

Las mujeres de García Márquez: un retrato en sepia

Lyda Vega Castro / Universidad del Atlántico

A mis tías

Resumen

El ensayo procurará dar cuenta de las características del universo femenino garciamarquiano, aquel que empezó a construir desde Eva, en *Ojos de perro azul*, que continuó con Isabel, en *La hojarasca*, con la mujer del coronel, en *El coronel no tiene quien le escriba*, y que llevó a su punto máximo de concreción identitaria con los perfiles de logró con personajes como la Mamá Grande, Laura Farina, Eréndira y, por supuesto, con Úrsula, Amaranta, Rebeca y todo el clan de mujeres de *Cien años de soledad*. La idea es cubrir dos décadas de una muy coherente y cohesiva mirada al cosmos de una femineidad que hace suya de manera reiterada una semántica del secreto, del pudor, de la dignidad, de la resignación y, ante todo, de un discurso de género fijo, de códigos heredados.

Palabras clave: García Márquez, femineidad, secreto, pudor, semiótica, género.

Abstract

The following study will attempt to give an account of the characteristics found in the *garciamarquiano* feminine universe, which developed with the character Eva from *Eyes of a Blue Dog* and followed with Isabel from *Leaf Storm*. The author continues with the colonel's wife from *No One Writes to the Colonel*, reaching the height of the identity issue with the profiles he achieved creating characters like Mamá Grande, Laura Farina, Eréndira, and certainly with Ursula, Amaranta, Rebeca, and entire clan of women from *One Hundred Years of Solitude*. The plan is to cover two decades of a very coherent and cohesive view toward the world of such femininity. This perspective is reinforced and witnessed through semantics in where secrecy, modesty, dignity, and resignation play important roles and above all, via the presence of a fixed/gender discourse, of inherited codes.

Key words: García Márquez, femininity, secrecy, modesty, semiotics, gender.

Hace no más de tres meses me enteré, por accidente, que una prima, de las más cercanas y queridas, era adoptada. En estos tiempos en los que la gente vive de puertas a la calle y todo se sabe, pues lo privado cada vez es más público, tamaña infidencia no calificaría para noticia de la semana, sino que sería una más en la avalancha de sucesos cotidianos –propios y, ante todo, ajenos– que golpean de un modo contundente nuestra capacidad de asombro. De no ser porque habitan todavía entre nosotros mujeres –no personajes, de las que nos distancia toda una semiosis generacional– nacidas bajo el signo del cauteloso recato (para más de cien, vocablo tan arcaico como *agora* o *allende*), nadie entendería la emotiva reacción ante la violación de un secreto.

Quienes rompen el pacto de la reserva son unas tías unidas por una urdimbre que pondera un código de conducta en el que lo secreto y oculto juega un papel notable. El misterio es lo suyo. El saber, pero, sobre todo, para jactarse de no poder decir. El arcano en su máxima expresión y, en este punto, evoco la etimología del término del que se nos dice que, desde los tiempos del Imperio Romano, la idea de secreto se vinculaba con la de *arca* o *cofre*, por lo que resulta sintomático de esta semiótica del pudor, del resguardo, la presencia, casi abrumadora, junto a ellas, de baúles, arcones (antes), cajas y cofres (ahora).

En ese ámbito premoderno en que construyeron mis tías su sistema de valores –el mismo de las obras de García Márquez–, no sólo fueron el pudor y el recato atributos esenciales, sino que, además, por ser mujeres, se les atribuyeron (es decir, se les endosó como una herencia) una serie de cualidades que correspondían al sentido de la femineidad, tales como, delicadeza, suavidad, pulcritud, refinamiento, dulzura, resignación, sumisión y, por supuesto, cuidado de la descendencia.

Ese fue el femenino con el que se relacionó García Márquez desde niño. Recordemos que se crió en una especie de ginarquía sustentada por cuatro pilares: la abuela Mina (Tranquilina Iguarán), menuda y activa, a quien las cataratas en los ojos no le impedían supervisar la cocina y estar al frente de la panadería doméstica. Vestida de sempiterno luto o semiluto era consciente de

la necesidad de proteger a los niños a su cargo de los peligros que acechaban en todo momento: almas en pena (¡rápido, acuesten a los niños!), mariposas negras (esconde a los niños, alguien va a morir),

funerales (levanta a los niños o morirán también). Lo último que hacía por las noches era recordarles a los niños esos peligros. (Martin, 2009: 62)

La tía Mama (Francisca Simodosea Mejía), la gran matriarca de la casa, considerada la sabia consejera del pueblo, con fama de no temerle a nada, fuera natural o sobrenatural, vestía también de negro, le habían confiado las llaves de la iglesia y del cementerio, y vivió y murió soltera. Cuando supo que era su hora, empezó a coser su mortaja.

Dulce, modesta, entregada a la limpieza, la costura y la elaboración de dulces, la tía Pa (Elvira Carrillo), hija natural del coronel, cuidó de Tranquilina hasta su muerte.

Y, por último, la tía Nana (Wenefrida Márquez), hermana del alma del coronel, la que, no obstante, vivía en otra casa de su propiedad, pero pasaba mucho tiempo con Mina.

Tal ginecocracia es transmutada poéticamente por García Márquez, apostando de paso por una sociedad matriarcal que, en juego especular con el contexto histórico colombiano de finales del siglo XIX y comienzos del XX, logra contrarrestar el peso de la hegemonía patriarcal cuyo *logos*, en muchas circunstancias, ha sido desplazado o vencido por el sentido común ginocrático.

Me propongo trazar algunos contornos del mundo femenino que retrata García Márquez desde Eva, en *Ojos de perro azul* (1947), hasta el clan de *La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y su abuela desalmada* (1972).

Lo que primero se destaca en esa mujer es la figura de un cuerpo ingravido, incorpóreo, pequeño, desaparecido, el de Eva, a la que le pesa la belleza, “privilegio...que llegó a dolerle como un cáncer”, “cuerpo artificial” (EDG 36, 37)¹, “doloroso patrimonio de belleza” (EDG 37). Estos lexemas se continúan en descripciones negativas de un cuerpo cuyo rostro luce “seco y agrietado” (MI 113), “flaco y apergaminado” (H 24), tullido (H 25), asmático (CE 9), inválido (PTB 166). Un rostro otoñal (DDS 206), devastado por la edad y el martirio (CAS 331), ciego (RA 209), de “belleza sepulcral” (ITH 318) que establece un contrapunto con esa hermosura animalizada de “cabellos de crines de potranca” (MCA 285), que emite una “fragancia oscura de animal de monte” (MCA 286) y cuya faz refleja “la ferocidad de una pantera” (CAS 226) en un “amoroso cuerpo de comadreja” (CAS 477). La otra cara de la luna la simboliza la apariencia de Amaranta “liviana y acuosa como una lagartija” (CAS 45), funesto atributo matizado al otorgársele una especial “distinción natural”, un “estiramiento interior”, una “ternura secreta” (CAS 73).

El superlativo de belleza de dos décadas de personajes femeninos lo encarnan Laura Farina, cuyo padre “tenía razones para suponer que estaba criando a la mujer más bella del mundo” (MCA: 281) y las hermanas Moscote y Remedios en CAS. La belleza femenina responde –caso de

la primera y la última- a un patrón que no puede desligarse de lo nefasto, lo trágico y lo horroroso, visto incluso como “trampa diabólica” (CAS 235, 236). Lo bello se alía, entonces, a la muerte y puede usarse también como valor de cambio, por lo que realmente era una carga ser bello. No se sabe qué hacer con el cuerpo, prácticamente se le niega. Siendo así, Eva no vacila al quejarse de padecer un “vacío de mujer entera” (EDG 39). En esos tiempos en los que se imponía el marianismo como visión idealizada de la mujer, el culto asertivo era el del espíritu (lo interior y secreto que muestra como fortaleza el personaje de Amaranta) más que el de la apariencia, por lo que era inevitable salpicar la belleza de nefandos matices. Se trata de María, no de Eva: la abnegación, humildad, sacrificio van en contravía de la exaltación de lo bello o, lo que es lo mismo, lo vano.

El cuerpo vestido de estas mujeres merece también una lectura semiótica, pues de la cabeza a los pies “significa”. La mantilla, por ejemplo, (DDS 206, CAS 233) alude al recato y al respeto, ya que comparte con el velo el sentido de lo envuelto en el secreto. El sombrero (pieza producto del *cross-dressing* como lo referencia la historia de la moda, pues pasa en préstamo del orbe masculino al femenino) lo usan antiguo (H 24), de paja con florecitas (VM 184) y representa, asimismo, la modestia. El cabello, si se adorna, se entenderá que corresponde llevarlo en moño con peineta, un peinado que habla de lo sobrio. El tema del traje resulta igual de interesante porque priman: el “riguroso” negro (H 20), CE 15) por un apego casi que connatural de estos personajes con lo luctuoso, la penitencia, el sufrimiento o suplicio en oposición al “ruidoso”, como lo califica el narrador, ya que va en contravía de lo que se consideraba constituía la moda femenina estereotípica en cuanto al color, a saber, los tonos suaves. Domínguez Gómez en “El espíritu de las modas femeninas del siglo XIX” afirma: “de los colores se promulgó que los fuertes y chillones agradaban a los salvajes y a los niños, las personas ilustradas preferían tonos suaves” (1995: 112). La sinestesia resalta el atributo transgresor de esa mujer, Meme, en H, quien hace añicos de manera estrepitosa el código de conducta de una mujer “de bien” al convivir en concubinato con el doctor. Su vestido ruidoso desafía el silencio al que debe estar circunscrita.

Otros tres trajes llaman nuestra atención: el de domingo (DDS 203, CAS: 420), es decir, el traje “festivo”, por lo del día de guardar; otro, “cortado como sotana” (FMG 120) o estilo “balandrán de cañamazo” (CAS 272) que plantean la neutralización del envanecimiento a la manera de la ropa neutra de los *gowns* medievales. Un último, es el que usa Amaranta Úrsula, personaje emancipado que nos sitúa en lo transición de lo femenino de cara a la modernidad. De ella, se nos comenta, está dotada para la moda, lee revistas sobre el tema (CAS 441), usa vestidos cortos, fieltros ladeados y collares (CAS 445). Es más, crea su propia ropa (“vestido inventado”) y accesorios (“collar de vértebras de sábal”, CAS 456). En otras palabras, es una artista. Ve en su atuendo un modo de expresión, trasciende la primaria función del uso del vestido.

El retrato de este cuerpo ataviado de signos lo complementan, por una parte, los zapatos, de época “color perla antigua” (VM 184), “satinados” (SVA 245), pero además otros tipo borceguíes que niegan la fatuidad de la moda y son tildados simplemente de “masculinos” (RA 212). Por otra parte, hallamos el corpiño (DDS 190, CAS: 84), prenda púdica que custodia el mayor secreto.

A la manera de una cinta de Möbius, aquella superficie de una sola cara y un solo borde, el aspecto externo de nuestro colectivo de mujeres se continúa en su interior. Si los elementos de un atuendo se pueden leer como indicios, un examen a la psiquis de esta sociedad ginocéntrica permitiría dos miradas para efectos prácticos; una, llamémosla centripeta, que otea esta cofradía de mujeres como una masa disforme que aunque comparte un periodo histórico que las moldea de cierta manera (por lo que confluyen en ellas matices similares) del mismo modo, se patentizan atributos diversos como el ser: temerosas (H 21, CAS 294, EDG 38), solas (VM 182, CAS 83), lejanas y serias (H 18), curiosas (H 154), dignas, compasivas (VM 179), tristes (DDS 199), frágiles, rencorosas (MTP 249), reprimidas (ITH 321), laboriosas y educadas (CAS 90), frías (CAS 110), ahorradoras (CAS 177), obstinadas (CAS: 197), solemnes (CAS 204), íntegras (CAS 226), útiles (279).

Dentro de ese gran conjunto universal de lo matriarcal se nos imponen unos subconjuntos que recogen unas mentes bien diferenciadas. La primera sería ciertamente la hermética que –al igual que Hermes Trimegisto, inspirador del término, tenido por inventor de la alquimia y de las artes ocultas y secretas– cierra por completo “los vasos de cristal fundiendo el vidrio”, es decir, una cerradura perfecta, impenetrable (DDS 199, CAS 83) de un recato superlativo que raya en la pudibundez y que hace suya la “inviolabilidad del secreto conyugal” (CAS 103, 185), por ejemplo, y que tiene en Amaranta su máximo exponente: Aureliano José la hostigaba con el fin de que “bajara sus puentes levadizos” (CAS: 182). La metáfora con una fortificación es de una claridad meridiana.

Una segunda mente, la predictiva, la asociamos con esta acción recurrente de adivinar o anunciar lo no sucedido todavía. Algunas de estas mujeres auguran desgracias si se abre un paraguas en un recinto cerrado (VM 177); la molestia en los callos presagia una condición atmosférica particular (VM 177); la ciega profetiza (RA 210, 214). Seguidamente, tenemos la mente luctuosa, sombría (VM 178). Es muy acentuado el espíritu tanatofílico en estos personajes. “La muerte es una mujer”, asevera la esposa de don Sabas en (CE 62) y, como una más de ellas, es tratada, o si no, cómo explicar ese acercamiento libre y familiar en alguien que carga para arriba y para abajo un “talego de lona donde llevaba los huesos de sus padres” (CAS 57) o el mismo hecho de que la muerte se comunique como “discos anaranjados que cruzaron el cielo como una exhalación” (CAS 214).

Efectivamente, son variados los predicados relativos a la muerte. La mortaja, verbigracia, es un motivo reiterado que incluso hace parte del juego retórico en “dolía como una mortaja en el corazón” (MI 110) para indicar la muerte del sentimiento y se le equipara, inclusive, a un traje de novia (H 108) en abierta oposición eros/tánatos. Los fantasmas “domésticos” como Rebeca (H 24) y el jazmín (“flor que sale” H 78) son otros componentes de esta semántica mortuoria.

El luto es una condición distintiva de estas mujeres. Riguroso y pobre (FMG 120) cerrado y superpuesto (FMG 217, 218) están hasta dispuestas a sobrellevar un duelo a nivel metafísico, a manera de castigo autoimpuesto, por ejemplo, cuando Úrsula decide, ante la disputa de Rebeca y Amaranta por Crespi, decretar “una especie de luto sin muerto” (CAS 90) que seguía en todos sus puntos el ritual del duelo “puertas y ventanas cerradas” (CAS 113), “se hablaba en susurros, se comía en silencio, se rezaba el rosario tres veces al día” (CAS 316).

Los personajes que encarnan de mejor manera el femenino luctuoso son la viuda Montiel y Amaranta, por supuesto. La primera, “torturada por la obsesión de la muerte” (PTB 169), despoja a su casa “de todo ornamento, hizo forrar los muebles en colores luctuosos y puso lazos fúnebres en los retratos del muerto” (PTB 177); “Concebía a toda hora pensamientos sombríos” (PTB 178). Amaranta, por su parte, se destaca como “virtuosa en los ritos de la muerte” (CAS 327). Su familiaridad con ella es tal que se le anuncia (CAS 327), por lo que emprende la labor de tejer su mortaja (CAS 297), lo que nos remite a Aracne: Amaranta, la araña, la tejedora del mundo sensorial. La otra relación obvia es con la Moira, la hilandera de la existencia.

Los griegos afirmaban que las tejedoras eran más ardientes que las otras mujeres, debido a su oficio sedentario (Montaigne 1983: 207). En Amaranta el tema del amor, sabemos, fue proscrito. “Acosada por sus perros de presa” (CAS 182) se endureció al punto de infligirse daño. El estigma de su mano quemada es elocuente al respecto. Acaso era el personaje con mayor capacidad erótica de la hermandad femenina garciamarquiana y lo deducimos de su competencia para odiar, sufrir, sacrificarse, mortificarse, directamente proporcional a su fallido deseo. Muere, entonces, como “anciana doncella” (CAS 331).

Toda esa especie de semiosis del dolor y del sufrimiento en la que se encasilla a la mujer y que en este amplio texto de la femineidad de la obra de García Márquez hasta CAS – se nos muestra incluso bajo la forma del derecho de pernada (FMG 218) – lo refuerza el hecho de que, además, mil peligros asedian su virtud, por lo que hay que “reforzar los cuidados” (un depredador acecha a la presa). Y cuando decimos presa, nos ubicamos en el ámbito de la victimización que se proyecta en este típico espíritu calmo (pacífico, silencioso, resignado, parsimonioso, de serenidad escrupulosa, de tenacidad reposada) que aparenta una inacción infértil, pues como la procesión va por dentro,

el resultado es el endurecimiento, en la forma de las férreas, decididas e irrevocables decisiones (*H* 118) y la rigidez matriarcal (FMG 218). Se trata de una fuerza interior escamoteada por el oropel femenino orquestado: lo tierno, lo sumiso.

Al final, una mirada centrífuga a este universo nos llevaría al núcleo de la cuestión: encarnar en varios personajes femeninos-tipo los discursos culturales de finales del XIX y comienzos del XX que hicieron posible su construcción. Dicha taxonomía no ha de leerse como compartimentos estancos, sino como grupos cuyas esferas de acción se tocan, se intervienen, se injertan en las otras. Tenemos, entonces:

1. La legítima o señora que se encarga del orden doméstico.
2. La vulgar, querida, puta, hembra babilónica o totémica, es decir, la otra, a quien se le asocia cabalmente con la alegría, la libertad, la transgresión.
3. La beata, satirizada por sus maneras y atuendo monjil que, sometida al ojo insidioso de la vecindad que guardaba su “honor”, mastica oraciones (*CE* 98) y viste santos.
4. La metafísica, la sabia: sueña los sucesos venideros, identifica a los pavosos, tiene ojo para ver muertos, es fetichista, lee los signos de lo nefasto hasta en el agua y la leche, sabe de enfermedades “supuestas”, compone velas, moja gallinas cluecas y las entierra vivas.
5. La viuda. Condición común en las mujeres del siglo XIX. Martínez (1995: 315) reseña que para 1870 se reportaban 110.000 viudas, el triple de los hombres. Los factores que incidían en esta estadística eran las numerosas guerras civiles, la mayor longevidad femenina y la costumbre de casarse con hombres muy mayores. Rebeca y la viuda de Montiel son los personajes ilustrativos de esta condición, a la que por cierto García Márquez en alguna oportunidad se refirió para dar cuenta de cómo al ser viuda, la mujer podía, al menos, dejar atrás el sometimiento: “si alguna ventaja tienen las viudas, es que ya no les queda nadie que las mande” (Jiménez, 1995: 39), lo cual nos lleva un poco más allá, al subtipo famoso de viuda alegre.
6. La terrenal, terrígena, una especie de *mater terra* que siente empatía por lo natural, sea esto rosas, romero, nardo, jazminero, begonias, albahaca, malanga o berenjena. Hace suya la farmacopea. Receta agua de salvia, paico machacado, jugo de ruibarbo con naranja en sereno, brebaje de acónito, aceite de ricino, miel de abejas en los ojos, aceite de castor, agua de bija, cataplasmas de mostaza,

jarabes de rábano, de totumo y tuétano.

7. La matronal, la abuela ballena, pero también buey, elefante y oso. Gorda, de hombro tatuado, peinado pontifical y báculo; matrona implacable sentada en su trono, de tetas matriarcales y nalgas siderales. Figura monstruosa, intimidante —que para ser creíble su poderío dañino se le masculiniza—.
8. La escritora. Aunque de desarrollo incipiente, el ejercicio de la escritura es llevado a cabo por Mina, de “Rosas artificiales” quien lo hace de una manera ardorosa “hasta la madrugada” (214); Amaranta, por su parte, escribe cartas febriles (*CAS* 89) y Fernanda del Carpio hizo lo propio con una “carta voluminosa...en que desahogó el corazón” (*CAS* 427)
9. La emancipada, la pontífice (de *pons*, *pontis*: puente) de los nuevos tiempos en el sentido de que tiende precisamente el puente entre la pre y la modernidad. Su vocación es hacia afuera del límite que demarcaba el espacio de sus antecesoras. Meme, la hija de Fernanda y Aureliano, primero, frívola, sufre de guayabo, tiene tres amigas norteamericanas, aprende a nadar, a jugar tenis y a hablar inglés, se besa con un hombre en el cine. Amaranta Úrsula lleva el pontificado al siguiente nivel. Su marca es la espontaneidad, la libertad, el genio festivo; sus intereses: la música del gramófono, la moda y el sexo; y asume el principio erótico en su máxima expresión con su cuerpo de perra brava, sus chillidos, su “ingenio disparatado y su voracidad lírica” (*CAS* 471) en el juego sexual que la ubican definitivamente como la antítesis de Úrsula. La perspectiva hedonista que se pone en escena a través de este personaje inaugura de modo eficaz una nueva era.

Este nuevo espacio, el afuera, germen de la modernidad, entra a disputarle el sitio de privilegio al adentro, que hasta este instante había prácticamente monopolizado. Este adentro-privado de caserones antiguos que connotan decrepitud, ruina y terror; estas casas grandes que en analogía con el laberinto exudan muerte, empiezan a quedarse rezagadas junto con todos los corotos que les ayudaron a constituir lo interno-cerrado: baúles, armarios, trancas, los espacios bien delimitados como el cuarto de costura (a la manera del gineceo griego). A propósito de esta semántica del encierro son varias las marcas discursivas que refuerzan esta idea: por ejemplo, el uso reiterado de enclaustramiento, clausura, clausurar y encerrarse. La apología a la reclusión la explicita muy bien esta sentencia de Fernanda del Carpio que bien pudo ser proferida por cualquiera del matronato: “las puertas se habían inventado para cerrarlas y que la curiosidad por lo que ocurría en la calle era cosa de ramerías” (*CAS* 373)

La anatemización de la calle, es decir, de lo público, es comprensible desde su marco de referencias, por cuanto aquella representa la muerte, la disolución de los rituales domésticos. Para ellas es ciertamente el *domus*, la casa, su universo, la que las justifica, la que las define como mujeres. Maffesoli (1990: 46) explica: “El ritual recuerda a la comunidad que *forma cuerpo*...La comunidad *agota* su energía en su propia creación. El ritual, por su misma repetitividad es el índice más seguro de este agotamiento; pero, por ello mismo, asegura el perdurar del grupo”.

Víctimas del aparato ideológico de su tiempo, este constructo femenino garciamarquiano, deudor del lastre esencialista que legitima expresiones tipo “frivolidades de mujer” (AHM 274, 275), “susceptibilidades de damas” (CAS 271), la “ternura de la femineidad” (CAS 301) y le adjudica el tan nombrado carácter “indescifrable” (CAS 196) al igual que el color rosado (CAS 112, 113) y promueve la rancia triada mujer/hembra/animal /en la forma de gato, cerdo, buey, hormiga, becerro, pajarito descuartizado, animalito escurridizo, mula, repetimos, esta concepción de lo femenino que es contado y narrado por una voz hegemónica que la absorbe, de alguna manera también la absuelve.

Claro es: hay una especie de reivindicación de la mujer en cuanto a su mirada diferente: “no sé qué le han visto a ese gallo tan feo” exclama la mujer del coronel en CE, “a mí me parece un fenómeno: tiene la cabeza muy chiquita para las patas” (21). Además de su particular lente, se les suele asociar con los sememas siguientes: tradición, aristocracia, sabiduría divina, intuición, sentido común, naturaleza, estatismo, fortaleza, mundo cerrado, trabajo, cordura, construcción, silencio y, ante todo, el mito, esto último abonado por la consideración de García Márquez en cuanto a que las mujeres carecen de sentido histórico. El patriarcado, por su parte, se colegiría de lo anterior, se enmarca en lo transitorio, la plebe, la improvisación moral, la cultura, el cambio, la debilidad, el mundo abierto, la holgazanería, la destrucción, la palabra y la historia. García Márquez puntualiza de este modo el esquema:

Mis mujeres están mucho más enraizadas en la realidad. Tienen los pies bien plantados: son sólidas, pacientes, constantes. Los hombres son criaturas quiméricas, capaces de acciones locas y grandiosas, pero incapaces de la paciencia y la constancia. Débiles en la adversidad, buscando el apoyo de la mujer que en la adversidad será firme como las rocas. (Jiménez 1995: 39)

Finalmente, esta ginarquía poética que individualizada da cuenta de Eva, Isabel, Ana, Úrsula, Laura Farina, Eréndira, Amaranta, Rebeca, Pilar, Petra, Amaranta, Sofía y Fernanda reafirma en un análisis antropónimo fugaz su templanza, su soledad, su dedicación a Dios, su sabiduría, la custodia del honor y, como en el caso particular de la fascinante Amaranta, bien amarga, por lo del elemento “mara” en su nombre (de origen bíblico) y, tras eso, “la que

no se marchita”, lo que alegóricamente se ha de leer como la serenidad, la dureza que a todas estas ratifica lo que indica su nombre como sustantivo común: “madera de las más duras”.

Coexisten con ellas, las innostradas, un colectivo que grita (CE 16), que cose en círculo (MTP 272) y que hace presencia/ausencia en “La mujer que llegaba a las seis”, “Alguien desordenas las rosas”, “La siesta del martes”, “Los funerales de la Mamá Grande”, “Un señor muy viejo con unas alas enormes”, “El ahogado más hermoso del mundo” y *El coronel no tiene quien le escriba*. En esta cofradía bien podríamos situar a nuestras mujeres de más de 70 años –madres, abuelas y tías- que poco a poco nos dejan y nos ceden el escenario para construir otro modelo o antimodelo de mujer. Que sea, entonces, este acápite final un espacio –aunque injustamente demasiado breve- para rendirle tributo a esas Manina (ya no Mina), tía Nena, tía Ine, tía Caro, tía Sixta, tía Chito, tía Aurita y tía Goya que posibilitaron esta estética del secreto, de lo íntimo, del misterio, pero también del sacrificio.

Finalmente, quienes intentamos aferrarnos aunque sea a una de las tantas aristas de este modelo, para no sucumbir al nihilismo en que parecíamos hallarnos en este ultramoderno siglo XXI, celebramos el diálogo que establece la “Tía Chofi” de Jaime Sabines con ellas, pues desde su poesía talla para la posteridad –al igual que García Márquez, claro está- este espíritu, acaso ya fantasmal, que podríamos bautizar como “tiazgo”. Es así como el poeta chiapaneco les rinde tributo con un retrato en sepia de esos “sesenta años de virgen definitiva” (Sabines, 1999: 111) y graba para siempre la imagen de una estirpe de mujer que se está despidiendo, pero deja su estela, (“a leguas se miraba / que querías morirte y te aguantabas”). Apela reiteradamente el yo poético, entonces, a la elocuencia del vocativo para enaltecerla, la colma así mismo de atributos únicos para hacer de ella un ser excepcional, tal cual es, “Sofía, virgen, antigua, consagrada...tú, casta, limpia, sellada...Sofía virgen, vaso transparente, cáliz”. Para por último desearle

que la muerte recoja tu cabeza blandamente
y que cierre tus ojos con cuidados de madre
mientras entona cantos interminables.

Vas a ser olvidada de todos
como los lirios del campo,
como las estrellas solitarias;
pero en las mañanas, en la respiración del buey,
en el temblor de las plantas,
en la mansedumbre de los arroyos,
en la nostalgia de las ciudades,
serás como la niebla intocable, hálito de Dios que despierta.

Sofía virgen, desposada en un cementerio de provincia,
con una cruz pequeña sobre tu tierra,
estás bien allí, bajo los pájaros del monte,
y bajo la yerba, que te hace una cortina para mirar al
mundo.

Nota

1. Los cuentos y novelas son referenciados de la siguiente manera: “Eva está dentro de su gato” (EDG); “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo” (MI); “La prodigiosa tarde de Baltasar” (PTB); “La viuda de Montiel” (VM); “Un día después del sábado” (DDS); “Rosas artificiales” (RA); “Los funerales de la Mamá Grande” (FMG); “Un señor muy viejo con unas alas enormes” (SVA); “El mar del tiempo perdido” (MTP); “El ahogado más hermoso del mundo” (AHM); “Muerte constante más allá del amor” (MCA); “La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y su abuela desalmada” (ITH); *La Hojarasca* (H); *El coronel no tiene quien le escriba* (CE) y *Cien años de soledad* (CAS).

Obras citadas

De Montaigne, Michel (1983): *Ensayos. Obra íntegra*. Tomo III: Barcelona: Orbis.

Domínguez, Eduardo (1995): “El espíritu de las modas femeninas del siglo XX”. En: *Las Mujeres en la historia de Colombia. Mujeres y sociedad*. Tomo II. Bogotá: Norma.

García Márquez, Gabriel (1996): *Cuentos 1947-1992*. Bogotá: Norma.

— (1996): *La Hojarasca*. Bogotá: Norma.

— (1997): *El coronel no tiene quien le escriba*. Bogotá: Norma.

— (1997): *Cien años de Soledad*. Bogotá: Norma.

Jiménez, Roque (1995): *Gabriel García Márquez en 300 citas*. Barranquilla: Antillas.

Londoño, Patricia (1995): “El ideal femenino del siglo XIX en Colombia”. En: *Las mujeres en la historia de Colombia. Mujeres y cultura*. Tomo III. Bogotá: Norma.

Maffesoli, Michel (1990): *El tiempo de las tribus: el declive del individualismo en las sociedades de masas*. Barcelona: Icaria.

Martínez, Aída (1995): “Mujeres y familia en el siglo XIX, 1819-1899”. En: *Las mujeres en la historia de Colombia. Mujeres y Sociedad*. Tomo II. Bogotá: Norma.

Martin, Gerald (2009): *Gabriel García Márquez. Una vida*. Bogotá: RHM.

Sabines, Jaime (2005): *Antología poética*. México: FCE.

Soca, Ricardo (2011): *Palabras fabulosas*. Bogotá: Rey Naranjo Editores.

Solanet, Mariana y Bergandi Héctor (1999): *García Márquez para principiantes*. Buenos Aires: Era Naciente.