. Análisis de los personajes femeninos de *Cien Años de Soledad* influenciados por los arquetipos de las diosas

Los personajes femeninos de *Cien años de soledad*, que aquí serán abordados son: Úrsula Iguarán (matriarca de la familia Buendía), Pilar Ternera (amante de los hijos de Úrsula y madre de Arcadio y Aureliano José), Amaranta Buendía (hija de Úrsula), Remedios, *la bella* (nieta de Úrsula) y Amaranta Úrsula (bisnieta de Úrsula).

5.1 Úrsula Iguarán

Empezaré por la matriarca de la familia Buendía: Úrsula Iguarán - la cual pasaré a llamar apenas

de Úrsula - casada con José Arcadio Buendía y madre de José Arcadio, Aureliano y la benjamina, Amaranta. Merece el título de matriarca, no sólo por ser la iniciadora de la novela, sino por toda su actuación como aquélla que domina el hogar, realizando las funciones domésticas, preocupándose con los que en él habita, soportando el sufrimiento y la carga de todo sin quejarse, y comandando ambos el espacio privado y el público.

A partir de lo expuesto anteriormente se puede afirmar que Úrsula pasa a ser representada por dos diosas mitológicas: la diosa madre, Gea, y su nieta, la diosa Deméter: “[...] Gea en la mitología griega es la diosa de la Tierra [...] concebida como el elemento primordial de donde salieron las razas divinas. [...] Según la “Teogonía”, de Hesíodo, Gea personifica - junto a Urano - el principio cósmico de vida y fecundidad, inseparable de la muerte. Se la concibió [...] como una mujer gigantesca, surgiendo de la Tierra.”[25]

Úrsula sintetiza la fuerza de vida y fecundidad como la diosa Gea, y es, sin duda, la figura gigantesca de la novela, y todavía cuando parece estar lista para desaparecer, sin fuerzas y ciega, aparece y no permite que la casa se le venga abajo: “No es posible vivir en esta negligencia”, decía. “A este paso terminaremos devorados por las bestias.” Desde entonces no tuvo un instante de reposo. Levantada desde antes del amanecer, recurría a quien estuviera disponible, inclusiva a los niños. Puso al sol las escasas ropas que todavía estaban en condiciones de ser usadas, ahuyentó las cucarachas con sorpresivos asaltos de insecticida, raspó las venas del comején en puertas y ventanas y asfixió con cal viva a las hormigas en sus madrigueras, la fiebre de restauración acabó por llevarla a los cuartos olvidados.[26]

El ejemplo anterior, además de demostrar en Úrsula atributos de la diosa Gea, ilustra la presencia de la diosa Deméter. Deméter, la diosa del cereal y maternal, tuvo varias fases: una antes del rapto de su hija Perséfone (realizada por ser madre), otra mientras el rapto (depresiva), y la última, después de haber recuperado a su hija (vuelve a ser feliz). Si visualizamos la trayectoria de Úrsula, podemos establecer algunas líneas en común. Úrsula fue una mujer siempre activa y dedicada a su familia, la cual soportó todo callada; pero después, como Deméter, cae en depresión y eso lo vemos en el momento que ella deja trasparecer su desánimo y sufrimiento: “[...] Úrsula 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 mortificaciones;”[27]

Pero al volver al escenario, levantándose y reconstruyendo su casa, vuelve a ser la Deméter que recuperó a Perséfone. También es una Deméter pues no dejó de lado su instinto materno y ayudó a alimentar y crear no sólo a sus hijos biológicos, como a los no nacidos de su vientre: Rebeca, su hija adoptiva, la cual recogió bajo su techo y le dio la misma educación; Melquíades, el gitano, por el cual lloró su muerte más que la de su propio padre; Pietro Crespi, el pianista enamorado de sus hijas, por quién hubiera vendido el alma para consolarlo del rechazo de Amaranta; Santa Sofía de la Piedad, mujer de su nieto Arcadio, a quién abrigó en su casa, después de la muerte de éste; el coronel Gerineldo Márquez, que para librarlo de la muerte amenazó a su propio hijo.

Si partimos del incesto cuyo resultado temía más Úrsula que José Arcadio - llevó un buen tiempo a acostarse con él, después del matrimonio - diría que Úrsula también es influenciada por la diosa Artemisa: “Artemisa prohibía a sus ninfas cualquier comercio con los hombres”[28] Úrsula temía que en su familia hubiese cruces que produjesen anormalidades y cuidaba de las relaciones para que eso no ocurriese. Por eso se ofendió cuando Rebeca, su hija postiza, tuvo relaciones con José Arcadio, su hijo de sangre. Algo parecido ocurría con Remedios, la bella. Úrsula la obligaba a salir a la calle con el rostro cubierto por una mantilla negra, para no rebelar su belleza que instigaba a los hombres.

5.2 Pilar Ternera

Con no menos importancia que Úrsula, Pilar Ternera es la prostituta que inicia sexualmente a

los hijos de la matriarca. Si bien fue ella que atrajo, con su olor de humo, a José Arcadio y más tarde, a Aureliano, y los introdujo en los placeres del sexo, ellos la buscaban como una figura materna: “Pero José Arcadio la siguió buscando toda la noche en el olor de humo que ella tenía en las axilas y que se le quedó metido debajo del pellejo. Quería estar con ella en todo momento, quería que ella fuera su madre.”[29]

Ese vínculo sexual y materno, entre Pilar y los Buendía, nos trae presente el arquetipo de la diosa Deméter asociado a la diosa del amor, Afrodita. Ambas encarnan en Pilar y la completan. De igual modo que Deméter, Afrodita se hace presente, al estar abierta para la sexualidad, la confianza y las funciones creativas y procreativas. Si Pilar es vista como una prostituta eso se debe a los valores expuestos por la cultura patriarcal: [...] Cuando la sensualidad y la sexualidad en las mujeres son rebajadas, como en las [...] culturas patriarcales, la mujer que personifica a la enamorada Afrodita es considerada seductora y prostituta.[30] Así como Úrsula, Pilar es madre, perpetúa la estirpe de los Buendía, siendo, como su propio nombre, el pilar de la familia, pues ayuda en los oficios de la casa, y es a ella que los hijos, nietos y otros descendientes acuden en busca de consejos y solución de problemas.

Por todo eso, Pilar no es sólo una prostituta, hasta se puede decir que es prostituta, pero una prostituta sagrada: “[...] La prostituta sagrada era una mujer humana que encarnaba la diosa del amor. Representaba la sexualidad de la mujer siendo reverenciada; había vínculo entre la espiritualidad y la sexualidad pues, surgió dentro del sistema religioso matriarcal. Por tanto, la Prostituta Sagrada es pasión, espiritualidad y placer.”[31]

Pilar no es únicamente mujer y madre, es bruja, hechicera y gitana, capaz de pronosticar - por medio de sus naipes - el futuro e intermediar en las relaciones amorosas de sus hijos, nietos, bisnietos y tataranietos: [...] la hechicera, desde la Antigüedad, del mundo griego, intervenía como intermediaria de casos amorosos - agente de placer, servidora de Eros [32]. Esa figura de hechicera, gitana o bruja está directamente conectada con el arquetipo de la Gran Madre, la diosa Gea: “La gitana es la Gran Madre. En la mitología griega, la Gran Madre es la Tierra (Gea).[...] Es a la Tierra de grandes senos, alimentadora de dioses y toda especie de seres, a quien debemos nuestras vidas. Es por esos atributos, generadora y alimentadora, que está asegurado el *devenir* humano, la vida pues, sin el alimento, no viviríamos. Cuerpo >> Alimento >> Vida >> Tierra >> Vida >> Futuro (*porvenir*), un enmarañado relacional colocando al hombre mediante su primordial y sus posibilidades, como parte de la naturaleza. Todo eso torna a la figura femenina, simbólicamente, muy fuerte.”[33]

Además, la gitana tiene una risa que la sobresale en ese universo místico. De acuerdo con Marques [34], la risa estridente - como es el caso de la de Pilar, que estremece vidrios, espanta las palomas, es desconcertante - es digna de los locos visionarios. La risa de Pilar - de acuerdo con Marques - la identifica como loca, pero una loca muy consciente de todo lo que ocurre y va a ocurrir, pues da pronuncios de un futuro que sólo ella sabe, y aunque sea una mujer de varias fases (prostituta, madre, mujer sabia y espiritual) encierra su círculo con una paradoxal imagen de mujer profana y santa, y así permanecerá en la memoria de los macondianos y la nuestra.

5.3 Amaranta Buendía

Amaranta Buendía es, al igual que Remedios, la bella, la virgen de la novela; provoca el suicidio de Pietro Crespi y el languidecer de Gerineldo Márquez, al negarles su amor. De todo hizo para evitar el casamiento de su hermana adoptiva con Pietro Crespi, por lo que se la puede considerar una buena estrategia del mismo modo que la diosa virgen Atenea - que con su habilidad y tácticas ganó muchas guerras para los griegos y alcanzó sus objetivos.

Después de la muerte de Pietro, Amaranta fue acometida de un remordimiento y de castigo vendó su mano quemada con una faja negra, como símbolo de virginidad eterna: “[...] la tarde en que Amaranta entré en la cocina y puso la mano en las brasas del fogón, hasta que le dolió tanto que no sintió más dolor, sino la pestilencia de su propia carne chamuscada. Fue una cura

de burro para el remordimiento. [...] la única huella externa que le dejó la tragedia fue la venda de gasa negra que se puso en la mano quemada, y que había de llevar hasta la muerte.”[35]

Por más que rechace a los hombres de su vida, es como si, por momentos, Amaranta quisiese salir de su condición virginal: “Amaranta, en realidad, se esforzaba por encender en su corazón las cenizas olvidadas de su pasión juvenil.”[36]

Como una Atenea, por más que sea virgen, Amaranta necesita la compañía masculina, determinada por la fuerte unión entre Atenea y su padre Zeus (quién la concibió). Así como está unida a los hombres, la mujer tipo Atenea se equipara a ellos - como la diosa que luchó de igual a igual con los hombres en la Guerra de Troya - y tener que entregar su virginidad la colocaría en una posición inferior.

Otra posibilidad, según Bolen, es que, por tener a Atenea como mayor influencia, sus problemas se originan de sus propios rasgos de temperamento y así ella viste una coraza, protegiéndose de todo y de todos.

“[...] Atenea era invulnerable e indiferente a las emociones irracionales y opresivas - ella se gobierna por la razón y no por el corazón - manteniendo el autocontrol, lo que la lleva a ser más deliberada que impulsiva: “En el medio del agito emocional o cruel lucha cuerpo a cuerpo, ella permanece impermeable al sentimiento mientras observa, califica y analiza lo que está ocurriendo y decide lo que hará después.”[37]

Por último, diría que la mujer influenciada por el arquetipo de Atenea puede permanecer en castidad por largos períodos de tiempo, lo que hace que ignore su cuerpo y la sensualidad, el menos que Afrodita se haga presente: [...] La mujer tipo Atenea tiene opinión propia y frecuentemente no está a par de su cuerpo. Considera el cuerpo una parte utilitaria de sí misma, y no toma conciencia de él hasta que él esté enfermo o herido. Típicamente, ella no es una mujer sensual o “sexy”, ni es dada al flirteo o al romanticismo.[38]

5.4 Remedios, la bella.

Otro de los personajes de *Cien años* que permanece virgen durante su existencia es Remedios, la bella. Recibió el nombre en homenaje a la esposa fallecida de su abuelo, el coronel Aureliano, y el apodo porque heredara la belleza de su madre, Santa Sofía de la Piedad.

Los hombres enloquecían y hasta perdían la vida por ella. No apenas su belleza, así como también su olor los aturdió; y con esas armas - que ella supuestamente ignoraba - más su indiferencia y ausencia de pudor, Remedios, la bella, sufre la metamorfosis de una figura angelical para una figura demoníaca: “[...] Pero tras el ángel se oculta el monstruo: el anverso de la idealización masculina de la mujer es el miedo a la feminidad. El monstruo mujer es aquella mujer que no renuncia a tener su propia personalidad, que actúa según su iniciativa, que *tiene* una historia que contar - en resumen, una mujer que rechaza el papel sumiso que el machismo le ha asignado. Gilbert y Gubar señalan personajes como [...] la tradicional colección de “diosas brujas terribles como la Esfinge, la Medusa, Circe, Kali, Dalila, y Salomé, que poseen todas un arte dual que le permite seducir a los hombres y robarles su energía creadora.”[39]

Se puede decir que entre nuestras diosas, Remedios, la bella, se asemeja más al arquetipo de Afrodita, por impregnar con su belleza y tornarse irresistible a los hombres; además, como Afrodita, nunca fue víctima de los hombres y no sufrió por amor. Como una diosa que atrae con su magnetismo o “química” a los hombres, Remedios, la bella, incorpora en su personalidad una fase dual, típica de la mujer ángel - monstruo; entonces no sólo tenemos a Afrodita como arquetipo, sino también a la Gorgona Medusa. Si Afrodita atrae a los hombres y los acepta, Medusa los atrae para destruirlos.

Justamente, aquí reside la diferencia entre las dos diosas y es a la segunda que Remedios, la bella, se aproxima más debido a su efecto destructor: “Símbolo de la ambigüedad, la cabeza de

Medusa es también una de las más arcaicas figuras míticas [...] Igualmente, la fascinación que ella ejerce es provocada por una mezcla de belleza y horror; [...] una especie de talismán que salva y mata al mismo tiempo.”[40]

Según el mito, Medusa petrificaba a sus víctimas al ser mirada a los verdes y fascinantes ojos. Remedios, la bella, produce víctimas de su belleza e “indeseado” poder seductivo: “Los forasteros que oyeron el estropicio en el comedor, y se apresuraron a llevarse el cadáver, percibieron en su piel el sofocante olor de Remedios, la bella. Estaba tan compenetrado con el cuerpo, que las grietas del cráneo no manaban sangre sino una aceite ambarino impregnado de aquel perfume secreto, y entonces comprendieron que el olor de remedios, la bella seguía torturando a los hombres más allá de la muerte, hasta el polvo de sus huesos. Sin embargo, no relacionaron aquel accidente de horror con los otros dos hombres que habían muerto por Remedios, la bella. Faltaba todavía una víctima para que los forasteros, y muchos de los antiguos habitantes de Macondo, dieran crédito a la leyenda de que Remedios Buendía no exhalaba un aliento de amor, sino un flujo mortal.”[41]

Si bien nos parezca, en la narrativa, que Remedios, la bella, no tiene la intención de provocar esas tragedias y actúa sin maldad - pues es una virgen retrasada que no se interesa por los hombres - por otro lado, se puede percibir que su sexualidad tiene algo de intencional y diabólico, ya que el propio coronel Aureliano nos hace ver eso, después que uno de sus pretendientes muere y ella entiende su muerte como algo natural:

“Fíjate qué simple es”, le dijo a Amaranta. “Dice que está muriendo por mí, como si yo fuera un cólico miserere.” Cuando en efecto lo encontraron muerto junto a su ventana, Remedios, la bella, confirmó su impresión inicial: “- Ya ven - comentó -. Era completamente simple”.

Parecía como si una lucidez penetrante le permitiera ver la realidad de las cosas más allá de cualquier formalismo. Ese era al menos el punto de vista del coronel Aureliano Buendía, para quien Remedios, la bella, no era en modo alguno retrasada mental, como se creía, sino todo lo contrario. “Es como si viniera de regreso de veinte años de guerra”, solía decir.”[42]

Entonces, podemos concluir, a partir de la idea del coronel, que además de una Afrodita - que derrama belleza y seducción - de una Medusa - que atrae para matar -, Remedios, la bella sufre la influencia del arquetipo de Atenea, pues, como buena estratega, usa las armas de forma muy conciente (como lo hizo Atenea en la guerra) para alcanzar su propósito que es el de ser libre del poder masculino.

Es, exactamente, lo que ocurre con Remedios, la bella. Por no servir al propósito de la ideología patriarcal, representado en el texto por las exigencias masculinas sobre las conductas femeninas, decide que ya está en hora de partir. Entonces, un cierto día, ella sube al cielo como una virgen inmaculada.

5.5 Amaranta Úrsula

Amaranta Úrsula, que recibe el nombre de su tía abuela y bisabuela, es la culminación de las mujeres que se sobresalen en la novela, pero, al mismo tiempo, es la representación del espíritu feminista emancipado. Es la mujer del siglo XX que sale de Macondo para el mundo (Bruselas), se casa con un extranjero (al cual trae para vivir en Macondo), llega para renovar la casa y el pueblo; su comportamiento es liberal, pues a pesar de casada, no recibe órdenes de su marido y goza de una pasión alborotada con sus hombres.

Dos arquetipos están presentes en Amaranta Úrsula: la diosa de la cazada, Artemisa, personificando el espíritu femenino independiente, y la diosa del amor, Afrodita, que atrae sexualmente a su pareja y es correspondida.

Como Artemisa, que se aventura por florestas y cerros para explotarlos, lo hace Amaranta Úrsula, al salir de Macondo y retornar una mujer libre, moderna e independiente. Por más que sea casada, ella no necesita la aprobación masculina “su identidad y juicio de valor se basan

sobre lo que ella es y hace, y no tanto en el hecho de ser casada, o con quién”[43]

Amaranta Úrsula, después de separarse de Gastón, el marido dependiente, enfoca su atención en el hermético Aureliano - su compañero de travesuras en la infancia - el cual le da pruebas de su amor y confianza, que son fundamentales para la mujer tipo Artemisa.

El amor y la confianza no son características, apenas, de Artemisa, sino, igualmente, de Afrodita. Si bien, es ésta última que se encarga de activar la sexualidad en pasiones desenfrenadas como ocurre entre Amaranta Úrsula y Aureliano: [...] “Una noche se embadurnaron de pies a cabeza con melocotones en almíbar, se lamieron como perros y se amaron como locos en el piso del corredor,”[44] es también Afrodita que despierta el amor generado la confianza: [...] “El crecimiento de la confianza y del amor, y una reducción gradual en la inhibición preceden la evocación o “el nacimiento” de Afrodita, anunciado por el primer orgasmo en la relación sexual o por un nuevo deseo de intimidad física.”[45]

Las pasiones exaltadas dan lugar a una calmaría, pues Afrodita permite que eso suceda en la relación basada en el amor y la confianza, como es el caso de la de Amaranta Úrsula y Aureliano: [...] “A veces permanecían en silencio hasta el anochecer, el uno frente a la otra, mirándose a los ojos, amándose en el sosiego con tanto amor como antes se amaron en el escándalo.”[46]

A partir de ahí se origina el emblemático episodio incestuoso que va a culminar con la desaparición de los Buendía. Una vez más Afrodita dicta sus leyes, porque ella induce el incesto: según el mito, Afrodita hace con que Mirra - por su madre haber dicho que su belleza era superior a la de Afrodita - la hija de un sacerdote, se enamore, sin imaginarlo, de su propio padre y a oscuras tenga relaciones con él.

El incesto es un tema presente en toda la novela, primero con Úrsula, que teme tener un hijo con cola de cerdo con su primo y esposo; también con Pilar Ternera que paga a una mujer (Santa Sofía) para que se acueste con su hijo Arcadio; después con Amaranta y sus sobrinos, que llegan próximo a la relación, pero no la consumen; y por último, con Amaranta Úrsula y Aureliano, quienes son tía y sobrino, sin saberlo - Fernanda escondió de todos que Aureliano era el hijo de Meme - y cometen el incesto cuyo castigo será el nacimiento del último Buendía (Aureliano nace con cola de cerdo y es abandonado a la suerte de las hormigas) y el fin de todos.

[...] El incesto significa, en esencia, tabú; a su vez, toda prohibición supone un castigo. [...] Desde una perspectiva psicoanalítica, en el desarrollo sexual de los seres humanos, es natural la inclinación del hijo hacia la madre o de la hija hacia el padre, es decir, los complejos de Edipo y Electra, respectivamente. Sin embargo, el desarrollo normal lleva a los individuos a ubicar su deseo sexual en un ser externo a la familia. Por tanto, toda inclinación hacia el incesto tiene, necesariamente, connotaciones regresivas.”[47]

Es Artemisa que - como vimos con el mito de Ifigenia - libra a las mujeres del patriarcado o sacrifica y desvalora lo que tradicionalmente - o diría, patriarcalmente - es considerado “femenino”. Amaranta Úrsula, evocando a Artemisa, sacrifica a través del incesto, los estereotipos femeninos de madre, esposa, virgen, prostituta y mujer moderna y rebelde, para librar a todas las mujeres de *Cien años* del poder patriarcal.