

**“EL CARTELITO MÁS TRISTE DEL MUNDO”
EN CIEN AÑOS DE SOLEDAD:
INTROSPECCIÓN Y EL SON DOLIENTE
DE “OTRA CANCIÓN DESESPERADA”**

Resumen

El ensayo rescata, en una puesta al día, al personaje más “mal-querido” de Cien años de soledad: Fernanda del Carpio. Una mirada de calado hondo lo reviste de ventajosos colores ante las antipatías que su proceder genera; su multiplicidad emblemática lo convierte en eco de muchas voces, y una lectura bajtiniana permite profundizar en su carácter dialógico. Su cuerpo enfermo y “dócil” deviene metáfora de su profunda tristeza, sus rutas azarosas -laberínticas, tal vez, culminan en una freudiana “canción desesperada”. ¿Cervantes? ¿Como la de Pablo Neruda?, o mejor, como la “otra” de Luis Rafael Sánchez. La introspección de su “cantaleta” le concede profundidad al personaje, reñida con la generalidad crítica de que Cien años de soledad está poblado de personajes simples, arquetipos y actantes míticos. Su monólogo muestra una conciencia activa y reclama un análisis individual.

Palabras clave: *introspección, polifonía emblemática, dialogismo, “otra canción desesperada”, catarsis freudiana*

Abstract

The essay updates and rescues the most ill-treated character of Cien años de soledad: Fernanda del Carpio. A close glance to her circumstance adorns her with advantageous colors in view of the dislike generated by her behavior. She becomes echo of multiple voices and a bajtinian reading deepens in her dialogic nature. Her ill and “docile” body becomes metaphor of her intense sadness, and her difficult circumstance concludes in a freudian “song of despair”; as Cervante’s? Pablo Neruda’s? Or “Otra canción desesperada” by Luis Rafael Sánchez? The introspection of her famous “cantaleta” renders interior complexity to the character, in opposition to the critic’s general vision that García Márquez’ masterpiece is inhabited by shallow characters, archetypes and mythic actants. Her monologue unveils an active conscience and claims for an individual analysis.

Keywords: *introspection, emblematic polyphony, dialogism, “another song of despair”, freudian catharsis*

Las flores se encuentran en cualquier sendero,
pero no todos saben tejer una corona.
(Anastasius Grün)

Se trataba del cartelito más triste del mundo. Era “Un anuncio en la puerta” el título de un artículo recogido en *Textos costeños* (1948-1952), en el cual Gabriel García Márquez alude “al sano entretenimiento de ir por las calles leyendo los variados anuncios que se ofrecen al transeúnte”, y relata que -de todos- el anuncio que más le ha impresionado es “ese misterioso, lúgubre cartelillo que informa: ‘Se venden palmas fúnebres’” (428-9, mi énfasis). Al reflexionar sobre sus implicaciones -advierde que un insignificante anuncio puesto a la puerta de una casa, puede dar la clave esencial del carácter de quienes la habitan- lo declara *el cartelito más triste del mundo* (410, mi énfasis).

Es, precisamente, aquel mismo cartelito -y con la misma interpretación- el que años más tarde el autor coloca frente a la desgastada casa de los padres de Fernanda del Carpio en *Cien años de soledad*; Aureliano Segundo lo reconoce de inmediato en “los decrepitos balcones de maderas destripadas por los hongos, y clavado en el portón y casi borrado por la lluvia, *el cartoncito más triste del mundo: ‘Se venden palmas fúnebres’*” (316, mi énfasis). Era el oficio que Fernanda se veía obligada a realizar: tejer coronas fúnebres. La tristeza que el autor percibe en ese cartelito es el símbolo quintaesenciado de la dureza de las avenidas por las que transita Fernanda en su errancia por las páginas del texto, pero lo particular de sus caminos es que cada uno de ellos connota una voz diferente- diversas facetas que ella es capaz de emblematizar- como enseguida veremos. Se trata de un conglomerado de voces que conforma una polifonía emblemática, pero engarzada por el sino de la desolación, pues ninguno le genera satisfacción o bienestar; mucho menos alegría. Y es que la advenediza del altiplano es el eje de la constante burla del narrador, así como de los diferentes personajes que con ella interactúan. Tal y como han señalado Lydia D. Hazera (157) y Jacques Joset (413, n.14), en *Cien años de soledad*, más que ningún personaje, Gabriel García Márquez concentra en Fernanda la burla de lo falso, la comicidad y la sátira mordaz; es objeto, sin duda, del escarnio más pesado de la novela.

Hasta el momento -resulta evidente su justificación- se ha visto a Fernanda del Carpio, por una parte, como voz de una clase social e imagen de una religiosidad aberrante, ambas anacrónicas en el mundo moderno. Por la otra, cónsono con la generalidad crítica de que *Cien años de soledad* está poblado de personajes simples, a Fernanda se le ha atribuido categoría de caricatura, así también de arquetipo¹ o mero actante,² incapaz de complejidad interior. Quisiera argumentar estas dos percepciones. La primera, su presencia en el texto representa mucho más que la voz de una clase social; detectamos voces de otra magnitud que convocan al examen de su polifonía emblemática. En relación con la segunda, ha pasado desapercibida la capacidad introspectiva que se desprende de su famosa “cantaleta”, asunto que atiendo en la segunda parte de este trabajo.

I. Polifonía emblemática: un rostro múltiple

Conviene señalar que el término emblema -aquí, en el sentido de designar un rasgo que caracteriza a un determinado personaje como representación de algo- podría aludir a un elemento estático y fijo. Sin embargo, el carácter emblemático que percibimos en Fernanda resulta plural; su multiplicidad, implícitamente, “dinamiza” y confiere pulsos de vida a la construcción del personaje, invirtiendo el sentido del término que, por lo general, acartona una caracterización.

Una lectura bajtiniana permite detectar la pluralidad de voces que en Fernanda se concentran, inscribiéndola en las reflexiones literarias de Mijail Bajtin sobre dialogismo. Este resulta de la interacción de diversos puntos de vista, voces lingüísticas, entre otras, en el discurso narrativo, noción que traslado al personaje que nos ocupa, pues Fernanda es, sin duda, la voz de una clase social y de los preceptos caducos de la Iglesia, pero es también emblema de la naturaleza del altiplano andino: fría e insoportable, tal y

¹ Modelo o prototipo en el que se resumen las características esenciales de algo o alguien; por lo general, encarnan problemas y actitudes de valor universal. El término fue utilizado por Platón para indicar que las Ideas eran los arquetipos de todo lo sensible.

² Según Vladimir Propp, refiérese a la función desempeñada por un personaje, un objeto, un sentimiento o una abstracción de cualquier tipo, que actúa en la historia narrativa como fuerza impulsora de la acción. El análisis estructural y semiológico despoja a los personajes de la atención psicológica, y lo reduce a meras fuerzas sin complejidad interior (Ver *Morfología del cuento*).

como la describe el mismo García Márquez. Por su presencia en el texto, se destaca también la tensión existente entre las dos regiones del país colombiano, la costa y la cordillera. La extremada corrección de Fernanda al hablar, tan diferente a la costumbre costeña, la convierte, a su vez, en emblema de la voz dialectal del páramo. Además, a través de su personaje, se expone un tipo de educación caduca e inútil para nuestro mundo actual. ¿Voz política? Posiblemente. Su entrada al relato viene acompañada de una provocación desplegada por el partido conservador. Fernanda, por otra parte, es portavoz de la omnipresente crítica del autor hacia la institución “reinas de belleza”. Por último, resulta emblemática la voz desesperada de su “cantaleta”, que la acerca -de diverso modo, claro está- a otras “canciones desesperadas” de nuestra literatura. ¿Cervantes? ¿Pablo Neruda? O mejor, aquella “otra” de Luis Rafael Sánchez. Por el momento, conviene explorar sus voces en detalle.

Voz de una clase social y de una religiosidad anacrónica

A través de todo el texto, Fernanda del Carpio prevalece como portavoz de una clase social. Víctor Farías aborda la obra desde la perspectiva de una lucha de clases y destaca la ridiculización de determinadas costumbres de la burguesía latinoamericana (190-1);³ irrisorios resultan los de nuestro personaje. Roberto Paoli, por su lado, resalta la polémica de García Márquez contra la pedantería de ciertos comportamientos burgueses y examina el concepto bajtiniano “carnavalesco” (979-80) de la clase que Fernanda representa. No es difícil percibir que sus rigurosos valores la enlazan con los principios de poder e intransigencia: su reacción ante la “invasión de la plebe” -los forasteros que trajo la compañía bananera- quienes para ella era gente “de la más perversa condición” (366); su mismo cuñado, José Arcadio Segundo, fue víctima de su celo discriminatorio al emplearse allí de capataz. De igual forma, rechaza al pretendiente de su hija Meme, Mauricio Babilonia, obstaculizando un cruce con la clase obrera que este representa: “No le permitió hablar. -Lárguese- le dijo. -Nada tiene que venir a buscar entre

³ Agradezco a Carmen Pérez-Marín -en cuyo curso graduado de la Universidad de Puerto Rico tuvo su génesis este trabajo- sus sugerencias, entre otras, el texto de Farías. Mi gratitud también para Ramón Luis Acevedo, quien me animó a publicar este ensayo.

gente decente” (399). Y es que, observa Ludmer, “Meme comete un incesto social prohibido por su madre” (178). Resulta significativo advertir los resultados de la intransigencia de Fernanda. A instancias suyas, se establece una guardia nocturna en el traspatio de su casa, y Mauricio, mientras levantaba las tejas para entrar al baño donde Meme lo esperaba, recibe un proyectil que se incrusta en su columna vertebral, reduciéndolo a cama por el resto de su vida: “Murió de viejo en la soledad, sin un quejido, sin una protesta... atormentado por los recuerdos y por las mariposas amarillas que no le concedieron un instante de paz” (405).

Desde su posición privilegiada, Fernanda logra neutralizar la oposición, es decir, cancelar el discurso de la otredad, que va unido al concepto de “igualdad-desigualdad”, que bien analiza Tzvetan Todorov en relación con la conquista de América y el problema del “otro”. En su relación con los indígenas, el colonizador ostentaba “la idea de que [los indios] son inferiores, sin esta premisa existencial, la destrucción no hubiera podido ocurrir” (Todorov 157). En nuestro caso, se trata de la aparición del proletario, una clase “inferior” ante los ojos de Fernanda, con la particularidad de que ella, a pesar del nieto bastardo, logra -aunque a medias- lo que no pudo evitar la empresa colonizadora: detener el “mestizaje”. La rebeldía de su hija Meme provoca que Fernanda decida “borrarla” también de la historia; la obliga al enclaustramiento en un convento de monjas, y ella:

[...] se dejó llevar. La última vez que Fernanda la vio, tratando de igualar su paso con el de la novicia, acababa de cerrarse detrás de ella el rastrillo de hierro de la clausura. Todavía pensaba en Mauricio Babilonia, en su olor de aceite y su ámbito de mariposas, seguiría pensando en él todos los días de su vida, hasta la remota madrugada... en que muriera de vejez, *con sus nombres cambiados y sin haber dicho nunca una palabra*, en un tenebroso hospital de Cracovia (410, mi énfasis).

Es válido señalar que Fernanda logra “desvanecer” -de modo diverso- a otros personajes que puedan acarrearle deshonor o vergüenza: su nieto bastardo y su suegra. Dice el narrador:

[...] cuando llevaron a casa al hijo de Meme Buendía... la situación pública era entonces tan incierta, que nadie tenía el

espíritu dispuesto para ocuparse de escándalos privados, de modo que Fernanda contó con el ambiente propicio *para mantener al niño escondido como si no hubiera existido nunca* (406, mi énfasis).

Resulta irónico que “la situación pública” a la que alude el narrador, era la huelga obrera que incitaba su propio cuñado José Arcadio (410-1); el revuelo le permite infiltrar al nieto bastardo inadvertidamente. En el caso de Santa Sofía de la Piedad, Fernanda “tuvo motivos para creer que era una sirvienta eternizada, y aunque varias veces oyó decir que era la madre de su esposo, aquello le resultaba tan increíble *que más tardaba en saberlo que en olvidarlo*” (481, mi énfasis).

No hay duda de que el olvido se acomodaba mejor a sus actitudes clasistas; clase que se anuncia desde los apellidos de sus padres, Fernando del Carpio y Renata Argote, cuya genealogía se remonta hasta el poeta Luis de Góngora y Argote o el humanista Gonzalo de Argote y Molina (Joset 442 n.20). Ludmer observa que aluden al medievalismo español y a los cantares de gesta (66). Remite, también, a Félix Lope de Vega y Carpio, autor de *Fuenteovejuna*, pieza teatral del Siglo de Oro español, en la cual se destaca la posición conservadora del pueblo que se une para ir en contra del comendador en defensa de la honra. En *Cien años*, Fernanda, en pleno siglo XX, también defiende la honra, pero en soledad. Es evidente que el resto de la familia Buendía no la hubiese apoyado en sus designios con respecto a Meme.

Y es que el mundo tradicional, que representa Fernanda, y el moderno se encuentran de frente en la obra cumbre de García Márquez. Lo paradójico del “ambiente de estiramiento” de sus mayores es que Fernanda categóricamente lo impone; el coronel Aureliano Buendía protestaba: “Nos estamos volviendo gente fina” (320). Así, también, impuso el ritual religioso de rezar el rosario antes de la cena, y llamó tanto la atención de los vecinos, que circuló el rumor de que los Buendía “habían convertido el acto de comer en una misa mayor” (319). Este plano de lectura permite escuchar, a través de Fernanda, la voz de los preceptos caducos de la Iglesia, institución que, por cierto, ocupa un lugar incómodo en la obra del autor, al no expresarse como alentadora.⁴ El “sarcasmo teológico” -del que nos habla

⁴ Ello se destaca, entre otras, en *La triste historia de la Cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, *Crónica de una muerte anunciada* y *El amor y otros demonios*.

Carmen Arnau- se acumula en figuras como la de Fernanda: “su catolicismo exacerbado ha hecho de ella una mujer perdida para el mundo” (80). “Perdida” la veía su esposo Aureliano Segundo, quien se veía impedido de concertar encuentros íntimos con su esposa, debido a su singular calendario con llavecitas doradas en el que “su director espiritual había marcado con tinta morada las fechas de abstinencia venérea. 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 42 días (317). ¿Otra versión del pantalón de castidad que, de recién casada, vestía Úrsula para dormir? Inolvidable resulta también su ajuar nupcial: el camisón blanco, largo, “con un ojal grande y redondo primorosamente ribeteado a la altura del vientre. ...un mes después [Aureliano] no había conseguido que la esposa se quitara el camisón” (318, mi énfasis). Su recato es tan desmedido que, cuando desarrolla un desorden uterino, es tan modesta que decide no ver al doctor en persona, e inventa una correspondencia con los “médicos invisibles”.

Voz crítica a la educación; emblema de la tensión entre las dos regiones colombianas; voz dialectal del páramo

La figura de Fernanda encarna, además, una aguda crítica a la educación. El narrador resume la enseñanza recibida por la futura reina:

Hasta el día de su boda soñó con un reinado de leyenda... Desde que tuvo uso de razón recordaba haber hecho sus necesidades en una bacinilla de oro.. sus compañeras se sorprendieron de que la tuvieran apartada, en una silla de espaldar muy alto... ‘Va a ser reina’ [explicaban las monjas] [había] aprendido a versificar el latín, a tocar clavicordio, a conversar de cetrería con los caballeros y de apologética con los arzobispos, a dilucidar asuntos de estado con los gobernantes extranjeros y asuntos de Dios con el Papa (314).

La clave del carácter excepcional de Fernanda y de sus pretensiones de magnificencia la ofrece el mismo narrador: “No era ingenuidad ni delirio de grandeza. Así la educaron” (314). A cada vuelta de página, somos testigos del daño irreparable que causaron a la joven Fernanda las falsas expectativas. El texto de *Cien años* plantea una y otra vez -así lo ha visto Mauricio Parra- la

necesidad de cambiar de manera radical los modos de conocimiento y de conceptuar la realidad (85). A Fernanda -quien impuso la misma enseñanza a su hija Meme- este tipo de formación le genera “incapacidad de salir de los marcos referenciales de una educación que en última instancia la victimiza a ella también” (77).

Fernanda, por otra parte, permite exponer la tensión existente entre las dos regiones del país colombiano, asunto que ha sido comentado por el propio García Márquez como la diferencia entre la irreverencia ante las jerarquías de los costeños y la sujeción a lo formal que caracteriza al colombiano de la cordillera (García Márquez, *El olor* 42); tensión que resulta evidente al contrastar los rigurosos valores que encarna Fernanda y aquellos más relajados de la familia Buendía. Su presencia en Macondo -parafraseando a George R. McMurray- resalta la verdadera diferencia en las actitudes morales y sociales entre los despreocupados habitantes de la costa colombiana y aquellos más conservadores de las tierras altas (93, mi traducción). Por otro lado, la esposa de Aureliano Segundo es emblema de la naturaleza del altiplano andino, cuyo clima inhóspito García Márquez describe como frío e insoportable; de igual forma, el narrador construye a su personaje. Es Fernanda quien permite al lector transitar tanto por la naturaleza difícil con la que Aureliano se enfrenta en su afanosa búsqueda como por la ciudad-monasterio a mil kilómetros del mar “donde jamás se conoció el sol”; marcado contraste con el ambiente costeño y cálido que privilegia el autor colombiano.

Como representante de la cordillera, y por su forma de hablar, reconocemos un ejemplo bajtiniano de la heteroglosia del lenguaje (*The Dialogic* 300):⁵ Fernanda deja claramente inscrita la voz dialectal del altiplano andino, tan diferente a la costumbre costeña. Úrsula reconoce esta “inconfundible dicción” (316) en uno de los oficiales que la atiende cuando va a visitar al coronel Aureliano Buendía a la cárcel: el “modo de hablar rebuscado, la cadencia lánguida de los cachacos” (223), modo burlesco de identificar a “la gente del páramo”. Fernanda exageraba su dicción viciosa, pues tenía la costumbre de usar eufemismos para llamar las cosas y evitar las palabras que ella consideraba “prohibidas”, convirtiéndose en objeto de burla. El ejemplo

⁵ Se refiere a la diversidad de voces en un texto narrativo que reflejan un trasfondo social, educativo o económico.

más conocido lo constituye el episodio con Amaranta, quien se sentía tan incómoda con su hábito de “usar un eufemismo para cada cosa, que siempre hablaba delante de ella en jeringonza. [...] Un día con la burla, Fernanda quiso saber qué era lo que decía Amaranta, y ella no usó eufemismos para contestarle. Digo -dijo- que tú eres de las que confunden el culo con las temporadas” (319). Disgustó tanto a Fernanda que bastó para que desde aquel día no volvieran a dirigirse la palabra.

Voz política bajo mascarada carnavalesca; voz crítica a la institución “reinas de belleza”

Conviene que pasemos ahora al episodio que narra el traslado de Fernanda a Macondo, acompañada de una provocación política desplegada por el partido conservador. Confabulación que se ha gestado, claro está, con el total desconocimiento de la misma Fernanda, quien asume el rol de reina de carnaval. Con ello, la recién llegada y su comitiva se hacen eco de una posición política: la oficialidad represora. Señala Farías que “la subordinación de Macondo al Estado nacional se hizo patente a partir del carnaval y la masacre, y en este mismo instante... se unen las figuras de Aureliano Segundo y Fernanda... El carácter político histórico del aparecimiento de Fernanda ha sido, hasta el momento, no obstante, solo sugerido... (206). No obstante, en definitiva, la intención era contrarrestar cualquier levantamiento liberal que pudiese estar en gestación en Macondo. Bajo máscara carnavalesca -personificada por Fernanda- se derrota dicha sublevación.

Advierto, por otro lado, que el narrador describe a Fernanda del Carpio como la “mujer más fascinante que hubiera podido concebir la imaginación; la habían seleccionado como *la más hermosa entre las cinco mil mujeres más hermosas del país, y la habían llevado a Macondo con la promesa de nombrarla reina de Madagascar*” (309-10, mi énfasis). Y es que las reinas de belleza en la obra de García Márquez, tal y como lo señala Jacques Joset desde el título de su ensayo sobre el tema, es “un narrema constante”; son reinas de un día que manifiestan lo superficial de las estructuras sociales de un mundo regido por el capitalismo (54). No son Remedios la Bella y Fernanda las primeras reinas de belleza en la obra del escritor colombiano; el narrema ya se registra en el título completo del *Relato de un naufrago: que estuvo diez días a la deriva en una balsa sin comer ni beber, que fue proclamado héroe de la patria, besado por las reinas*

de belleza y hecho rico por la publicidad, y luego aborrecido por el gobierno y olvidado para siempre (1955, mi énfasis). En el funeral de Mamá Grande, aflora la “deliciosa” ironía del narrador:

[...] desfilaban las reinas nacionales de todas las cosas habidas y por haber. ...la reina del mango de hilacha, la reina de la ahuyama verde, la reina del guineo manzano, ...de la yuca harinosa ...de la guayaba perulera, ...del coco de agua, ...del frijol de la cabecita negra, la reina de 426 kilómetros de sartales de huevos de iguana, y todas las que se omiten por no hacer interminables estas crónicas (145).

La función enajenante de la institución “reinas de belleza”, también se hace explícita en el *Otoño del patriarca* (1975): “buscando la manera de mantener... [a la gente] ocupada, [el patriarca] restauró... los concursos anuales de belleza” (45, mi énfasis).

El tratamiento de Fernanda como reina de belleza y su ignorancia de los hechos de la próxima matanza, evidencian la manipulación de las instituciones que la representan. García Márquez remata la burla al prometerle el “reino de Madagascar”, geográficamente un lugar tan remoto e inalcanzable como la “Ínsula de Barataria”⁶ que le prometía Don Quijote a Sancho Panza. Comparación que permite calibrar el embelesamiento que genera a ambos, pues tanto el escudero español, como Fernanda, confiaban plenamente en sus futuros gobiernos. La Ínsula Barataria que le inventan a Sancho resulta muy difícil de manejar; el “reino” con que se topa Fernanda en Macondo le causó una angustia intensa. Al utilizar el laberinto en sus narraciones, Borges intenta representar la perplejidad del ser humano ante el mundo; fue la misma que sintió Fernanda al enfrentarse a los ineluctables excesos de su recién adquirida parentela.

II. Introspección, dialogismo y el “son doliente” de “otra” canción desesperada

Hasta aquí, hemos seguido el trayecto de la multiplicidad de voces que Fernanda del Carpio connota: portavoz de una clase social, emblema

⁶ Marlene Arteaga señala que “su aparición [es] en medio de un bullicioso carnaval en el que se le ofrece una Ínsula Barataria y ella la acepta sin saber lo que sucede...”, en “La constelación arquetipal femenina: Petra Cotes y Fernanda del Carpio” (93).

de un mundo muerto, voz caduca de la Iglesia, crítica a cierto tipo de educación, expresión de la tensión entre las dos regiones colombianas, voz dialectal del páramo, voz política y encarnación crítica de la institución “reina de belleza”. Repertorio que concede niveles de complejidad al personaje, dinamiza su constitución emblemática y permite una mirada multifacética que excede su concepción de caricatura de una sola pieza. Sin embargo, lo que intento resaltar es que la dura complejidad de todas ellas va tejiendo una laberíntica red de motivos que detonan su famosa “cantaleta”, en la que rescatamos una última voz, la desesperada. Recordemos que se trata del discurso “sin detente” que emite Fernanda, a modo de “torrente incontenible, desatado” -contra el marido, su familia y la vida que le ha tocado llevar- el cual se extiende por casi dos días, en términos de tiempo, y varias páginas de espacio textual; un monólogo que le confiere capacidad de introspección -elemento que ha pasado desapercibido por la crítica- apartándola de la idea generalizada de que los personajes de *Cien años de soledad* constituyen arquetipos y actantes carentes de complejidad interior. Antes de examinar su cantaleta, repasemos algunas de estas miradas.

Desde que se publica *Cien años de soledad*, la crítica ha notado la poca justificación psicológica de sus personajes (las itálicas, marcan mi énfasis): Carmen Arnau señala que “no piensan mucho, se dejan simplemente llevar por sus deseos, por sus instintos” (121); al igual que en las historias de caballería -explica Vargas Llosa- “*cuesta trabajo reconocer identidades individuales*” (179); Hugo Achúgar observa que *deben analizarse como arquetipos*, por el modo de caracterización general y sintética, así como por la tendencia a fijar sus personajes en una actitud o modo esencial (42); Lydia D.Hazera explica que el autor concibe a sus personajes *como representantes de los valores universales*, cuyas acciones prodigiosas e hiperbólicas los vuelven inolvidables y sirven para identificarlos como arquetipos (121). Una reseña temprana sobre la obra -“Un mito que deviene novela”- advierte que *sus personajes no son de carne y hueso, sino arquetípicos*; su psicología, elemental; sus sentimientos son inevitables, no facultativos;⁷ Margaret Sayers Peden propone dos arquetipos de

⁷ Aparece firmada por las iniciales A.V. Recogida en *Recopilación de textos sobre Gabriel García Márquez*, Ed. Pedro Simón Martínez, La Habana, Casa de las Américas, 1969, p. 134. Publicación original: revista *El Escarabajo de Oro* (1961-1974), Buenos Aires, mayo-junio 1968.

mujeres macondanas: las buenas y las malas (318); Fausto Avedaño designa sus *personajes como colectivos y llanos* (68), categoría en la que coloca a *Fernanda: caricatura de una mujer cursi y reprimida*; Marlene Arteaga articula un análisis semiótico y mítico de los personajes de Fernanda del Carpio y Petra Cotes, constituyéndolas en arquetipos y actantes femeninos que se reparten roles de madre, virgen, cortesana (108); Mercedes López-Baralt, quien ha observado la poca introspección de los personajes de *Cien años de soledad*, propone que la novela asume la forma de mito con actantes que no alcanzan la categoría lukacsiana del héroe problemático (301).

De inmediato, debo señalar que coincido con muchos de estos planteamientos. Por una parte, la filosa ironía con que se narran los comportamientos extemporáneos de Fernanda, legitima una imagen caricaturesca; el narrador encuentra en ella filón de dónde sacar tajada para descargar las antipatías del autor contra la actitud de estiramiento de la clase social que ella representa. Por la otra, el tratamiento literario que reciben los personajes de *Cien años de soledad*, contribuye a la pérdida de individualidad y a la identificación de rasgos comunes. Sin embargo, me interesa destacar que el monólogo de Fernanda rebasa los planteamientos anteriores: allí quedan registrados sus pensamientos íntimos y sus relaciones dialógicas, elemento que -para decirlo en palabras de Stephen Gilman, quien abandona la interpretación simbólica y los retratos estáticos para estudiar la interioridad de los personajes de *La Celestina*- presenta el alma y muestra una conciencia activa (12). En el caso de Fernanda, su monólogo ("cantaleta" le llama el narrador) le permite -como le sucede al complejo personaje de Melibea, según lo ha visto Gilman- echarle una ojeada a toda su vida (Gilman, *La Celestina* 106). Desde una suerte de *fluir de conciencia*, Fernanda dialoga consigo misma e, indirectamente, con los otros personajes, como enseguida veremos.

La teoría del sujeto del pensamiento bajtiniano esboza aquello que define al hombre: el vínculo que establece con el "otro" en el acto creador. Una mirada de calado hondo nos permite registrar que en la "cantaleta" se encuentran entretejidas todas las voces que la advenediza del altiplano emblematiza y que reseñaríamos en la primera parte de este trabajo, inscribiéndola en las relaciones dialógicas entabladas entre el "yo" y el "otro", es decir, entre Fernanda y los otros personajes. La visión de nosotros solo

puede provenir de la percepción del otro; es el otro quien otorga la primera definición de mí, de mi valor. El discurso sin “detente” de Fernanda, al dar oídos a las diversas voces de los otros componentes de la familia, permite referir lo que “de ella dicen”. Veamos algunos fragmentos del monólogo -en el que técnicamente se alterna el narrador omnisciente con el narrador personaje- en el cual quedan resumidos tanto su polifonía emblemática (Fernanda reconoce y objeta cada una de ellas) como la percepción del “otro”; las itálicas marcan mi comentario. Fernanda se paseaba por la casa “*doliéndose*” -dice el narrador:

de que la hubieran criado como una reina para terminar de sirvienta en una casa de locos [*condición de reina y crítica a la educación*]; siempre estaban por los rincones llamándola santurrona, farisea [*voz religiosa*]; Amaranta había dicho de viva voz que ella era de las que confundía el recto con las tómporas [*corrección de la voz dialectal del páramo; Amaranta dijo culo, mientras ella acude al eufemismo*]; ⁸... bendito sea Dios, qué palabras, y ella había aguantado todo con resignación por las intenciones del Santo Padre [*voz religiosa*]; ... pero no había podido soportar más cuando el malvado José Arcadio Segundo dijo que la perdición de la familia había sido abrirle las puertas a una “cachaca”,⁹ imagínese, una cachaca mandona, válgame Dios, una cachaca ... de la misma índole que mandó el gobierno a matar trabajadores [*se expresa la tensión existente entre las dos regiones colombianas y voz política*]; y se refería a ella, la ahijada del Duque de Alba, una dama con tanta alcurnia que le revolvía el hígado a las esposas de los presidentes [*voz de una clase social; un mundo anacrónico*] (439-40).

Resulta significativo señalar que en la cantaleta predomina la “queja” de la mirada del “otro”; la mayor desilusión de Fernanda es que esa visión del “otro” hacia ella resulta en una inclemente devaluación, como hemos advertido en los fragmentos citados. Además, Fernanda añade que su familia política “la había tenido siempre como un estorbo, como el trapito de bajar la olla, como un monigote pintado en la pared” (440).

⁸ Resulta curioso observar que en la edición conmemorativa (RAE) -revisada por el autor- Fernanda utiliza el vocablo “culo” (2007, p. 367).

⁹ Recordemos que el término “cachaco” es el modo burlesco de identificar a los habitantes de la cordillera.

Por otra parte, es curioso observar que el murmullo quejumbroso de Fernanda constituye una reacción inversa, tanto frente a la rebeldía de Meme y sus amores con Mauricio Babilonia, como a la aparición del nieto bastardo y la indeseable presencia de su suegra Santa Sofía de la Piedad. Por diversos medios -como dejé dicho en la primera parte de este trabajo- ella consigue neutralizarlos, cancelando su discurso de “otredad”. En la cantaleta, lejos de suprimir la mirada del opositor, Fernanda la reconoce para poder encararla; se trata -una vez más- de la palabra dialógica, del encuentro con el “otro”, la manifestación del carácter plural de la conciencia (Martínez Fernández 54).

El modo alterado de la cantaleta -no debemos pasar por alto que se trata de un evento emocional de primera fila- se instala dentro de las teorías de la personalidad que esbozan Joseph Breuer y su entonces asistente Sigmund Freud, quienes indican que toda histeria es el resultado de experiencias traumáticas que el ser humano se resiste a aceptar debido a su particular modo de comprender el mundo.¹⁰ No hay duda de las situaciones límites que le impone a Fernanda el organizador del relato; el ser capaz de llegar a la base del síntoma (en el caso de Fernanda, reconocer que su vida es todo lo opuesto al reino con el cual siempre soñó) y permitirse liberar sus emociones, caben dentro de lo que Breuer llamó “catarsis” -del griego “limpieza”-, concepto relacionado con los estados de recuperación espontánea. Resulta significativo el comentario del narrador al día siguiente de la cantaleta: Fernanda “parecía *desahogada* por completo de sus rencores” (442, mi énfasis).

Por otro lado, la cantaleta de nuestro personaje se acomoda a los planteamientos de Mauricio Parra, quien afirma que en una parte del discurso de *Cien años de soledad* los opuestos acaban confundándose. Vale mencionar un episodio de la novela en el que el general conservador José Raquel Moncada, en el momento anterior a su fusilamiento, increpa a Aureliano Buendía: “Lo que me preocupa [...] es que de tanto odiar a los militares, de

¹⁰ Ambos autores publican *Estudios sobre la histeria* (1895), que exponía los hallazgos de Breuer y procuraba explicarlos mediante la teoría de la *catarsis*. El vocablo “histeria” tiene su origen en el término griego *hyaterá*, que significa *útero*. Explica Elaine Showalter (*The Female Malady*, 1987), que el término “histérica” -en la literatura del siglo XIX- era casi intercambiable con el término “femenino”, percibido como una enfermedad nerviosa relacionada al descontento de la mujer como género. Para una breve explicación del término: Charles Bernheimer, Introducción al texto *In Dora's Case: Freud, Hysteria, Feminism* (1990); pp. 2-7.

tanto combatirlos, de tanto pensar en ellos, has terminado por ser igual que ellos” (262). Desde aquí, me animo a sugerir, que tal y como Don Quijote y Sancho Panza, arquetipos de la polarización, en ocasiones terminan confundiendo sus discursos, en *Cien años*, Fernanda, modelo de un comportamiento formal y aristócrata, se confunde, en su discurso “cantaletero”, con “impropios de verdulera” (340).¹¹ Al despotricar e insultar a la familia de modo vulgar, incorpora un doble nivel de lenguaje al discurso, que en cierta forma conforma lo que Bajtin ha llamado “construcción híbrida” (Bajtin 304).

Tampoco debemos pasar por alto que Fernanda logra trastocar la significación de la “carnavalización” bajtiniana, la cual se alimenta de la subversión del mundo oficial. Fernanda representa este mundo, de modo que, al ser ella misma -alterando el orden de su formalismo verbal- quien lo transgrede, invierte el sentido del concepto, constituyéndolo en parte de su “liberación” freudiana. Y es que en términos bajtinianos, ninguna voz puede despojarse de las voces que la constituyen: las voces de los otros, las voces de la alteridad, voces que resuenan en la palabra del sujeto mismo.

La cantaleta -como ya sugerí- reproduce textualmente el diálogo del personaje consigo mismo, frecuentemente con interrogaciones que se hace el mismo hablante, ofreciendo, en ocasiones, sus propias respuestas. La mascullada retahíla de Fernanda parece preguntarse, al igual que “el general” en la otra novela de García Márquez, ante la revelación de que la carrera entre sus males y sus sueños llegaba a la meta final: “Carajos, ¡Cómo voy a salir de este laberinto!” (García Márquez, *El general* 269). Por otro lado, tal y como observa Jacques Joret, el exabrupto de Fernanda, constituye una reacción paralela al “carajo” de Úrsula, quien le pregunta a Dios si había que soportar tantas penas y mortificaciones. La matriarca de los Buendía:

sentía unos reprimibles deseos de soltarse a despotricar como un forastero, y 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. -¡Carajo!- gritó (364).

¹¹ Por su parte, Arteaga nota que Fernanda logra entretenerse con los fenómenos que envuelven a Petra Cotes (104).

Más elocuente aún, resulta lo que sigue: al escucharla, Amaranta creyó que la había picado un alacrán, y preguntó alarmada: “¡Dónde está!” refiriéndose al animal; “Úrsula *se puso un dedo en el corazón*, -Aquí- dijo”. Úrsula nos ofrece la clave: desde ese mismo doloroso centro también se desborda Fernanda.

El “son doliente” de “otra” canción desesperada

Corresponde ahora notar que lo apremiante de la cantaleta resulta una suerte de “canción desesperada”. Su tono quejumbroso -recordemos que con la palabra “doliéndose” el narrador califica de entrada la tesitura de Fernanda al iniciar su monólogo- empalma con el “son doliente” -así nombra Grisóstomo su lamento amoroso (Cervantes 180)- de otras “canciones desesperadas” de nuestra literatura. En su nota periodística titulada “Otra canción desesperada”, recogida en su texto antológico *Devórame otra vez* (2006), Luis Rafael Sánchez narra que la “canción desesperada” que lo inspira, la leyó -al igual que García Márquez el “cartelito más triste del mundo”- cuando transitaba casualmente por una vía pública. Se refería a una súplica amorosa, escrita con “spray” negro en la pared de un puente que une a Santurce con Hato Rey: “Eneida, carajo, ámame”. Se le ocurre a Sánchez que dicha queja urbana constituye el “verso impúdico” de la “canción desesperada” de Neruda, aquella de los “veinte poemas de amor”. Al reflexionar sobre ella, Sánchez alude a los deseos de amar y de ser amado en la juventud del poeta chileno que se desprenden del poema-canción; sostiene que “eran estremecedores como los truenos” (195). Esta alusión meteorológica nos remite al hecho de que en *Cien años*, la regañina continuada de Fernanda ocurre precisamente durante el diluvio de “cuatro años, once meses y dos días” que cayó sobre Macondo. Cuenta el narrador que cuando la lluvia recrudecía “se desempedrababa el cielo en unas tempestades de estropicio, ...y unos huracanes que desportillaron techos y derribaron paredes, y desenterraron de raíz las últimas cepas de las plantaciones” (431).

Sobre el discurso “desesperado” de Fernanda, el mismo narrador se encarga de otorgarle *destellos musicales* al describir la magnitud de dicha “canción” (mi énfasis): “se desbordó en un torrente incontenible, desatado, que empezó una mañana como el *monótono bordón de una guitarra*, y que a medida

que avanzaba el día, *fue subiendo de tono*, cada vez más rico, más espléndido (439, mi énfasis). Deja claro, además, que “esa noche, durante la cena, *el exasperante zumbido de la cantaleta había derrotado al rumor de la lluvia*” (442, mi énfasis).

Y es que la “canción desesperada” de Fernanda parecería rebasar tanto la de Neruda como la de Sánchez. Con relación a la del primero, la intensidad atmosférica de la de Fernanda va más allá de ser “estremecedor(a) como los truenos”, como la describió Sánchez, pues el zumbido que generaba la cantata fernandina excedía cualquier ruido que pudiese generar el diluvio, tal y como lo describe el narrador en la cita anterior. Con relación a la del segundo, recordemos que las requisiciones de Fernanda duran alrededor de dos días en términos de tiempo, y tres páginas ininterrumpidas de espacio textual, en marcado contraste con los escasos “tres vocablos” (“Eneida, carajo, ámame”) en la pared del puente.

Aunque la cantaleta parece no coincidir con otras “canciones desesperadas”, por su falta de requerimiento de amor (Grisóstomo, el amor de Marcela; Neruda, de la mujer que amó y perdió; el amor del emisor de los versos de Sánchez por Eneida), conviene no desestimarla, ya que se perfila la complejidad del hablante. Al detenernos en el carácter “desesperado” de la diatriba de Fernanda, resulta oportuno tener presente la importancia que Freud otorga al “inconsciente” y la manera en que la personalidad alberga deseos e impulsos que la mente consciente desapruueba por ser inaceptables socialmente. Percibirlos produce angustia y, para aliviarla, se impide que lleguen al consciente por medio del mecanismo que Freud llamó “represión”; no es difícil captar un estado parecido en el personaje que nos ocupa. Debo aquí dejar establecido que no pretendo hacer un análisis freudiano de Fernanda -no es propio y rebasaría nuestra intención-, pero como hemos “escuchado” a una conciencia humana, podemos captar ciertos matices y conceptos paralelos que iluminan el tormento interior del personaje. Si nos atenemos a lo que dice en su monólogo, su mayor desilusión, según ella misma cuenta, fue su marido:

[...] nunca se había hecho ilusiones con el resto de la familia, pero de todos modos tenía derecho a esperar un poco de más consideración de parte de su esposo, puesto que bien o mal era su cónyuge de sacramen-

to, su autor, su legítimo perjudicador ... y antes de que ella acabara de guardar su dieta de Pentecostés ya se había ido con sus baúles tras-humantes y su acordeón de perdulario a holgar en adulterio... (441).

Se refiere -con un evidente sesgo de celos- a Petra Cotes, su amante:

una desdichada a quien bastaba con *verle las nalgas*, bueno, ya estaba dicho, a quien bastaba *con verle menear las nalgas de potranca*, para adivinar *que era una, que era una*, todo lo contrario a ella que era una dama en el palacio o en la pocilga (441-2, mi énfasis).

El narrador provee otras instancias demostrativas del abandono y la ausencia de Aureliano Segundo: es válido observar que a pesar del extremo recato de Fernanda, "*ella cedió a sus apremios en la fiebre de la reconciliación, pero no supo proporcionarle el reposo con que él soñaba cuando fue a buscarla a la ciudad de los treinta y dos campanarios*" y "*poco antes de que naciera su primer hijo, Fernanda se dio cuenta de que su marido había vuelto en secreto al lecho de Petra Cotes*". Así vivieron los tres sin estorbarse, Fernanda *fingiendo que ignoraba la verdad* (318), pero cuando se dio cuenta que *era una viuda que no se le había muerto el marido*, ya era demasiado tarde para que las cosas volvieran a su estado anterior (366).

Vale la pena registrar el hecho de que Freud, posteriormente, retomó lo que Breuer no había reconocido, es decir, convenir que en el fondo de todas las neurosis histéricas yacía un deseo sexual. Más aún, Freud se refiere a la vida sexual de una mujer adulta como un enigma, una suerte de *dark continent* (12),¹² enfatizando lo oscuro y laberíntico que resulta -como materia clínica- la sexualidad femenina para el análisis psicológico. Dificultad capaz de remitirnos a la repetida pregunta atribuida a Freud: *what does a woman want?*¹³ Y es que después de escuchar la urgencia que provocó la ausencia del amor de "Eneida" en el emisor de los versos que Sánchez leyó en un puente santurcino, me resulta incompleta "la cantaleta" de Fernanda sin, para fruición nuestra, escuchar de sus labios, el deseo que -tal vez- nunca se atrevió a proferir: "¡Aureliano, carajo, ámame!".

¹² La metáfora, además, alude al espacio geográfico sexual femenino, citado por Freud como "bosque denso". "La cabeza de Medusa" es otro símbolo terrorífico utilizado por Freud para aludir a los genitales femeninos, revivido en los años '70 por Hélène Cixous y el movimiento feminista (*Le Rire de la Méduse*, 1975).

¹³ Para un análisis de su polémica fuente, ver Alan C. Elms, "Apocryphal Freud: Sigmund Freud Most Famous 'Quotations' and their actual sources" (83-104).

No resulta difícil percibir -importa señalarlo- que el intenso drama interior de Fernanda tiene su origen en tratar de sobrevivir al poder patriarcal y social; la culpabilidad religiosa por el tabú del sexo y “los prejuicios morales de las mujeres de los Andes”, como señala el propio autor (*El olor* 98). Por otro lado, su cuerpo enfermo -desorden del útero, por cierto- se constituye en metáfora de su sumisión. Tal y como señala Susan Bordo, la sintomatología del cuerpo se revela en sí como texto para diagnosticar la vida social y política; o en términos de Foucault, el cuerpo es el *locus* directo de control social. Leamos -esta vez, a través de su piel- la “inscripción de la ley sobre el cuerpo”, para decirlo en palabras de De Certeau (152-9), quien también reflexiona acerca del gran ascendiente sobre el cuerpo que tiene la lucha de poder. Conviene subrayar que en la superficie corporal de Fernanda se inscribe una “costura bárbara en forma de arco que empezaba en la ingle y terminaba en el esternón” (467), resultado de una “intervención telepática” de los “cirujanos invisibles” para sanar su desorden uterino; importa destacar que dicha costura consigna su incapacitación para no cumplir con el marido. De nuevo, remito al lector a su enfermiza adherencia al calendario con llavecitas doradas que su director espiritual había marcado con tinta morada las fechas de abstinencia sexual. Fernanda, en diversos grados de aproximación, parece insertarse en el concepto de “cuerpo dócil” que Michel Foucault esboza en su texto *Vigilar y Castigar* (139-74), al ajustar el suyo firmemente al calendario del cura, y como si se sintiese “vigilada” y con recelo a ser “castigada”, *no osa desobedecerlo* (mi énfasis). Por otro lado, el mismo narrador nos ofrece otra pista de sometimiento corporal como reflejo de temor, al resaltar su “pasión claustral”, cuando decide encerrarse, negándose a abrir puertas y ventanas, “obedeciendo la consigna paterna de enterrarse en vida” (466).

Un monólogo bajo el aguacero; la “lluvia íntima” de sus lágrimas

Parece ser que en la narrativa de García Márquez, la lluvia resulta caldo de cultivo para la introspección monológica. Ya vimos que en *Cien años*, Fernanda monologa bajo el diluvio; en un primer cuento, “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo” (112), Isabel -la primera macondina-¹⁴ monologa sobre el efecto de la lluvia que “sin que lo advirtiéramos, *estaba*

¹⁴ H. Araújo la llama “macondana” (115).

penetrando demasiado profundo en nuestros sentidos" (112), provocando *"algo distinto y amargo... en su corazón"* (113), e insiste que *"el agua apretaba y dolía como una mortaja en el corazón"* (114). Mas allá de su condición de fenómeno atmosférico, la lluvia se instala como metáfora de un padecer íntimo. Señala García Márquez que más que un lugar en el mundo, Macondo es un *estado de ánimo* (*El olor* 99). Se trata de la misma naturaleza emocional que articula Isabel en su monólogo y del mismo ambiente sobrecogedor que acordona el desahogo anímico de Fernanda.

Y es que el aguacero del cuento -motivo recurrente en la obra del autor¹⁵- es el antecedente al diluvio de *Cien años*; vale la pena acotar algunos detalles sobre ambos. La lluvia en el cuento comienza domingo y termina jueves, la de *Cien años* dura cuatro años, once meses y dos días; en el cuento se destaca la continuidad del aguacero en *un solo tono...*, *el mismo lento, monótono* y despiadado ritmo de la lluvia (112) -cónsono con la actitud pasiva de Isabel- en oposición a la novela, cuya lluvia recrudecía en estropicio, al son vertiginoso -lo recordamos bien- que despliega Fernanda en su cantaleta. Curiosa, además, resulta la calidad amatoria de un marido también "ausente": Isabel advierte en Martín "la misma expresión fría y pasmada" que no había variado después de esa "sombria madrugada en que empezó a ser mi esposo" (113); un marido que resulta más voz que presencia: hablaba con él sobre la tristeza del jardín bajo la lluvia, y al volverse a mirarlo, "ya Martín no estaba allí. ...cuando miré hacia la voz, solo encontré la silla vacía" (113).

Sin embargo, lo que interesa destacar aquí es el proceder literario que confiere a la imagen de la lluvia la capacidad de sintetizar el estado de ánimo en ambas mujeres; convergencia de sentires que revalidan su compenetración con la lluvia: Isabel alude al *dinamismo interior de la tormenta* (115), noción de intensidad que se identifica con el drama interior de Fernanda. ¿Habrá sido el aguacero catalizador del desbordamiento de Fernanda? Isabel afirma que la lluvia le hace sentirse *sobrecogida por una agobiadora tristeza* (113) y añade que ante la forzada y "humillante inferioridad" bajo la lluvia, ella se *"sentía convertida en pradera desolada"* (115), correspondencia directa con el ser íntimo de nuestro personaje. ¡Cuántas nostalgias reunidas!

Significantes, además, resultan las lágrimas de Fernanda a lo largo

¹⁵ Entre otros, *La mala hora* y *El coronel no tiene quien le escriba*.

del relato; una suerte de “lluvia íntima” a través de la cual también desahoga su alma. Accedemos a ellas, ya no en su monólogo, sino en otras instancias del texto: luego de la pesada burla del carnaval, *se encerró en el cuarto a llorar* (315); advierte el narrador que la primera vez que Fernanda se puso el apolillado vestido de reina, no pudo evitar un *nudo en el corazón* y sus ojos se *le llenaran de lágrimas*, porque “volvió a percibir el olor a betún de las botas del militar que fue a buscarla a su casa para hacerla reina” (486); su nieto Aureliano notó una mañana que no era “la mujer de todos los días, sino una anciana con “la conducta lánguida de quien ha *llorado en secreto*” (486). Se trata de un texto lloroso que connota la naturaleza sensitiva del personaje; así también empalma con la lluvia -ambas corrientes de intenso fluir- al metaforizar la expresión purificadora de quebrantos y amarguras. Si la lluvia en *Cien años*, como señala Ricardo Gullón, “es cólera del creador y protesta de la naturaleza”,¹⁶ literariamente, resultó el complemento perfecto para Fernanda descargar su doloroso enojo. Resulta significativo lo que el narrador destaca de la novela: a Fernanda no le importaba mucho la lluvia, porque, a fin de cuentas, toda la vida *había sido para ella como si estuviera lloviendo*” (361). ¿Lloviendo o llorando?

El asunto de la diatriba: un virulento “género femenino”¹⁷

Otro elemento recurrente en la obra del escritor colombiano es el tema de la “cantaleta”; vale la pena hacer un paréntesis para conocer los posibles orígenes de estos episodios. Por un lado, Dasso Saldívar anota que el asunto de la cantaleta tuvo su génesis en las sonoras quejas de la “tía Mama” (Francisca Cimodosea Mejía), quien era la que realmente mandaba en la casa de los Márquez Iguarán, durante la infancia del escritor: “era marchosa, gritona, mandona y en los momentos de mayor agobio, *como Fernanda del Carpio*, soltaba diatribas interminables contra todos y contra todo” (99-100). Sin embargo, se ha sugerido otra anécdota que le otorga a la cantaleta una procedencia similar a aquella del “cartelito más triste del mundo”. De joven, García Márquez un día pasó por una calle:

¹⁶ Recordemos que el diluvio comienza cuando ocurre el asesinato en masa, por el ejército nacional, de los trabajadores de la compañía bananera, quienes abogaban por mejores condiciones de trabajo. (Gullón 144).

¹⁷ Frase de Melibea en su conocido monólogo, donde prevalece la queja de su “herido corazón” (197).

y vio una ventana donde había una mujer que estaba echándole cantaleta al marido, “táquete, táquete”. El tipo como que de pronto se dormía y después se despertaba. García Márquez volvió a pasar por la misma ventana seis horas después y la mujer seguía igual. En ese momento lo pensó: “Algún día tengo que escribir esto porque es maravilloso.” Creo que de ahí nació la idea de la cantaleta (Luis Lamadrid).

La anterior cita corresponde a Laura García, la actriz escogida por Márquez para estrenar en Colombia su primera producción dramática, el monólogo *Diatriba de amor contra un hombre sentado* (1994); una cantaleta similar a la de Fernanda, evidente antecedente de la pieza teatral. Graciela, protagonista del monólogo, se dirige a su marido -quien permanece sentado leyendo y nunca habla- en un discurso frustrado sobre la infelicidad íntima, sobre el desencanto de “una vida jalonada de pérdidas”. Al igual que Fernanda, Graciela sufre la humillación de tener que aguantarle al marido la presencia de una amante desde el inicio de su vida matrimonial. Claro está, Graciela cuenta con “cuatro doctorados” y “dos maestrías”, constituyéndose en una mujer moderna y capacitada -tal vez- para considerar otro camino: abandonar el marido. Aunque en el caso de Fernanda, conviene no devaluar su suficiencia: recordemos que a los dos meses de matrimonio, al enterarse de ciertos manejos de su esposo con la concubina, volvió a hacer sus baúles de recién casada y se marchó de Macondo sin despedirse. Aureliano la alcanzó en el camino de la ciénaga, y solo después de muchas súplicas y propósitos de enmienda, consiguió que regresara (311). Resulta significativa la punzante ironía que emana de labios de Fernanda con relación a la infidelidad y repetidas “ausencias” del marido, quien, según ella, estaba “convencido de que se había casado con la esposa de Jonás, que se quedó tan tranquila con el cuento de la ballena”; historia que -parece insinuar nuestra protagonista- utilizó el personaje bíblico para justificar su atraso (443).¹⁸ Que no era tonta, querría decir, y su carácter férreo -no olvidemos que cuando Úrsula se encuentra incapacitada para llevar las riendas de la casa, es Fernanda quien perpetúa el matriarcado de la familia Buendía- la coloca en la lista de “mujeres masculinas” que, por su solidez y constancia, García Márquez

¹⁸ El refrán lo ha utilizado el autor en otras instancias: “la literatura de ficción -señala con humor- la inventó Jonás, cuando convenció a su mujer de que había vuelto a casa con tres días de atraso porque se lo había tragado una ballena”. “El amante inconcluso”. *Revista de Cambio* enero 25/ 1999. Red.

aseguraba construir en sus novelas (Harss 403). Se trata de un enérgico “género femenino” cuyo mecanismo discursivo, a menudo, deviene “cantaleta”.

Y es que hay otros ejemplos de vehementes exabruptos femeninos en la obra del escritor colombiano, aunque tal vez no tengan la intensidad de los de Fernanda y Graciela: Fermina Daza en el episodio del jabón; la madre del niño en “El último viaje del buque fantasma” (1968), quien pasa *tres semanas gimiendo de desilusión* ante las descabelladas ideas de su hijo (*Eréndira* 66); las “*virulentas cantaletas* de la concubina” Petra Cotes a Aureliano (386). La más significativa resulta la letanía que sale de la boca de Úrsula a la hora de su muerte y que “dura dos días”, lo que le concede al personaje una suerte de “introspección sugerida”:

Inició una oración interminable, atropellada, profunda, *que se prolongó por más de dos días*, y que el martes había degenerado en un revoltijo de súplicas a Dios y de consejos prácticos para que las hormigas coloradas no tumbaran la casa, para que nunca dejaran apagar la lámpara frente al daguerrotipo de Remedios, y para que cuidaran de que ningún Buendía fuera a casarse con alguien de su misma sangre porque nacían los hijos con cola de puerco (462, mi énfasis).

Fernanda, por su parte, también articula otras cantaletas: cuando se entera de la fuga de Santa Sofía de la Piedad para nunca más volver, “*despotricó un día entero*, mientras revisaba baúles, cómodas y armarios, [...] para convenirse de que [...] no se había alzado con nada” (482-3); “*armó todo un melodrama*” al conocer que “el Sr Brown le abrió a Meme las puertas de su casa y la invitó a los bailes de los sábados” (387-8); cuando traen al nieto bastardo, *Fernanda se sublevó íntimamente* contra aquella burla del destino (412).

Por otro lado, es imprescindible reconocer que su “canción desesperada” restituye al personaje con ventajosos colores ante la antipatía que hasta ahora proyectaba: excesivo, cruel y calculador; tiene la virtud de rescatarlo en toda su dimensión trágica, consignando que todo no es caricatura y burla. Resulta significativo lo que el narrador señala luego de finalizada la diatriba: “Fernanda se asustó pues en realidad *no había tenido hasta entonces una conciencia clara de la fuerza interior de la cantaleta*” (443, mi énfasis). Es decir, estalla a modo de catarsis, no a voluntad propia, y ello constituye una señal más de su inherente vulnerabilidad. Sin duda, Fernanda saca a la luz la novela

que cada cual lleva bajo el brazo, como bien dijo Galdós en *Fortunata y Jacinta*, cita que Mercedes López-Baralt rescata al conversar hace poco con ella acerca de la complejidad interior del personaje. Luego de nuestro diálogo, la estudiosa -quien como ya indicáramos, ha observado la poca introspección de los pobladores de la obra cumbre del escritor colombiano- señala que, pese a su carácter arquetípico, Fernanda desborda la categoría de actante mítico que prevalece en los personajes que habitan *Cien años de soledad*.¹⁹

“El etcétera de la plenitud” dialógica: las cartas de Fernanda

Luego de cotejar -a través de su monólogo- que Fernanda del Carpio es un personaje a cuya vida interior podemos acceder, el texto narrativo provee otras instancias que complementan el nivel interno del personaje, y que a modo de colofón, me interesa resaltar: el registro de sus innumerables cartas. La composición epistolar -en su sentido primero- alude a comunicación y sustituye el diálogo con la persona ausente; las cartas de Fernanda a los médicos invisibles, pero, sobre todo, aquellas dirigidas a sus hijos- a pesar de que el lector no tiene acceso directo a su contenido- constituyen expresiones significantes que abonan a la complejidad del personaje.

Secuestra la atención, por una parte, la insistencia del narrador en reconocerlas; por la otra, las descripciones que destacan la intensidad de las mismas. Informa el narrador sobre *una emocionante correspondencia* con los médicos invisibles (386), una *correspondencia interminable* (410) con sus hijos, y José Arcadio alude a las *cartas delirantes* de su madre (492). Su nieto Aureliano “la oía ir hasta la puerta para recibir cartas de sus hijos y entregarle las suyas al cartero, y escuchaba hasta muy altas horas en la noche, *el trazo duro y apasionado de la pluma en el papel*” (486). Se trata de una escritura que, por la fuerza interna que emana de su ejecución, pareciera encarnar otra descarga emocional. La última carta que recibe, en Roma, José Arcadio fue “*dictada por el presentimiento de la muerte*” (492), lo que adjudica profundidad al texto epistolar, codificado aquí por el signo de la intuición. Resulta significativa la descripción de otra carta suya -guardada en su cofrecito damasquinado y perfumado de sándalo-, que lee José Arcadio, luego de muerta Fernanda:

¹⁹ De paso, agradezco su acostumbrada generosidad y sus sugerencias.

era una “*carta voluminosa* en que Fernanda *desahogó el corazón* de incontables *verdades* que había ocultado” (488); no es difícil inferir que se trata de su confesión final. Por último, la única noticia de su testamento -aunque escueta- es reveladora: se trataba de “una minuciosa y tardía *recapitulación de infortunio*” (492). El muestrario de cartas delata circunstancias de un sentir íntimo cuyas frustraciones quedan más que explícitas. Y aunque se trata de un *lenguaje retenido* (Barthes) por ser no pronunciado, implícitamente “reservan un último sentido”; como si las cartas intentasen suplementar la culminación o totalidad del ser interno de nuestro personaje, constituyéndose -parafraseando a Barthes- en *el etcétera de la plenitud*,²⁰ en nuestro caso, del dialogismo y las motivaciones íntimas de Fernanda. En otras palabras, al aludir a sus cartas -y a lo vehemente de ellas- el narrador dota al personaje de una expresividad mayor que suple la parquedad de lo que se revela.

Otras consideraciones

La capacidad dialógica e introspectiva que despliega su monólogo se constituye en portavoz diligente de la complejidad interior del personaje de Fernanda del Carpio -un yo que habla desde dentro de sí mismo, como lo diría Gilman (10)- y que remata su texto epistolar; también el dinamismo de su polifonía emblemática, al sugerir un rostro múltiple. Algo más se debe destacar: la acumulación de datos que revalidan una conciencia activa -a contrapelo con la opinión crítica sobre la construcción poco profunda de los personajes de *Cien años de soledad*- la provee el laborioso narrador, quien tantas veces da noticia de las “mudas” de un vivo sentir íntimo (las itálicas marcan mi énfasis): luego de la cantaleta “*le remordieron las entrañas* por la virulencia con que había despotricado contra [la] desidia del marido” (374); también le “atormentaban” sus acciones para desaparecer al nieto bastardo, pues “*hacía tiempo que había medido la magnitud de su soberbia, pero no encontraba cómo remediarla*” (360). Al sentirse vieja, “*inclusive añoró... hasta la naturaleza bestial de los advenedizos*”, a quienes detestaba (412). Son apuntes que testifi-

²⁰ El “lenguaje retenido” se refiere al *texto pensativo* (ej: “la marquesa se quedó pensativa”). Aunque no se expresa lo que piensa el personaje, sí reserva un último sentido. A pesar de que el pensamiento permanece retenido, ocupa un lugar libre y significativo. El *texto pensativo* se constituye, según Barthes, en “el etcétera de la plenitud” de la obra (182).

can sobre los altibajos de un personaje con capacidad de transformación: retrospectivamente tenemos noticia específica de su educación, de sus expectativas de un “reino de leyenda”. Fernanda llega ingenua y joven a Macondo, pero una frustración *in crescendo* -según revela su tránsito por las páginas del texto- va endureciendo su carácter. Sin embargo, aquel “corazón cicatero” (385), que la caracteriza durante su adultez, es rescatado por el mismo narrador al final de sus días: “su *corazón de ceniza apelmazada*, que *había resistido sin quebrantos a los golpes más certeros...*, *se desmoronó* a los primeros embates de la nostalgia; *se humanizó en soledad*” (487). Y revela lo que nos parece la clave de su ser interno: *el alma se le cristalizó con la nostalgia de los sueños perdidos* (486).

Víctor Frankl -quien postula que la fuerza primordial que motiva al hombre es la búsqueda del sentido de la vida- señala que el hombre es capaz de vivir y aun morir por la preservación de sus valores e ideales (121).²¹ Fernanda no abandonó los suyos; aprisionada por sus creencias, se vio atascada en esperanzas ilusas, colocándose en laberintos difíciles de transitar. El placer del laberinto, parafraseando a Barthes (*El placer del texto*, 1980), es el recorrido que hacemos de este, y como se sabe, todos tienen su salida. Fernanda, al no encontrarla, en ocasiones la inventa: “desaparece” a sus opositores, convoca a sus “médicos invisibles”, construye su propio reino y encuentra en la familia Buendía una corte sobre la cual reinar. Me aventuro a pensar que ello constituye una estrategia de supervivencia, o en términos freudianos, una “negación” de la realidad como “defensa” del sujeto ante imposiciones inaceptables. ¿Asume Fernanda la complejidad de los grandes personajes? En su “cantaleta” -monólogo a través del cual el hondón de su alma queda al descubierto- subyace una suerte de poética de la dureza de la vida; un tratado que resume la relación dialógica con ella misma y su encuentro conflictivo con el “otro”; y un coro -inarmónico, tal vez- de las voces que la habitan, entona un rotundo ¡no! a la desventura de su destino. Personaje “desmoronado” al final de sus días, pero no por flaqueza de ánimo, sino por aspiraciones desvanecidas, y que, por su rigurosa factura, queda detenido en el gesto altamente inconforme y en clave interpretativa. Para decirlo en

²¹ Resulta significativo que su planteamiento sobre el deseo de “significado” contrasta con el del psicoanálisis freudiano en el sentido de que el último sostiene que el deseo del “placer” es la fuerza primaria de motivación del hombre.

palabras de José Asunción Silva, en *De Sobremesa*, es el modo del arte fijar, en posturas eternas, los aspectos intrínsecos de la vida.

Ivonne Piazza de la Luz
Universidad de Puerto Rico

BIBLIOGRAFÍA

- Araújo, H. "Las maconadas". *Signos y mensajes*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1976.
- Achúgar, Hugo. "La construcción de personajes en CAS". *Aproximación a Gabriel García Márquez*. J M Oviedo, 1969.
- Arnau, Carmen. *El mundo mítico de Gabriel García Márquez*. Barcelona: Eds. Península, 1975.
- Arteaga, Marlene. "La constelación arquetipal femenina: Petra Cotes y Fernanda del Carpio". *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias* 2. 3 (1994): 93.
- Asunción Silva, José. *De sobremesa*. Publicación póstuma, 1925.
- Avendaño, F. "El factor del best seller en Cien años de soledad". *Explicación de Textos Literarios* IV. I (1976).
- Bajtin, Mijail. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: U of Texas, 1981.
- Barthes, Roland. *El placer del texto*. México: Siglo XXI Editores, 1980.
- _____. *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.
- Bordo, Susan. "The Body and the Reproduction of Femininity". *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*, 1993.
- Cervantes, Miguel de. "Canción desesperada". *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Castalia, 1991.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano: artes de hacer*. Trad. A. Pescador. México: U Iberoamericana, A. C., 2007. 152-159.
- Elms, Alan C. "Apocryphal Freud: Sigmund Freud Most Famous 'Quotations' and their Actual Sources." *Sigmund Freud and his Impact on the World*. Ed. J.A. Winer and J.W. Anderson. Vol. XXIX. New Jersey: Analytic Press, 2001. 83-104.
- Fariás, Víctor. *Los manuscritos de Melquíades: Cien años de soledad, burguesía latinoamericana y dialéctica de la reproducción ampliada de la negación*. Frankfurt/Maine: Vervuert, 1981.

- Foucault, Michel. *Vigilar y Castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- Freud, Sigmund Freud. *The Question of Lay Analysis XX* (1926).
- Frankl, V. *Man's Search for Meaning*. New York: W.S Press, 1984.
- García Márquez, Gabriel. *El general en su laberinto*. México: Ed. Diana, 2004.
- _____. *El olor de la guayaba: conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*. Bogotá: Ed. Oveja Negra, 1983.
- _____. *El otoño del patriarca*. Barcelona: Mondadori, 1999.
- _____. *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, 1997.
- _____. *Los funerales de la Mamá Grande*. Buenos Aires: Sudamericana, 1972.
- _____. "Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo". *Ojos de perro azul*. Bogotá: Oveja Negra, 1980.
- _____. *Textos costeños: Obra periodística I* (1948-1952). Barcelona: Mondadori, 1991. 428-429.
- Gilman, Stephen. *La Celestina: arte y estructura*. Trad. Margit Frenk. Madrid: Taurus, 1974.
- Gullón, R. "García Márquez o el olvidado arte de narrar: simbología mítica". *Explicación de Textos Literarios IV. I* (1976).
- _____. *Prólogo a La Celestina*. Madrid: Alianza, 1971.
- Harss, Luis. *Los nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1977.
- Joset, Jacques Joset. "Un narrema constante: 'la mujer más bella del mundo'". *Gabriel García Márquez, coetáneo de la eternidad*. Amsterdam: Rodopi B. V., 1984.
- Lamadrid, Luis M. "Entrevista a Laura García". 2000 <http://cvc.cervantes.es/actcult/garcia_marquez/obra/teatro/entrevista.htm (2006)>.
- López-Baralt, M. *Para decir al otro: literatura y antropología en nuestra América*. Madrid: Iberoamericana, 2007.
- Ludmer, Josefina Ludmer. "*Cien años de soledad*": una interpretación. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1974.
- Martínez Fernández, José. *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra, 2001.
- McMurray, G. R. *Gabriel García Márquez*. New York: Frederick Ungar Publishing, 1977.

- Paoli, Roberto. “Carnavalesco y tiempo cíclico en Cien años de soledad”. *Revista Iberoamericana* L 128-129 (1984).
- Parra, Mauricio. “La crítica de la razón instrumental en Cien años de soledad o la posibilidad de la excentricidad”. *La Torre* 11.3 (1997).
- Rojas, Fernando de. *La Celestina*. Madrid: Cátedra, 1983.
- Saldívar, Dasso. *García Márquez: el viaje a la semilla*. Madrid: Alfaguara, 1997.
- Sánchez, Luis R. “Otra canción desesperada”. *Devórame otra vez*. San Juan: Ed. Callejón, 2006.
- Sayers Peden, M. “Las buenas y las malas mujeres de Macondo”. *Explicación de textos literarios* 4 (1976).
- Todorov, Tzvetan. *La conquista de América: el problema del otro*. México: Siglo XXI, 2001.
- Vargas Llosa, Mario. *Gabriel García Márquez: Historia de un deicidio*. Barcelona: Barral Editores, 1971.