



Literatura: Teoría, Historia, Crítica  
ISSN: 0123-5931  
ISSN: 2256-5450  
Universidad Nacional de Colombia

de la Cruz García, Katia  
Elementos y simbolismo del arquetipo filosófico afrocaribeño  
de Oshún en la obra *Del amor y otros demonios*  
Literatura: Teoría, Historia, Crítica, vol. 21, núm. 2, 2019, Julio-Diciembre, pp. 229-264  
Universidad Nacional de Colombia

DOI: <https://doi.org/10.15446/lthc.v21n2.78644>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=503761098009>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UAEH  redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc  
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso  
abierto

# Elementos y simbolismo del arquetipo filosófico afrocaribeño de Oshún en la obra *Del amor y otros demonios*

Katia de la Cruz García

University of Cape Town, Ciudad del Cabo, Sudáfrica

dlckatoo1@myuct.ac.za

El presente artículo plantea el análisis de la obra *Del amor y otros demonios* (1994) de Gabriel García Márquez utilizando el oráculo de *Ifá* como principal fuente mitológica, literaria y filosófica. Esta lectura propone el oráculo de *Ifá* como un sistema de significación mucho más relevante en el análisis de obras en el Caribe que los enfoques europeos. Se establece una comparación entre Sierva María de Todos los Ángeles y la diosa yoruba Oshún, *Órishá* del amor, así como de su imagen sincretizada en la virgen de la Caridad del Cobre. La lectura de Sierva/Oshún se constituye como ejemplo de un arquetipo filosófico afrocaribeño al considerar los componentes estéticos y conceptuales de esta heroína/diosa en la obra y su representación del drama arquetípico.

*Palabras clave:* arquetipos; filosofía de *Ifá*; teoría crítica africana; Caribe; Gabriel García Márquez.

Cómo citar este artículo (MLA): de la Cruz García, Katia. "Elementos y simbolismo del arquetipo filosófico afrocaribeño de Oshún en la obra *Del amor y otros demonios*". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 21, núm. 2, 2019, págs. 229-264.

Artículo original. Recibido: 26/11/18; aceptado: 25/02/19. Publicado en línea: 01/07/19.



### **Elements and Symbolism of the Afro-Caribbean Philosophical Archetype of Oshún in *Of Love and Other Demons***

The article analyzes *Of Love and Other Demons* (1994) by Gabriel García Márquez using the *Ifá* oracle as the main mythological, literary, and philosophical source. According to our reading, the *Ifá* oracle, as a system of meaning, is much more relevant for the analysis of Caribbean works than European approaches. The article carries out a comparison between Sierva María de Todos los Ángeles and the Yoruba goddess Oshún, the *Órishá* of love, syncretized with the Virgen de la Caridad del Cobre. The analysis of this Afro-Caribbean philosophical archetype takes into account the aesthetic and conceptual components of the heroine/goddess Sierva/Oshún in the book and its representation of the archetypal drama.

*Keywords:* archetypes; philosophy of *Ifá*; African critical theory; Caribbean; Gabriel García Márquez.

### **Elementos e simbolismo do arquétipo filosófico afro-caribenho de Oxum na obra *Do amor e outros demônios***

Este artigo apresenta a análise da obra *Do amor e outros demônios* (1994), de Gabriel García Márquez, utilizando o oráculo de Ifá como principal fonte mitológica, literária e filosófica. Esta leitura propõe o oráculo de Ifá como um sistema de significado muito mais relevante na análise de obras no Caribe do que as abordagens europeias. Faz-se uma comparação entre a Serva Maria de Todos os Anjos e a deusa yorubá Oxum, Orixá do amor, bem como sua imagem sincretizada na Virgem da Caridade do Cobre. A leitura de Serva/Oxum constitui um exemplo de um arquétipo filosófico afro-caribenho ao considerarmos os componentes estéticos e conceituais dessa heroína/deusa na obra e a sua representação do drama arquetípico.

*Palavras-chave:* arquétipos; filosofia de *Ifá*; teoria crítica africana; Caribe; Gabriel García Márquez.

## Mito: redundancia y repetición

**L**A NOVELA *DEL AMOR Y otros demonios* nace de un evento real registrado por el escritor en sus años de periodista en Cartagena. Según el propio García Márquez en el prólogo, la historia tiene como antecedente la leyenda contada por su abuela sobre “una marquesita de doce años cuya cabellera le arrastraba como una cola de novia, que habría muerto de mal de rabia por el mordisco de un perro, y era venerada en los pueblos del Caribe por sus muchos milagros” (13). El joven periodista pensó haberla encontrado en la noticia irrelevante de una mañana de 1949, después de presenciar la exhumación de una tumba en el antiguo convento de Santa Clara. Parte fundamental de la obra es la época y la magistral descripción que se hace de la Cartagena colonial, de su cotidianidad y especialmente, de sus miedos.

Algunos críticos han mencionado como *leitmotiv* de la novela el proceso de sincretización vivido en el Caribe y en América. Al parecer este enfoque hacia la hibridación cultural ha cerrado la discusión en cuanto al análisis de esta obra. Las conclusiones se han centrado en la clasificación de los componentes étnicos (Kline 61-69), la decisiva presencia de la inquisición en Cartagena y la importancia de los discursos de cada etnia (Álvarez 147-164). Cabe resaltar que los análisis sobre representación africana en la obra, aunque hacen referencia a la presencia estética o filosófica de las religiones de origen africano en el Caribe, no profundizan sobre estos componentes (Palencia-Roth 75-82; Fajardo 87; Vidal 30).

Las bases para el presente análisis se encuentran en la filosofía moral yoruba implícita en su sistema adivinatorio, conocido como *Ifá*, el cual es posible rastrear en diversas estructuras de la literatura del Caribe. Este artículo ha sido enfocado desde la espiritualidad africana como elemento fundamental en la religiosidad popular y, por ende, como uno de los elementos centrales de la identidad cultural del Caribe. El análisis de la novela lleva a identificar los elementos religiosos centrales como el mito, los ritos, la simbología y la magia presente en la obra como parte constitutiva de la historia.

Sierva María de todos los Ángeles, quien es presentada como personaje principal de la novela de García Márquez, aparece como una niña de doce años, con una cabellera color cobre que le arrastra al caminar. Oshún, por su parte, es la divinidad femenina más poderosa del panteón yoruba.

Se dice que fue la única *Órishá* femenina entre las diecisiete divinidades designada por Olódùmarè para intervenir en la creación del mundo. Su culto se extiende desde Osogbo en el Estado de Osun hasta Ikoro en Ikiti y desde Ibadan en Oyo a Ijumu en el Estado de Kwara en Nigeria y, desde allí, al Caribe, Latinoamérica y Norteamérica (Abiodun, “Hidden Power” 240). Ahora bien, es posible analizar el personaje de Sierva y el de la diosa Oshún desde tres facetas principales, esto es, como fenómeno natural, como ser espiritual o diosa y como ser humano.

Según la cosmogonía yoruba, todos los elementos poseen una existencia primordial y otra compleja, que se mueve entre lo humano y lo espiritual. “Estos se vuelven comprensibles a la luz de la percepción cosmológica yoruba, que considera que todos los elementos, visibles e invisibles, poseen dos características básicas: una existencia primordial y una compuesta de elementos humanos y espirituales”<sup>1</sup> (Olajubu 88). En primera instancia, como fenómeno natural, se sabe que Oshún es el río Osun en Osogbo y es la sagrada representación de todas las aguas frescas. Se dice que todo aquello que contiene agua contiene también a esta divinidad; así pues, se puede decir que es el elemento primordial de supervivencia para los seres humanos y dioses. “Osun se identifica, no solo con el gran río que lleva su nombre, sino también con muchos arroyos, pozos y manantiales. En todos los lugares donde se la adora, sus sacerdotisas y sacerdotes encuentran su presencia curativa y transformadora en el flujo de toda agua local”<sup>2</sup> (Murphy y Sanford 230).

En segunda instancia, de acuerdo con estas referencias, Oshún pertenece al panteón yoruba y, según los patakies o leyendas yoruba, se distingue por su gran belleza y por su sensualidad: en el imaginario popular de la diáspora, Oshún es una mulata sensual y coqueta. Esta apreciación debe distinguirse de los preceptos filosóficos de la religión, pues lo que se ha entendido como sensualidad y coquetería en el imaginario popular es en realidad seguridad

---

1 Las traducciones siguientes son mías. El original dice: “These become understandable in the light of the Yoruba cosmological perception, which views all elements, seen and unseen, as possessing two basic characteristics: a primordial existence and a composite of both human and spiritual elements”.

2 El original dice: “Osun is identified, not only with the great river which bears her name, but with many streams, pools, and springs. In every place where she is worshiped, her priestesses and priests find her healing and transforming presence in local flowing water”.

en sí misma y reconocimiento de su feminidad. Oshún desde la filosofía de *Ifá* representa el poder femenino.

Así pues, en la novela son múltiples las alusiones que relacionan a Sierva/Oshún con diversas formas del agua, especialmente del mar y la lluvia. La primera forma del agua y de mayor relevancia en el Caribe es sin duda la de su mar. Las aguas del Caribe están presentes en la novela como puente que conecta el microcosmos de Cartagena con el mundo, transporta los barcos cargados de esclavos e incluso los cadáveres de aquellos perecidos en el viaje. El mar Caribe como representación del agua, en su dimensión espiritual, tiene una connotación de cementerio para las comunidades africanas y afrodescendientes, puesto que es la madre Yemayá, el mar, quien recibe los cadáveres de los africanos muertos durante el viaje.

Desde el nacimiento de Sierva, el agua hace parte fundamental de su caracterización ya sea en forma de lluvia o de aguas propicias: “Una mañana de lluvias tardías, bajo el signo de Sagitario, nació sietemesina y mal Sierva María de Todos los Ángeles” (García Márquez 53). Asimismo, son las lluvias torrenciales la forma definitiva en la que Oshún se manifiesta como diosa del amor y es precisamente en los momentos decisivos para el personaje Cayetano Delaura cuando la lluvia cobra importancia:

Delaura huyó sin despedirse. Protegió la maletita bajo la capa y se envolvió en ella, porque llovía a mares. Tardó en darse cuenta de que su voz interior iba repitiendo versos sueltos de la canción de la tiorba. Empezó a cantarla en voz alta, azotado por la lluvia, y la repitió de memoria hasta el final. (García Márquez 70)

*Oshún* es también el agua de beber, el agua dulce que permite la vida y la sanación:

[Delaura] Le agradeció el colirio que en efecto, le había borrado de la retina la imagen del eclipse. “No tiene nada que agradecerme”, le dijo Abrenuncio. “Le di lo mejor que conocemos para el deslumbramiento solar: gotas de agua lluvia”. (García Márquez 76)

Del mismo modo, *Oshún* es la manifestación espiritual del río y el río mismo en su dimensión física y ontológica. Los yorubas entienden que este

es vital para la existencia humana y la supervivencia del mundo, por tanto, este elemento físico es incluido en todos sus rituales. En su manifestación espiritual, el río es la frescura y desde su dimensión ontológica es la existencia y realidad espiritual. El ser africano tiene la dualidad del ser físico y espiritual y Oshún representa esa complejidad.

Como diosa, Oshún puede ser comparada con otras divinidades africanas como Olokún, Yemayá y Mami Wata, todas por estar relacionadas con el agua. “Las deidades del agua son ubicuas y de vital importancia en el sur de Nigeria. Entre estas deidades se encuentran Osun en el sudoeste yoruba, Olokún en Bini y Edo al sudeste, y Mami Wata en el Delta del Níger”<sup>3</sup> (Stanford 229). Estas cuatro divinidades pueden incluso confundirse entre sí en algunos pueblos africanos del occidente. A Oshún, como es sabido, le pertenece el agua dulce; mientras que Olokún es la divinidad que habita en las profundidades del mar, se dice que es andrógina y muchas veces temible. Por su parte, Yemayá es la diosa de las aguas del mar y es también su espuma. Ella es reconocida como uno de los avatares de Olokún o uno de sus caminos. Mami Wata representa los espíritus del agua. Se le conoce también como la sirena o la serpiente del agua.

En las lenguas vernáculas pidgin de África occidental, el término Mammy Wata describe un complejo de creencias y prácticas que involucran a los espíritus del agua que otorgan buena fortuna o infligen desgracias a cambio de algún tipo de relación personal, generalmente enmarcada como atracción sexual.<sup>4</sup> (Gore y Nevandomsky 60)

Por otra parte, las manifestaciones como ser espiritual u *Órishá* yoruba empiezan a revelarse en Sierra desde la temprana infancia. En la forma como asusta a su propia madre se ve la presencia de un ser con características extraordinarias:

---

3 El original dice: “Water deities are ubiquitous and vitally important in southern Nigeria. Among these deities are Osun in the Yoruba southwest, Olokún in Bini and Edo southeast, and Mami Wata in the Niger delta”.

4 El original dice: “In the pidgin vernaculars of West Africa, the term Mammy Wata describes a complex of beliefs and practices involving water spirits that bestow good fortune or wreak personal disaster in return for some kind of relationship, usually framed as a sexual attraction”.

[Bernarda] Vivía con el alma en un hilo desde que creyó descubrir en la hija una cierta condición fantasmal [...]. Cuando más concentrada estaba en sus negocios sentía en la nuca el aliento sibilante de serpiente en acecho [...]. Ella le aumentaba el susto con una retahíla en lengua yoruba. (García Márquez 56)

La fuerte referencia hacia la inmaterialidad e invisibilidad de la niña, o como ser de otro mundo, ratifica la imagen de ser espiritual oculto en esta. “Su modo de ser era tan sigiloso que parecía una criatura invisible. Asustada con tan extraña condición, la madre le colgaba un cencerro en el puño para no perder su rumbo en la penumbra de la casa” (García Márquez 21). Con relación a la idea de invisibilidad e inmaterialidad propia de los Órishás, Bñolaji Idowu explica lo siguiente:

El nombre orísa se usa exclusivamente para las divinidades, y nunca para los espíritus ordinarios [...]. Por connotación, orísa trae a la mente la imagen de seres con cualidades personales, si no físicas, ciertamente antropomorfas, que las convierten en realidades individuales para sus adoradores y las habilitan para las funciones en el mundo de los hombres.<sup>5</sup> (61)

No obstante, como se menciona en líneas anteriores, en su existencia humana Oshún es reconocida en la diáspora como una mulata alegre, sensual y extremadamente hermosa. La idea de la mulata es un avatar de Oshún que se contextualizó en el Caribe y Latinoamérica a partir de los arquetipos femeninos del contexto colonial, caracterizado por sus divisiones raciales. Este contexto también creó en su dinámica racial este tipo de arquetipos racializados dentro de las religiones. Así pues, la idea de la mulata es una construcción propia de la diáspora. En África particularmente el concepto de la mulata no se aplica puesto que es muy difícil dicha presencia; de hecho, esta sería una de las contradicciones más evidentes en la construcción del arquetipo afrocaribeño de Oshún, puesto que desde la filosofía de *Ifá*

---

5 El original dice: “The name orísa is used exclusively for the divinities, and never for any ordinary spirits [...]. By connotation, orísa brings to the mind the image of beings with personal, if not physical, certainly anthropomorphous, qualities which make them individual realities to their worshippers and qualify them for their function in the world of men”.

representa la vitalidad y el poder femenino, y en el Caribe ha sido racializado y erotizado bajo la idea de la mulata.

Es posible argüir que Oshún se manifiesta en la floración feliz, en la cadencia al caminar y en la tímida sensualidad de la niña. No es casualidad que, en la preparación para la fiesta, Sierva sea llevada hasta el puerto y allí sea testigo de la presentación y venta de la esclava abisinia. Este personaje aparece como la representación de la existencia humana de Oshún y de su llegada al Caribe. La abisinia es la pieza más preciada del cargamento de esclavos, tanto que ella es puesta en venta por su sola belleza y comprada por su peso en oro. Aparece en la primera parte como un presagio de la presencia de la diosa en la novela, así como del desembarco de los *Órishás* en el Caribe. Dentro de la caracterización estética de Sierva como Oshún cabe mencionar elementos como la miel o la melaza de caña con la que embadurnan a dicha mujer:

Era una cautiva abisinia con siete cuartas de estatura, embadurnada de melaza de caña en vez del aceite comercial de rigor, y de una hermosura tan perturbadora que parecía mentira. [...] No la herraron en el corralón, ni cantaron su edad ni su estado de salud, sino que la pusieron en venta por su sola belleza. El precio que el gobernador pagó por ella, sin regateos y de contado, fue el de su peso en oro. (García Márquez 16)

En efecto, con la mención de la abisinia, el autor muestra el recorrido que debió seguir la diosa Oshún desde África hasta desembarcar en el nuevo mundo. Así, Oshún, *Órishá* del amor y la belleza, llega a América en barco, en el corazón y la tradición de los esclavos. Para la tradición yoruba,

[s]e considera a Ọṣun como una de las diecisiete divinidades principales que descendieron al mundo desde el cielo en la mitología Yorùbá. Olódùmarè les dio el poder (àṣẹ) para dirigir los asuntos del mundo. Ella es la única mujer entre estos y la que tiene el poder de hacer que las cosas sucedan.<sup>6</sup> (Ajíbádé 32)

---

6 El original dice: “Ọṣun is seen as one of the Seventeen principal Divinities who descended into the world from heaven in Yorùbá mythology. Olódùmarè gave them the power (àṣẹ) to direct the affairs of the world. She is the only female among them and the one with àṣẹ-the power to make things happen”.

## **Sierva María, Oshún y Nuestra Señora de la Caridad del Cobre**

La abisinia conecta igualmente con otro personaje que representa el tercer elemento clave en la caracterización estética de Sierva, es decir, la criada mulata que acompaña a Sierva al mercado y desatiende las órdenes de Bernarda para aventurarse al encuentro con el destino, esto es, Sierva con el perro del lucero en la frente y ella misma con la abisinia. En consecuencia, este personaje de la mulata es el eslabón entre la cultura ancestral africana y la pequeña marquesita con cabellos color cobre.

De igual manera, en el Caribe la diosa Oshún es conocida como Ochún y está relacionada directamente con la Virgen de la Caridad del Cobre, patrona religiosa de la isla de Cuba. Entonces es fundamental estudiar la relación entre Oshún y la Caridad del Cobre para entender las implicaciones de este fenómeno sincrético en la identidad del Caribe. La Caridad del Cobre no es solo la máscara blanca que los esclavos debieron utilizar para adorar a su diosa, sino también una nueva forma de entender a Oshún en América (Murphy y Sanford 78).

Es relevante decir que el impacto que causa en la lectura la venta de la abisinia contrasta con la forma distraída con la que se describe a la acompañante de Sierva en la primera parte. Esta última es mencionada en el párrafo introductorio como “la sirvienta”, con quien Sierva habría ido a comprar los cascabeles para la fiesta de sus doce años. Seguidamente se nombra como “la criada”, quien se aventura hasta el arrabal de Getsemaní y se enfrenta con la belleza de la abisinia.

Se puede observar cómo este personaje aparece en los momentos claves del inicio de la novela. Es ella quien advierte la mordida del perro y cura a Sierva:

Así que la criada no se alarmó. Ella misma le hizo a la niña una cura de limón y azufre y le lavó la mancha de sangre de los pollerines, y nadie siguió pensando en nada más que en el jolgorio de sus doce años. (García Márquez 16)

Es “la criada” quien no le cuenta a Bernarda sobre el incidente del perro, pero le da un reporte completo de la venta de la abisinia, poniendo en contraste las dos situaciones: “Cuando regresó la criada que acompañó a Sierva María,

y no le habló del mordisco del perro. En cambio, le comentó el escándalo del puerto por el negocio de la esclava” (17). Luego, “por descuido”, esta misma le deja saber a Bernarda el evento en el mercado: “Dos días después de la fiesta, y casi por descuido, la criada le contó a Bernarda que a Sierva María la había mordido un perro” (García Márquez 21). Igualmente, la sirvienta mulata es quien descubre el cadáver del perro con el lucero en la frente,

cuando la criada fue sola al mercado y vio el cadáver de un perro colgado de un almendro para que se supiera que había muerto del mal de rabia. Le bastó una mirada para reconocer el lucero en la frente y la pelambre cenicienta del que mordió a Sierva María. (García Márquez 22)

Y después da la noticia de que la niña presenta los primeros síntomas de la rabia: “Mi pobre niña, señor, ya se está volviendo perro” (García Márquez 62).

Más adelante, con la muerte de Dominga de Adviento, el personaje de la criada adquiere una nueva dimensión pues se convierte en el reemplazo de la madre protectora. El personaje de Dominga revela el nacimiento de una nueva forma religiosa que combina y complementa las creencias juntadas en el Nuevo Mundo. Dominga es descrita como la personificación del sincretismo entre religiones nacido en el Caribe, pues

era el enlace entre aquellos dos mundos, se había hecho católica sin renunciar a su fe yoruba, y practicaba ambas a la vez, sin orden ni concierto. Su alma estaba en sana paz, decía, porque lo que le faltaba en una lo encontraba en la otra. (García Márquez 20)

Solo después de esta descripción, la esclava mulata reaparece con nombre propio y con una identidad que aclara su verdadero papel dentro del relato: “la única mulata, que se llamaba Caridad del Cobre, se identificó tiritando de miedo. El marqués la tranquilizó. ‘Encárgate de ella como si fueras Dominga de Adviento’, le dijo” (36).

El nombre de Caridad del Cobre remite a Cuba y a uno de sus personajes más representativos, esto es, la Virgen de la Caridad del Cobre, que es la patrona religiosa de la isla e imagen sincretizada de la diosa yoruba Oshún. El cobre es el componente que conecta a estas dos entidades religiosas.

Incluso, en uno de los mitos sobre Oshún se menciona: “Ella poseía una gran cantidad de pulseras, bastones, agujas, aretes, todo en bronce, el metal que los yoruba consideran el más precioso”<sup>7</sup> (Thompson 79). Al respecto, Lydia Cabrera en su libro *Yemayá y Ochún* indica que debido a que

el cobre originalmente le pertenecía, y era dadivosa y complaciente, los Lukumí [una de las denominaciones del pueblo yoruba en Cuba] la identificaron con Nuestra Señora de la Caridad del Cobre, que se adoraba en la iglesia parroquial de la villa del Cobre, en zona abundante en minas de ese metal, a cuatro leguas de la ciudad de Santiago de Cuba. (56)

La conexión principal entre Sierva y Caridad del Cobre, y por ende entre Oshún, es mencionada por García Márquez desde el prólogo, en el cual se refiere a la noticia origen de la novela. La característica primera que invita al escritor a recrear esta historia es sin duda el cabello color cobre que brota desproporcionado de la lápida:

[Y] una cabellera viva de un color de cobre intenso se derramó fuera de la cripta. El maestro de obra quiso sacarla completa con la ayuda de sus obreros, y cuanto más tiraban de ella más larga y abundante parecía. [...] Extendida en el suelo, la cabellera espléndida medía veintidós metros con once centímetros. (13)

El énfasis en el color del cabello se repite a lo largo de la novela como conexión entre la Virgen de la Caridad del Cobre y Oshún, diosa del amor y la belleza, sincretizadas en Sierva María, en otras palabras, como ejercicio de complementariedad entre opuestos y metáfora de sincretización. Se puede observar en las diferentes descripciones que hace el narrador de la niña:

Empezaba a florecer en una encrucijada de fuerzas contrarias. Tenía muy poco de la madre. Del padre, en cambio, tenía el cuerpo escuálido, la timidez irredimible, la piel lívida, los ojos de un azul taciturno, y el cobre puro de la cabellera radiante. (García Márquez 21)

---

7 El original dice: “She owned a wealth of bracelets, staffs, needles, earrings – all in brass, the metal the Yoruba regard as most precious”.

Asimismo, cuando Sagunta intenta curarla: “encontró a Sierva María pataleando en el piso, y a Sagunta encima de ella, envuelta en la marejada de cobre de la cabellera y aullando la oración de San Huberto” (63).

Para poder adentrarse en el análisis de Sierva María, en otras palabras, de Oshún en el Nuevo Mundo, es necesario buscar sus formas sincréticas primigenias u originarias en América, África y Europa en una relectura del Caribe como lo propuso Benítez-Rojo:

Ciertamente, para una relectura del Caribe hay que visitar las fuentes de donde manaron los variadísimos elementos que contribuyeron a la formación de su sistema cultural. Esto es así, porque en cuanto logramos establecer e identificar por separado los significantes que integran el objeto sincrético que estamos analizando, se produce al momento un radical desplazamiento de esos significantes. (122)

Existen tres componentes fundamentales en la figura suprasincrética de la Virgen de la Caridad del Cobre: *Atabey* o *Atabex* de procedencia aborigen, la Virgen María, en la figura de la Virgen de la Caridad de Illescas de procedencia europea, y Oshún, *Órishá* del culto yoruba de procedencia africana. *Atabey* es la divinidad taína conocida como el principio femenino del mundo. Es también reconocida como diosa madre, divinidad de la luna, el mar, el nacimiento y era representada por los indígenas en forma de una rana. Esta diosa está relacionada también con *Orehu*, diosa arahuaca, y con una diosa aún más antigua, la Madre de las aguas. Es sin duda una figura sincrética que implica el paso de la tradición del pueblo arahuaco al taíno, sus descendientes directos:

*Atabey/Orehu* es entonces reconocida como progenitora del Ser Supremo de los taínos, madre de los lagos y ríos taínos, protectora de los flujos femeninos, [...] y allá, al otro lado del arco antillano [en Guayanas], la Gran Madre de las Aguas, la inmediatez del matriarcado, los inicios de la agricultura de la yuca. (Benítez-Rojo 123)

Igualmente, Benítez-Rojo menciona cómo la Virgen de Illescas es también un objeto sincretizado. En el Renacimiento se inicia en Bizancio el culto a la Virgen María. Gracias a la aparición de los trovadores y a la renovada

imagen de la mujer, quien pasa de ser “pecadora, la Serpiente tentadora de Adán” a ser reconocida por sus virtudes de “Madre” y “Señora”, el culto a la Virgen María se extiende rápidamente por toda Europa y llegó sin duda hasta la villa de Illescas. Se dice que la primera imagen de la Virgen fue llevada a Illescas por San Pedro en uno de sus dos viajes a Hispania. La imagen pintada por San Lucas tenía como objetivo conservar la belleza de la Virgen para las generaciones futuras (Martín i Ros et al. 20).

El culto a la Virgen de la Caridad de Illescas se difundió y fue entonces cuando en el siglo XVI llegó a la isla de Cuba en manos de un Capitán de artillería:

A la isla de Cuba, fue trasladada una copia de la imagen por el capitán de artillería, Francisco Sánchez de Moya, vecino de Illescas quien por orden de Felipe II debía dirigir las minas de cobre cercanas a Santiago de Cuba y construir allí una pequeña iglesia para atender espiritualmente a colonos y naturales. (Benítez-Rojas 40)

La extracción del cobre fue una de las principales fuentes económicas en la isla de Cuba mucho antes de las largas plantaciones de caña. En 1530 fue descubierto un depósito grande de este mineral. Para su extracción los españoles esclavizaron a la población taína, pero estos sucumbieron ante el trabajo forzado y las enfermedades euroasiáticas (Murphy 79). Para suplir la necesidad de mano de obra se trajeron esclavos de África cuyas condiciones físicas garantizaban el funcionamiento de la mina. En estas condiciones de opresión y esclavitud hizo su aparición milagrosa la Caridad del Cobre. En una historia que todo cubano conoce, se cuenta cómo la imagen de la Virgen se les apareció a tres niños en una canoa en la bahía de Nipe en la segunda mitad del siglo XVII.

La Virgen de la Caridad del Cobre tras una larga tradición religiosa fue declarada Patrona de Cuba el 10 de mayo de 1916 por el Papa Benedicto XV. En la exégesis de la aparición de la Virgen a los “Tres Juanes”, como la tradición los ha llamado, se interpreta a los tres niños como las tres etnias presentes en cada cubano. El hecho de que haya aparecido a niños de etnias distintas a las europeas es la clave para la complejidad de esta figura. De esta manera, la Caridad del Cobre es la representación de la mezcla cultural y de la lucha racial en el Caribe.

Los africanos llevados como esclavos a las minas de cobre aprendieron a adorar la imagen de la virgen mulata y, en voz baja sin ser escuchados por sus amos españoles, la llamarían Yeyé, que quiere decir Madre en yoruba (Cabrera 50). Ochún en el Caribe es la diosa del amor y la belleza. Tradicionalmente reina de las aguas dulces, relacionada con las bahías y la orilla del mar:

Ochún es una orisa mulata. Es la dueña del río, del oro y de la miel. Su característica más señalada es la sensualidad. Además, Ochún es muy sexual y sus danzas lo demuestran plenamente. Es como Afrodita, la diosa del amor. Su color simbólico es el amarillo. (Barnet 19)

En definitiva, el fenómeno Oshún/Virgen de la Caridad del Cobre, es un claro ejemplo del complejo proceso cultural y de construcción de identidades ocurrido en el Caribe. Como estrategia de resistencia, el pueblo yoruba utilizó la imagen de la Virgen de la Caridad para yuxtaponer a su diosa y rendirle culto. Se podría entender este fenómeno como la utilización de dos códigos para una misma entidad. Una forma de “esconder” sus verdaderas creencias con la máscara de la Virgen blanca al utilizar una estrategia subversiva de resistencia a las condiciones de opresión en que se encontraban. La Caridad podría entenderse de esta forma como el código blanco socialmente aceptado, un código que, como se ha visto, no reemplaza el original, sino que se le adiciona y lo complementa.

### **Transfiguración del arquetipo mítico al arquetipo literario**

En la cultura yoruba los dioses son entendidos desde el contexto de la falibilidad humana, por lo tanto, están propensos a cometer errores que pueden trastornar la naturaleza; para reestablecer este orden son llamados a expiar sus errores a través de la penitencia. En ese sentido, la moral en la cosmovisión yoruba está ligada a la compensación obligatoria de lo que la naturaleza demanda. Así pues, en el mundo de los humanos y el cosmos en general, el restablecimiento de la armonía en la naturaleza es el objetivo último. El drama de los dioses y, por ende, la dialéctica del ritual están conectados con la dinámica cíclica de la naturaleza, con los ciclos alternados de la muerte y la vida, la escasez y la abundancia, la sequía y la lluvia, etc.

El drama de los dioses es esencialmente un ritual (un rito de paso) y los dioses mismos son los primeros actores en este. El drama que se desarrolla en la historia de Sierva María, por su parte, es un rito de paso distinguido por una estructura de tres partes, que contiene todos los ritos de transición, es decir, ordalía, rito de la muerte y renacimiento.

Las representaciones humanas del drama de los dioses son imitaciones del arquetipo original. El término “arquetipo ritual” es usado por Soyinka como sinónimo del “drama de los dioses” (40), pues, al ser el drama primigenio o primordial, lo convierte en arquetípico. El drama de Oshún se centra en el reconocimiento y restablecimiento de su poder y autoridad entre los hombres. Al ser la única mujer entre los diecisiete Órìshás que intervinieron en la creación del mundo, Oshún demuestra su importancia y necesidad de ser incluida en todas las acciones que se planeen. En el *Odú Òṣéturá* (Òṣé y Òtúá)<sup>8</sup> como una combinación de dos Odú mayores, se hace referencia al mito de la creación y la intervención de Oshún, como se indica a continuación:

El cangrejo estaba dentro del estanque (río) / Marchando en un suelo extremadamente frío / se adivino para los diecisiete Odù / En el día de infortunios desde el cielo a la tierra / Entraron / Limpiaron el canal de Orò / Despejaron el canal de Ọpa / Ellos planearon / Ellos ignoraron a Òṣun (en su planificación) / Trataron de gobernar el mundo / No había paz y orden en el mundo / Se levantaron instantáneamente / Y fueron a ver a Olódùmarè / Olódùmarè les dio la bienvenida / Y preguntó por el decimoséptima de ellos / Olódùmarè dijo: “¿Por qué la ignoraron? / Ellos dijeron: “Porque es una mujer entre nosotros”, / Olódùmarè dijo: / Boríborí, el sacerdote (adivino) de Írágberí, / es un aprendiz de Òṣun. / Ègbà, el sacerdote (adivino) de Ìlukàn, / es un aprendiz de Òṣun / Àtòmù, su sacerdote (adivino) en Ìkìrè Ilé, / es un aprendiz de Òṣun Estas divinidades (deidades) son aquellos / quienes permiten que una persona haga negocios, / Quien le permite a una persona obtener ganancias / Pero, no le permite a la persona irse a casa con las ganancias./ Olódùmarè dijo: / ¡Lo que ignorabas antes! / ¡Es lo que sabes

8 Los Odú son capítulos en los que está constituido el oráculo de *Ifá*. Existen dos categorías de Odú: *Ojú Odú* u *Odú* mayores que son dieciséis y *Omo Odú* u *Odú* menores que suman 240. Desde el contexto de *Ifá*, se pueden considerar los Odú como arquetipos metafísicos o principios de significación que conforman la base del mundo yoruba.

ahora! / Regresa al mundo e involucra a Òşun, / en lo que quieras hacer. /  
Lo que sea que pongas en tus manos./ Continuará prosperando / Cuando  
regresaron al mundo / Comenzaron a involucrar a Òşun en su planificación  
/ Y empezaron a elogiar a Òşun como: / La que tiene lugar para guardar el  
bronce / La que arrulla a sus hijos con el bronce / ¡Mi madre, la que acepta  
cuentas de coral para el ritual / ¡Piedra! ¡Agua! Èdan / Àwùrà Olú Agbaja /  
La Preciosa / Madre, llena de gracia, Òşun / Ládékojú es la siempre presente  
en la toma de decisiones, / Òşun, la Preciosa / Madre, la llena de gracia.<sup>9</sup>  
(Ajíbádé 30-32)

La armonía en el mundo solo es reestablecida cuando Oshún es reconocida como parte fundamental en la toma de decisiones. Olódùmarè restablece el orden y le entrega el *Ashé* (poder para realizar todo), reivindica su posición ante los hombres y les revela el conocimiento, demuestra la importancia de Oshún para llevar a cabo sus planes y, por ende, la importancia de la mujer en el orden social y natural. La tragedia o el drama de Oshún está ligado a la constante lucha femenina por reconocer y restablecer su posición e importancia en el mundo. Oshún es el arquetipo de la lucha y el reconocimiento femenino en el orden social y natural.

En el drama de Ogún, mencionado por Soyinka como drama arquetípico, la “angustia de la separación” hace posible el principio de complementariedad,

---

9 El original dice: “The crab was inside the pond (river)/ Marching on an extremely cold ground (soil)/ Divination was made for the seventeen Odù/ On the day of their plight from heaven into the world/ They got into the world/ They cleared Orò groove/ They cleared Opa groove/ They planned/ They ignored Òşun (in their planning)/ They tried to govern the world/ There was no peace and order in the world/ They rose up instantly/ And went to Olódùmarè/ Olódùmarè welcomed them/ And asked for the seventeenth of them/ Olódùmarè said, “Why did you ignore her?/ They said, “It was because she is a woman among us,”/ Olódùmarè said:/ Boriborí, the priest (diviner) of Írágberí,/ Is an apprentice of Òşun./ Ègbà, the priest (diviner) of Ilukàn,/ Is an apprentice of Òşun/ Àtòmù, their priest (diviner) in Ìkírè Ilé,/ Is an apprentice of Òşun These divinities (deities) are those/ Who allow a person to trade,/ Who allow a person to make gains/ But, they don’t allow the person to go home with the gains./ Olódùmarè said:/ What you were ignorant of before./ Is what you have now known!/ Go back into the world and involve Òşun,/ in whatever you want to do./ Whatever you lay your hands upon./ Will continue to prosper/ When they got into the world/ They begin to involve Òşun in their planning/ And they begin to praise Òşun as:/ The one who has shelf to store brass/ The one who lulls her children with brass/ My mother, the one who accepts coral beads for ritual/ Stone! Water! Èdan/ Àwùrà Olú Agbaja/ The Precious/Gracious Mother, Òşun/ Ládékojú is the ever-present-one-in-decision-making,/ Òşun, the Precious/Gracious Mother”.

en el cual dioses y humanos sienten la necesidad constante de experimentar la existencia del uno en el otro y esta interacción entre humanidad y divinidad lleva a una personalidad completa, un ser unitario, a lo que Soyinka llamaría “la totalidad cósmica” (144-145). En el drama de Oshún nunca habrá armonía u orden en el mundo mientras no se reconozca la importancia del poder femenino. Ogún debe luchar contra las fuerzas del inframundo, como representación del extrañamiento entre dioses y hombres, para cerrar la brecha entre estos y así restablecer el principio de complementariedad. Por su parte, Oshún es llamada a luchar entre dioses y a imponerse como igual. En el mito primigenio se develan sus características como fuerza creadora, guerrera y a la vez conciliadora, reposada, sabia, como presencia que equipara la balanza, la armonía del mundo y como complemento en el orden de los dioses.

A diferencia de Ogún, llamado a la ordalía por su arrogancia o *act of hubris*, es su naturaleza lo que hace a Oshún transgresora. Es la mujer que se impone en un orden de hombres. Mientras Soyinka menciona el *hubris* o arrogancia como la raíz de toda tragedia o incluso como una necesidad trágica, para Oshún su único acto de transgresión es el hecho de ser mujer: “¿Por qué la ignoraron? Ellos dijeron: ‘Porque es una mujer entre nosotros’”<sup>10</sup> (Ajíbádé 30).

Desde luego, la consciencia trágica del drama yoruba es la consciencia del protagonista en su progreso paralelo a través del abismo de transición. El destino trágico, en general, es la recreación del rito de transición de los dioses. Las tribulaciones, el infortunio, la mala suerte son vistas como reflexiones personales de la agonía de los dioses (Soyinka 150). En la tragedia de Oshún el “golfo de transición”, su intento por cerrar la brecha y sus luchas se centran en el establecimiento de un orden femenino.

## Ordalía

En la tradición oral yoruba se registra la utilización de la ordalía o prueba, como una forma para determinar la inocencia en casos de transgresión de las leyes sociales (Owomoyela 65). La ordalía propone solo dos caminos: la superación de la prueba, o camino de la vida e inocencia, y el fallo de esta

10 El original dice: “Why did you ignore her? They said, ‘It was because she is a woman among us’”.

o camino de la muerte y culpabilidad. En el drama de la Oshún garciamarquiana se establecen la vida y la muerte como sujetos, esferas de existencia y complemento en el ciclo del rito.

Oshún es nombrada en uno de sus *oríkì* verbales (nombre de alabanza, metáforas) más representativos como “una mujer corpulenta cuya cintura no pueden abarcar dos brazos” (Abiodun 88). Esta imagen de la diosa integra la idea de un poder creador que esconde el don de la vida, con una autoridad sin límites en el pensamiento yoruba. Asimismo, Oshún, como el agua fresca, es entendida como el origen de la vida, tan caudalosa y extensa como el río que lleva su nombre. En el caso de los *oríkì* visuales, la falda amplia, blanca o amarilla, usada por las devotas o sacerdotisas de Oshún, es el recordatorio constante de que la imagen literal y metafórica de la diosa es la de un ser más extenso que la vida misma:

Las faldas distintivas, voluminosas, blancas [y amarillas en el Caribe] de las sacerdotisas y devotas de Òsun son los *oríkì* visuales más fácilmente reconocibles, cuya gran cantidad de seguidores en África y el Nuevo Mundo son un testimonio de su presencia perdurable. Además, como descubriremos, estas faldas grandes con miriñaque, dondequiera que ocurran, son un recordatorio constante de la imagen de un Orisa que es literal y metafóricamente más larga [en existencia] que la vida.<sup>11</sup> (Abiodun, *Yoruba art* 88)

En la novela, Sierva/Oshún es el sujeto que contiene la vida y es la vida misma que sobrepasa su extensión. El *oríkì* o la metáfora visual de la vida en la novela es el cabello color cobre de Sierva, en su extensión inverosímil descrita desde el prólogo del libro y repetido en cada descripción del mismo: “Ya no me hace falta, dijo él [Delaura], alentado. ‘Ahora cierro los ojos y veo una cabellera como un río de oro’” (77).

Señalado en el prefacio por la cita de Tomás de Aquino en *De la integridad de los cuerpos resucitados*, aparece como motivo central de la obra directamente relacionado con la idea de la vida y la resurrección: “Parece que

---

11 El original dice: “The distinctive, voluminous flowing white [and yellow in the Caribbean] skirts of Òsu’s priestesses and devotees are the most easily recognizable visual *oríkì* to Òsun whose extremely large following in Africa and the New World is a testimony to her enduring presence. Besides, as we will discover, these big hoop skirts, wherever they occur, are a constant reminder of the image of an *Orisa* who is literally and metaphorically larger than life”.

los cabellos han de resucitar mucho menos que las otras partes del cuerpo” (7). El cabello es la metáfora de la existencia que sobrepasa la extensión de la vida. En la cosmovisión yoruba la existencia no está determinada por la vida o la muerte, hay esferas o mundos que confluyen y se entrelazan de forma natural, a través de ritos y posesiones, en los cuales los vivos, los ancestros y los dioses pueden coexistir sin problema. El cabello de Sierva es también el *Ashé* poseído por Oshún para hacer posible toda empresa humana, la autoridad sin límites que posee la diosa para intervenir en la consecución del destino y de su poder femenino como única diosa entre los diecisiete *Órishás* presentes en la creación del mundo.

Por otro lado, Dominga de Adviento, como la madre protectora, Yemayá, es quien establece la relación entre el cabello y la vida. Es ella quien ofrece la promesa a los *Órishás* de no cortar el cabello de la niña si estos le regalan la vida. A partir de este momento, en la historia, las características de Oshún reveladas en el mito primigenio, la relación entre el cabello y la representación de la vida son reveladas en las múltiples descripciones de la protagonista en la novela; he aquí uno de los ejemplos más claros:

Las evidencias de su buena salud estaban a la vista, pues a pesar de su aire desvalido tenía un cuerpo armonioso, cubierto de un vello dorado, casi invisible, y con los primeros retoños de una floración feliz. Tenía los dientes perfectos, los ojos clarividentes, los pies reposados, las manos sabias, y cada hebra de su cabello era el preludio de una larga vida. (García Márquez 40)

Esta relación entre Sierva/Oshún como sujeto de la vida, la simbología del cabello y la consecución del destino pueden claramente ser entendidas desde dos de sus *oriki* verbales; por un lado, *Òsun, Sègègésí* “la encarnación de la gracia y la belleza” y, por otro, *Olóòbyà iyùn Adagbadébú Onímole Odò* como “la peluquera preeminente con un peine de cuentas de coral” (Abiodun, “Hidden Power” 1). Oshún es conocida en la mitología yoruba como una experta estilista, tiene por tanto una influencia profunda en el destino de todos los seres humanos y *Órishás*. Su relación con la cabeza y el cabello como elementos externos de los seres humanos está directamente conectada con el *orí* o cabeza espiritual. El *Orí* es la cabeza regente de cada ser humano (Idowu 169). Se cree que es el destino, la personalidad y el ángel protector.

Cada persona posee una cabeza regente, es el *Orí* quien se arrodilla y recibe el destino mucho antes de nacer y llegar a la tierra:

Además de aumentar el poder y el placer estético del rostro humano y la cabeza, la cual es el centro de gran interés estético en el arte yoruba, el peinado tiene un significado religioso más importante en la tradición yoruba. La trenzadora (peluquera) es una artista visual de *oríki* que honra y adorna el *Orí* (*Orí-inú*), el “*Orí* espiritual interior”, el “*òrisà* de la cabeza, el asignado” a través de su trabajo en la cabeza externa, reconocible y física, *Orí-oda*. La peluquería está fuertemente vinculada a un buen *Orí-inú* que, en gran medida, no solo influye sino que en realidad determina qué tan bien funciona la contraparte física externa, *Orí-òde*.<sup>12</sup> (Abiodun, *Yoruba art* 91)

Igualmente, por ser la estilista con un peine de cuentas de coral, *Oshún* está llamada a determinar el destino de los seres humanos y de los dioses, así como a ser la responsable de la creación y la vida en la tierra. En la novela, el destino de Sierva es la muerte, sin embargo, esta la enfrenta desde la tradición yoruba, como complemento y no como opuesto.

## El ritual de la muerte

Puede decirse que la muerte aparece como una presencia inminente a lo largo de la novela de García Márquez. Desde el nacimiento de Sierva la muerte es una constante que se hace mucho más evidente con la llegada a sus doce años. Es importante mencionar cómo desde el inicio de la novela hay una clara referencia a esta en el acecho de la enfermedad representada por el perro y la descripción de este, así como la mortandad del barco negrero, y su cercanía en la enfermedad de Bernarda. Algunos sustantivos como

---

12 El original dice: “Besides adding to the power and aesthetic pleasure of the human face and the head, which is the focus of much aesthetic interest in Yoruba art, hair-plaiting carries a more important religious significance in Yoruba tradition. The hair-plaiting (hairdresser) is a visual *oriki* artist who honors and adorns *Orí* (*Orí-inú*), the ‘inner spiritual *Orí*’, the ‘*òrisà* of the head, one’s allotment’ through her work on the outer, recognizable, and physical head, *Orí-òde*. Hair-plaiting is thus strongly linked to a good *Orí-inú* which, to the large extent, not only influences but actually determines how well the outer physical counterpart, *Orí-òde*, performs”.

mortecina, mortandad, un muerto de tres días o, incluso, una carroza con crespones mortuorios, saltan en la lectura (García Márquez 15-25).

Desde la primera línea de la obra, la muerte como sujeto es anunciada con la irrupción de “El perro cenizo con un lucero en la frente” (García Márquez 9) y reaparece en la descripción de Delaura como “el hombre maduro de cabello muy negro con un mechón blanco en la frente” (68). Estos dos personajes son sin duda el mismo sujeto. En algunos *itan* (cuentos), el perro, es mencionado como el ayudante que se encarga de defender al protagonista de la muerte o de lidiar con un mensajero falso (Bascom 135). En otras historias, guía a los enemigos hasta el escondite de un rey (Arango 234). En cuanto a la relevancia de esta figura y su relación con el personaje de Delaura, es necesario realizar esta lectura desde la estética de las religiones africanas en el Caribe. Delaura y el perro son en esencia portadores de la muerte. Ambos están conectados a través del lucero en la frente como un referente de su dualidad humana/animal. En este aspecto, cobra relevancia Manuel Mendive, pintor cubano, reconocido por incorporar temas Yoruba/Lukumí en sus cuadros, pues posee una propuesta única de representación de esta temática basada en la esencia artística y en la filosofía religiosa de esta cultura.

La propuesta de Mendive presenta imágenes arquetípicas de los dioses yorubas, su narrativa visual revela un énfasis fuerte en representaciones amórficas, nubladas, monstruos, bestias, híbridos y figuras de dos caras. Practicantes de la Regla de *Ocha* o Lucumí en Cuba creen que todos los iniciados tienen una contraparte en el reino animal o vegetal, conocido como su dios o diosa rural, y que las características físicas de este par animal, ave o árbol, hacen referencia a características personales del iniciado (Martínez-Ruíz 18).

De igual manera, Cayetano, analizado desde la tradición afrocaribeña, está relacionado con otro dios yoruba, llamado *Oddúa*. En la parte final de la novela y en el clímax del romance, Sierva le regala a Cayetano el collar de este dios: “Antes que se fuera, Sierva María le regaló el precioso collar de *Oddúa*: dieciocho pulgadas de cuentas de nácar y coral” (García Márquez 146).

Ahora bien, *Oddúa* o *Odúduwá* representa los secretos y los misterios de la muerte. Esta deidad de relevante importancia en Nigeria no guarda la misma posición en el Caribe. En Cuba, por ejemplo, *Oddúa* se sincretiza con el Santísimo Sacramento, precisamente Sierva trata de prenderle fuego a

su celda con la veladora de esta figura católica (García Márquez 158). Por su parte, Barnet lo identifica como una divinidad dual, en Cuba es representado como la vida y la muerte, simboliza también la fuerza organizada, el gobierno y la ejecución (García Márquez 242). Su animal es la paloma, símbolo que se utiliza también para el Espíritu Santo de quien es devoto Delaura. Otra de las características es que *Oddúa* tiene un solo ojo, fosforescente, tal como el ojo que pierde momentáneamente Cayetano después del eclipse:

Al cabo de un largo silencio, el obispo lo rastreó en la penumbra, y vio sus ojos fosforescentes ajenos por completo a los hechizos de la falsa noche. [...] No entendió que él llevara un parche en el ojo si ella había mirado el sol sin protección y estaba bien. (García Márquez 108)

“Dice nuestra tradición, Oduduwa u Oddú es un *Órishá* y rige en los secretos de Eggún e Ikú (la muerte). [...] Vive en las tinieblas profundas de la noche. Tiene un solo ojo fosforescente” (Foundation Águila de *Ifá*, s. p.).

La idea final de la muerte como destino de Sierva se concretiza en el sueño que Delaura y Sierva comparten. El mismo sueño desde diferentes perspectivas. Los símbolos católicos se pueden ver claramente, el racimo de uvas que renace, los tres días de nieve como el tiempo para la resurrección y, finalmente, la idea del cordero muerto:

Cada uva que arrancaba retoñaba enseguida en el racimo. En el sueño era evidente que la niña llevaba muchos años frente a aquella ventana infinita tratando de terminar el racimo, y que no tenía prisa, porque sabía que en la última uva estaba la muerte. (García Márquez 89)

En definitiva, es posible afirmar que el sueño es la confirmación de la muerte. Además, aunque en las dos versiones la niña no parece tener prisa, esto cambia en el sueño final.

## Re-nacimiento

En cuanto a la idea del renacimiento, la resurrección o vuelta a la vida, son múltiples los elementos que el escritor utiliza para enfatizar este *motif*. La imagen del eclipse, las flores que reviven en la biblioteca, la presencia

de Dominga en el personaje de Martina, la presencia de *Babalú Ayé* o San Lázaro, sinónimo de resurrección y, especialmente, los prodigios del médico Abrenuncio.

Este último personaje, que en un principio no encaja en el análisis desde la tradición yoruba, se devela mucho más claramente desde la mitología grecorromana. Desde esta tradición, Abrenuncio podría ser comparado con el dios de la medicina, Esculapio. Las bases para esta comparación se pueden determinar desde cinco puntos importantes: su apariencia física, su profesión, su relación con el Centauro como maestro en las artes curativas, su capacidad para predecir el día de la muerte y, finalmente, su don para resucitar a los muertos. Este último punto es la conexión directa con el drama de Sierva/Oshún y la importancia de la muerte como complemento en el proceso de transfiguración.

La escena final de la historia es la tercera versión del sueño. En este la niña aparece en el mismo lugar, pero varios elementos han cambiado. En el sueño final no solo aparecen elementos de la tradición católica, sino también de la diosa Oshún. Las uvas esta vez son doradas, la calma de antes ha sido reemplazada por el ansia de ganarle al racimo y, más que la muerte, se pueden apreciar los detalles del nacimiento de la nueva Oshún. El motivo del renacimiento o resurrección expuesto en el prefacio cierra completamente la historia con las últimas líneas del libro, así como la idea del cabello y su significado en la novela. Sierva es convertida ahora en Oshún, la *Órishá* del amor, la belleza, la creación y, sobre todo, símbolo de la vida, cuya existencia, como es entendida en la filosofía yoruba, es tan extensa que sobrepasa la muerte:

La guardiana que entró a prepararla para la sexta sesión de exorcismos la encontró muerta de amor en la cama con los ojos radiantes y la piel de recién nacida. Los troncos de los cabellos le brotaban como burbujas en el cráneo rapado, y se les vía crecer. (García Márquez 169)

### **La Oshún garciamarqueana, un intento fallido**

Como figura literaria femenina, Sierva no solo se relaciona con la diosa Oshún, sino además con el concepto de *Àjé* como la idea de una fuerza

o poder femenino establecido en la línea materna. Alejada de las teorías europeas y norteamericanas, *Àjé* es un concepto clave cuando se piensa en analizar un texto desde su visión femenina en el contexto Caribe. Este concepto se hace relevante para el análisis de la obra puesto que permite observar al personaje no solo desde su esencia mítica sino en su relación intertextual con otras obras del Caribe.

En la mitología yoruba, Oshún posee una posición privilegiada dentro de los dioses por ser la única mujer incluida en la creación. Esta posición la consigue la diosa imponiéndose al orden masculino establecido como se menciona en su mito primigenio. De acuerdo con lo anterior, Oshún representa la mujer empoderada que define y establece su lugar en el mundo, lo cual la relaciona directamente con el concepto de *Àjé* como poder femenino.

En la cosmovisión yoruba, *Àjé* es un elemento que se encuentra en medio de las fuerzas sobrenaturales benignas y malignas. No pertenece a ninguno de los dos extremos, pero oscila entre ambos. *Àjé* es una fuerza espiritual innata en las mujeres afrodescendientes, se reconoce en los humanos fuertes espiritualmente. Las mujeres solemnes y reservadas de *Àjé* son temidas y veneradas en la sociedad yoruba, a estas mujeres se les llama “Madres de todos” (Washington 171).

En las interpretaciones que se han hecho de este concepto, *Àjé* ha sido traducido como “la bruja” para hacer referencia a una mujer transgresora del orden social, perversa, cercana o confabulada con el diablo, puesto que históricamente, desde la visión europea, una mujer espiritualmente empoderada y poseedora de conocimiento es una amenaza para el orden masculino. En su libro *Our Mothers, Our Powers, Our Texts*, Teresa Washington discute en la primera parte cómo la traducción errónea del concepto de *Àjé* como bruja ha generado una connotación evidentemente negativa de este elemento fundamental en la cosmovisión yoruba. La autora menciona que a pesar de que *Àjé* es una fuerza derivada biológicamente, la cual hombres y mujeres pueden heredar, en la visión patriarcal aparentemente se hace importante diferenciar hombres de mujeres espiritualmente empoderados. Así los hombres son magos y las mujeres se convierten en brujas. Bajo esta idea la mujer es maliciosa, extremadamente reservada, aquellas que hacen mal incluso a personas inocentes (Washington 6). Esta idea pone de relieve la problemática presentada en la novela *Del amor y otros demonios* puesto

que permite enfocarse en la tensión establecida entre Sierva/Oshún y las figuras masculinas en la obra.

El concepto de *Àjé* no solo se ocupa de humanos, sino que además se relaciona con los *Órishás*. Así, todo *Órishá* conectado con el nacimiento, la creación, la protección de un pueblo posee este poder. *Àjé* es proclamado como el “vientre de la creación”, las hijas de *Odúduwá* vigilan la creación y la destrucción, la adivinación, la sanación y el poder de la palabra. Dada su propiedad y administración femenina es posible afirmar que la fuente terrestre de nacimiento, actualización y manifestación de *Àjé* es el vientre materno. Al respecto, Washington también afirma que las poseedoras de *Àjé* tienen el don de controlar los órganos reproductivos, y están enlazadas a través del poder cósmico y la fuerza dadora de vida de la menstruación. Lo más importante que vale resaltar es que *Àjé* puede ser pasado genéticamente de madre a hija (171).

Puede decirse que *Àjé* es la mujer dueña de sí misma con autoridad y la sabiduría de los años. Según Samuel M. Opeola, ella da equilibrio a la tela social, está en contra del sistema y la explotación, y afirma que la tolerancia del *Àjé* contribuye a la salud del cosmos (citado en Washington 15). Dominga de Adviento representa la presencia de *Àjé* en la novela, las descripciones de este personaje permiten identificar las características de un *Àjé* física y espiritualmente poderosa:

Dominga de Adviento, una negra de ley que gobernó la casa con puño de fierro hasta la víspera de su muerte, era el enlace entre aquellos dos mundos. Alta y ósea, de una inteligencia casi clarividente, era ella quien había criado a Sierva María. (García Márquez 20)

Como puede verse, Dominga es el arquetipo de la madre protectora. Su carácter y sobretodo el sentido de propiedad y autorreconocimiento son sobresalientes en este personaje:

Dominga de Adviento se fue con un portazo que le sonó a Bernarda como una bofetada. Ella la convocó esa noche y la amenazó con castigos atroces por cualquier comentario que hiciera de lo que había visto. “No se preocupe, blanca”, le dijo la esclava. “Usted puede prohibirme lo que quiera, y yo le cumplo”. Y concluyó: “Lo malo es que no puede prohibirme lo que pienso”. (García Márquez 33)

En la mitología yoruba, la madre protectora y complemento del guerreo Ogún, es el arquetipo de la diosa del mar, Yemayá. De esta manera, se puede reconocer en Dominga el arquetipo de esta diosa. El traspaso de autoridad que hace el Marqués entre Dominga de Adviento y la criada mulata propone una triada que podría considerarse como generacional: la abuela (Dominga de Adviento), la madre (Caridad del Cobre) y la hija (Sierva María). Como se ha mencionado, *Àjé* es heredado a través de la línea materna, al respecto Audre Lorde comenta:

El linaje de *Àjé* encuentra su cúspide en una trinidad matrilineal: Yo he sentido el antiguo triángulo de madre, padre e hijo, con el “Yo” en su núcleo eterno, alargado y aplanado en la triada elegantemente fuerte de abuela, madre e hija, con el “Yo” moviéndose hacia adelante y hacia atrás fluyendo en una o ambas direcciones según sea necesario.<sup>13</sup> (citado por Washington 218)

Dominga es la primera madre, la abuela que vigila desde el mundo espiritual como el ancestro y el *Àjé* transmitido que vive en Sierva.

El vínculo entre Sierva (Oshún) y Dominga (Yemayá) como *Àjé* y ancestro protector es estrecho gracias a la promesa hecha por la esclava y que remite al concepto de *Òrò*: “Fue entonces cuando Dominga de Adviento prometió a sus santos que, si le concedían la gracia de vivir, la niña no se cortaría el cabello hasta la noche de bodas” (García Márquez 54). Para Rowland Abiodun, *Òrò* es entendido como una fuerza compleja depositaria de múltiples significados, compuesto de sabiduría (*ogbón*), conocimiento (*ìmò*) y entendimiento (*òye*). *Òrò* puede entenderse entonces como “la palabra y la enunciación”, “el asunto o motivo de discusión, preocupación o acción”; así como “el poder de la palabra” (252). Inclusive, se podría asegurar que la esencia de la historia se encuentra en esta promesa de Dominga, o, en otras palabras, en el poder de su palabra para convocar a los *Órìshás*, establecer el vínculo entre el cabello y la existencia de la niña, y especialmente, prepararla para su transfiguración. Cabe añadir que el poder de la palabra, *Òrò*, viene en sí mismo de la fuerza de *Àjé*.

---

13 El original dice: “*Linage Àjé* finds its apex in a matrilineal trinity: I have felt the age-old triangle of mother father and child, with the ‘I’ at its eternal core, elongate and flatten out into the elegantly strong triad of grandmother, mother and daughter, with the ‘I’ moving back and forth flowing in either or both directions as needed”.

La relación entre Oshún como arquetipo filosófico afrocaribeño y *Àjé* como concepto clave en el análisis de textos caribeños se puede observar también en el cuento “La muñeca menor” de la puertorriqueña Rosario Ferré, si se hace de este una lectura desde la cosmovisión yoruba. No obstante, el análisis aquí planteado es realizado de forma general y con el objetivo de sustentar a través de la comparación lo argumentado sobre la novela de García Márquez.

“La muñeca menor” ha sido ampliamente analizado bajo una visión feminista y de crítica al orden patriarcal, es otro ejemplo de la necesidad de indagar la literatura del Caribe desde una teoría crítica que considere el componente africano, si se quiere alcanzar una visión amplia del significado de estos textos. Desde el contexto de *Ifá* y su filosofía, se pueden encontrar puntos de conexión con la novela de García Márquez. Los dos textos realizados por escritores del Caribe comparten fuertes elementos simbólicos que, fuera de esta perspectiva, parecen no tener ningún punto en común. Lo interesante en la comparación de los dos textos es que, además de definir la presencia del arquetipo afrocaribeño de Oshún y la energía femenina de *Àjé*, se define la tensión contra el orden patriarcal en la resolución de ambas historias. Aunque en el texto de García Márquez la intención narrativa es clara en cuanto a la transfiguración de la diosa Oshún en el Caribe, no consigue cumplir con el objetivo de la diosa en el drama arquetípico. Contrario a esto, en el cuento de Ferré los elementos estéticos y filosóficos del arquetipo de la diosa Oshún y su drama confluyen de forma compacta.

El primer punto de comparación de los dos textos se centra en la caracterización estética de Oshún, señora del río, aquella que tiene el poder de curar con miel y agua dulce, la *Órishá* afrocaribeña de la belleza, el amor, la fertilidad y del ser femenino. Su *orikì* verbal *Òsun, Sèègèsì* o “la encarnación de la gracia y la belleza” sirve para caracterizar los dos personajes femeninos en los textos a quienes se describe como poseedoras de esta cualidad.

La belleza de Sierva María es descrita en varios apartes siendo el momento del retrato uno de los más puntuales: “Estaba en la sala de actos, cubierta de joyas legítimas y con la cabellera extendida a sus pies, posando con su exquisita dignidad de negra para un célebre retratista del séquito del virrey. Tan admirable como su belleza era el juicio con que obedecía al artista. Cayetano cayó en éxtasis” (García Márquez 123). De la protagonista del cuento de Ferré se dice: “Había sido muy hermosa, pero la chágara que

escondía bajo los largos pliegues de gasa de sus faldas la había despojado de toda vanidad” (Ferré 1).

La referencia a la belleza de las protagonistas, acompañada de la presencia del río y la lluvia en el inicio de los textos, así como el ataque del animal, son los primeros símbolos que conectan las dos historias. Las formas de la lluvia y el agua en la novela ayudan a identificar a Sierva con la diosa de origen africano. De igual forma, en el cuento de Ferré este elemento aparece en sus primeras líneas para confirmar esta conexión:

De joven se bañaba a menudo en el río, pero un día en que la lluvia había recrecido la corriente en cola de dragón había sentido en el tuétano de los huesos una mullida sensación de nieve. La cabeza metida en el reverbero negro de las rocas, había creído escuchar, revueltos con el sonido del agua, los estallidos del salitre sobre la playa y pensó que sus cabellos habían llegado por fin a desembocar en el mar. (Ferré 1)

A partir de lo anterior puede decirse que existe un elemento directamente relacionado con Oshún, que a la vez podría ser entendido como símbolo de *Ajé* o del poder femenino en la literatura de la diáspora. Las muñecas, que en múltiples análisis feministas han sido entendidas como la representación de la imagen de la mujer como objeto, cambian al ser observadas desde la óptica de *Ifá* y su filosofía; bajo esta mirada las muñecas pueden tomarse como representación de Oshún y, por ende, de la presencia de los dioses en los textos, del tránsito de Sierva entre la vida y la muerte como estados complementarios al referirse a las “muñecas vivas y las muñecas muertas” y, finalmente, a la sabiduría, el conocimiento y el entendimiento de lo femenino en las dos historias: “[...] y los objetos nuevos de Sierva María: las muñecas vivas, las bailarinas de cuerda, las cajas de música” (128), “Bernarda despertó muerta de sed por los excesos del cacao, y encontró una muñeca de Sierva María flotando en el fondo de la tinaja. No le pareció en realidad una simple muñeca flotando en el agua, sino algo pavoroso: una muñeca muerta” (56).

La idea de una entidad que conecta los estados de la vida y la muerte como complemento y como metáfora de la transfiguración es expresada también por Ferré con el símbolo de las muñecas: “Luego le hacía una mascarilla de cera que cubría de yeso por ambos lados como una cara viva dentro de dos caras muertas” (Ferré 1).

En el drama primigenio de Oshún la diosa debe imponerse ante los otros *Órishás*, quienes la ignoran por su condición de mujer. La diosa debe pasar los tres estados del rito de transición para cumplir su objetivo y finalidad, que es establecer un lugar para las mujeres en el orden social y en el mundo. Los estados que pasa Sierva, es decir, Ordalía, muerte y resurrección, como parte de su transfiguración en la diosa afrocaribeña Oshún, son los mismos que describe Ferré en su cuento. Por lo tanto, las muñecas son la metamorfosis de la mujer que debe encontrar su sitio en el mundo. “Las niñas empezaron a casarse y a abandonar la casa. El día de la boda la tía les regalaba a cada una la última muñeca dándoles un beso en la frente y diciéndoles con una sonrisa: ‘Aquí tienes tu Pascua de Resurrección’” (Ferré 2).

Retomando la imagen de la muñeca muerta flotando en el agua dulce de la tinaja, se puede mencionar que esta es otra metáfora de la presencia de Oshún en la novela y del poder femenino amenazado por un orden patriarcal. En el cuento de Ferré los ojos de las muñecas sumergidos en la quebrada guardan una conexión directa con esta idea, pues el objetivo de sumergir los ojos en el agua dulce antes de ponérselos a las muñecas es aprender a reconocer los movimientos de la chágara, es decir, aprender a reconocer las formas de patriarcado. “La tía los consideraba [los ojos] inservibles hasta no haberlos dejado sumergidos durante un número de días en el fondo de la quebrada para que aprendiesen a reconocer el más leve movimiento de las antenas de las chágaras” (Ferré 2).

En consecuencia, las muñecas son la representación de los dioses y en el caso de los dos textos la representación de Oshún. De acuerdo con Moreno, con respecto al tema de las muñecas, la elaboración de figuras litúrgicas por parte de las religiones sincréticas, especialmente la Regla de *Ocha*, ha sido una de las muestras religiosas de mayor predominio en el Caribe. Si bien es cierto que la elaboración de estas figuras proviene claramente de la tradición yoruba, la gran diferencia es la adición de vestimenta y abalorios propios de los santos católicos (Moreno 7-14).

El siguiente elemento que conecta el cuento de Ferré y la novela de García Márquez es la miel. Esta última le pertenece a Oshún y es entregada como ofrenda en sus múltiples rituales, y de igual forma es utilizada en procesos de sanación. En la tradición popular la miel es reconocida como el alimento favorito de Oshún. En una versión del mito de la creación se cuenta que los diecisiete *Órishás* enviados a crear el mundo bajaron en

forma de abejas. Por otra parte, no es difícil encontrar una relación entre la miel y Oshún, teniendo en cuenta sus características esenciales, ante esto, Ogunnaike comenta:

Cualquiera que tenga una familiaridad con la música y la mitología de Oṣun, la encantadora Oriṣa de las aguas dulces y la fertilidad, puede ver de inmediato por qué la miel es usada para adorarla. Oṣun es como la miel: dulce, dorada y fuerte. O más bien, la miel es, y se manifiesta, como algunos aspectos de Oṣun. Numerosos mitos y canciones conectan Oṣun y la miel, hacen que esta conexión intuitiva sea oficial y explícita.<sup>14</sup> (245)

En el cuento la miel juega un papel mucho más simbólico que en la novela, en la cual solo se nombra para hacer referencia a los excesos sexuales de Bernarda y en la forma de presentación de la abisinia. En la historia de Ferré, la tía remplace el relleno normal de las muñecas por la miel, pero solamente en la muñeca de boda, considerada para ella la última muñeca. “Esta diferencia encubría otra más sutil: la muñeca de boda no estaba jamás rellena de guata, sino de miel” (Ferré 2). La miel, imagen del poder femenino de Oshún y Àjé, es puesta en la muñeca como una metáfora de la sabiduría (*ogbón*), el conocimiento (*imò*) y el entendimiento (*òye*) femenino contenido en toda mujer. Las niñas convertidas en mujer al casarse debían reconocer en la miel esta fuerza femenina como remplazo de la guata regular o, dicho de otro modo, la inocencia de la infancia.

De allí que la muñeca más que la imagen de la mujer/objeto es una representación del universo femenino y del poder de Àjé presente en las mujeres del Caribe. En el cuento de Ferré priman elementos característicos de la esencia de Àjé, de tal forma que la creatividad, la creación, el autodescubrimiento y el reconocimiento de la mujer como víctima y vengadora se entienden desde otra perspectiva.

El poder de Àjé reflejado en la tía se puede observar en la dedicación a la crianza, el traspaso de conocimientos y sabiduría generacional, “al principio

---

14 El original dice: “Anyone with a passing familiarity with the music and mythology of Oṣun, the lovely Oriṣa of sweet waters and fertility, can immediately see why honey is used to worship her. Oṣun is like honey: sweet, golden, and strong. Or rather, honey is like, and manifests, aspects of Oṣun. Numerous myths and songs connect Oṣun and honey, make this intuitive connection official and explicit”.

se había dedicado a la crianza de las hijas de su hermana, arrastrando por toda la casa la pierna monstruosa con bastante agilidad” (Ferré 1). La creación de las muñecas habla también de la creación y el don de las mujeres para dar vida, “[l]as cogía con una mano y con un movimiento experto de la cuchilla las iba rebanando una a una en cráneos relucientes de cuero verde” (Ferré 2).

El último punto de comparación se acerca al tema de la imposición patriarcal considerando la imagen del cuerpo lacerado. En la novela de García Márquez es el perro del lucero blanco que, como mensajero de la muerte, muerde a la niña y determina su tragedia. En el cuento es la chágara viciosa que se incrusta en la pierna de la tía. Estos animales son mensajeros de la muerte y también actúan como símbolo de la imposición del orden patriarcal. Determinan el destino de encierro de las protagonistas, la primera a una celda de clausura y la segunda, confinada a la casa y al sillón desde donde ve extinguirse su vida.

En cuanto a la tensión entre el establecimiento del orden masculino y femenino en las dos historias, es el padre de Sierva quien primero le hace entender que existe en el mundo un orden masculino y que ella está obligada a obedecer. “La niña resistió cuando él quiso llevarla en brazos al dormitorio, y tuvo que hacerle entender que un orden de hombres reinaba en el mundo” (35). Es el padre quien la entrega a la muerte, la lleva al convento sin ninguna explicación y la abandona a su suerte. La niña lo desprecia, pues si antes no se interesaba por ella, luego lo reconoce como el ayudante en su desgracia. Primero la somete a las torturas de los curanderos y después la entrega al Santo Oficio.

En cuanto al personaje de Cayetano Delaura o la figura del enamorado, directamente relacionado con el perro pues también posee un mechón o lunar blanco en la frente, este personaje ha sido identificado como el mensajero de la muerte en el drama de Sierva. El narrador muestra en Cayetano un romántico amante de los versos de Garcilaso, de quien dice es pariente, sacerdote de treinta y seis años, sumido en los éxtasis de la fe y los yermos de la pureza hasta que conoce a Sierva, veinticuatro años menor que él, quien ha convivido con las potencias del amor libre en las barracas de los esclavos y lo introduce en los tremedales de la pasión.

La descripción que hace el narrador de Cayetano Delaura lo presenta casi como una víctima, el hombre que se enamora perdidamente y la niña seductora, callada pero conocedora de los misterios del amor libre, que

lo tienta y enloquece. El amor es, entonces, la justificación que utiliza el escritor para celebrar el abuso y la pederastia. Ya antes se ha visto este caso en personajes como Remedios Moscote, quien aún mojaba la cama cuando Aureliano empezó a pretenderla, y en la última novela de García Márquez, *Memorias de mis putas tristes*, la historia de Delgadina de catorce años y Mustio Collado de noventa:

El silencio de los personajes femeninos facilita el sostenimiento de las proyecciones y fantasías sobre las que se construye esta exoneración, y hasta el disfrute en su representación, mientras reproduce al interior del texto la docilidad que los pederastas requieren no solo de sus víctimas, sino, a menudo, de sus familias y otros testigos. (Celis 34)

En el artículo “Del amor, la pederastia y otros crímenes literarios: América Vicuña y las niñas de García Márquez”, Nadia Celis manifiesta que al tema de la pederastia en la obra del nobel se le ha realizado poca crítica e incluso ha sido celebrado en algunos casos. El escritor en la descripción del personaje masculino construye una justificación de su comportamiento y presenta la idea de las *lolitas*, las niñas seductoras que enloquecen al hombre maduro. Finalmente, el obispo como referencia del orden social se encarga de realizar el exorcismo, es decir, de llevar a cabo el último estadio en la tragedia de la niña, confirmando definitivamente el orden masculino que lidera la tierra.

En el cuento de Ferré es el médico quien traiciona a la tía y la obliga a renunciar a su vida. El médico se aprovecha de la chágara incrustada en la pierna para financiar los estudios de su hijo y recluye a la tía en la casa obligándola a abandonar su vida y rehusar de todos sus pretendientes. “Usted hubiese podido haber curado esto en sus comienzos, le dijo. Es cierto, contestó el padre, pero yo solo quería que vinieras a ver la chágara que te había pagado los estudios durante 20 años” (Ferré 2).

De igual forma, el hijo, médico joven, ve en la sobrina menor la oportunidad de un matrimonio conveniente que subiese su estatus social y se casa con ella por interés. La recluye en la casa como antes hizo su padre con la tía y se lucra de su relación con ella,

[e]l joven médico se la llevó a vivir al pueblo, a una casa encuadrada dentro de un bloque de cemento. La obligaba todos los días a sentarse en el balcón,

para que los que pasaban por la calle supiesen que él se había casado en sociedad. (Ferré 2)

Como la vida y la muerte, dos opuestos complementarios según la filosofía de *Ifá*, así también la diosa Oshún y el poder de *Àjé* tienen un lado luminoso y uno oscuro. La diosa del amor puede llegar a ser implacable con sus enemigos y el poder *Àjé* capaz de moverse entre los poderes benignos y malignos, y actuar de acuerdo con estos. La tía empieza a preparar su venganza una vez descubre las intenciones del médico joven: “Era evidente su interés por la menor y la tía pudo comenzar su última muñeca con amplia anticipación” (Ferré 2). En un final de terror el médico joven descubre que la esposa ha desaparecido y que él ha estado viviendo desde hace mucho con la muñeca. Las antenas de las chácaras saliendo por los ojos marcan el cierre del cuento. La venganza de la tía y la liberación de la sobrina menor es el éxito de Oshún en su drama primigenio, esto es, la imposición y el triunfo del orden femenino.

La lectura de la novela desde la perspectiva filosófica de las religiones afrocaribeñas y, por ende, desde el oráculo de *Ifá* presenta un sentido más profundo en la intención narrativa del escritor. Desde esta óptica, la novela muestra cómo el arquetipo mítico de la diosa Oshún se convierte en arquetipo literario, bien sea en la niña poseída, en la santa milagrosa o en la bella muerta de amor; a su vez, profundiza en el proceso de sincretización religiosa y en la construcción de una identidad transnacional caribe. Aunque el proceso de sincretización entre Oshún y Sierva queda establecido claramente en la novela y el rito de transición (ordalía, muerte y renacimiento) se cumple, su drama no se resuelve desde la esencia mítica de la diosa.

De allí que se piense que la Oshún garciamarquiana o el arquetipo filosófico afrocaribeño que propone García Márquez no logra el objetivo alcanzado en el drama arquetípico. La heroína nunca consigue tener una voz, aunque la niña está predestinada a convertirse en la diosa afrocaribeña, a establecerse como figura femenina, incluso a imponerse en ese orden de hombres que gobierna el mundo, no lo consigue.

Su condición de víctima no cambia y queda finalmente abandonada a su suerte, traicionada por las figuras masculinas, por el padre que la entrega, por el amante victimario y por el obispo que la asesina. En el mito primigenio Oshún restablece la armonía al posicionarse como igual y establecer su poder femenino o *Ashé* como el poder para realizarlo todo.

Según su drama, Oshún logra conseguir su objetivo y se hace imprescindible en toda empresa humana. En la novela se da la transfiguración de la niña a diosa, por cuanto la figura mítica se convierte en figura literaria, pero su arquetipo es un intento fallido. En definitiva, no hay esperanza para las mujeres en esta obra de García Márquez porque la Oshún garciamarquiana está destinada al caos y a la opresión.

## Obras citadas

- Abiodun, Rowland. "Hidden Power Òsun, the Seventeenth Odù". *Òsun across the Waters: A Yoruba Goddess in Africa and the Americas*. Murphy y Sanford, págs. 1-24.
- . "Verbal and Visual Metaphor: Mythical Allusions in Yoruba Ritualistic Art of Orí". *African Art and Literature*, vol. 3, núm. 3, 1987 págs. 252-270.
- . *Yoruba Art and Language: Seeking the African in African Art*. Nueva York, Cambridge University Press, 2014.
- Ajibádé, George Olúṣolá. *Negotiating Performance: Òsun in the Verbal and Visual Metaphors*. Bayreuth, Bayreuth African Studies Universität Bayreuth, 2005. Web. 11 de abril del 2016.
- Álvarez Espinoza, Nazira. "La polifonía bajtiniana en la novela *Del amor y otros demonios*". *Revista de Lenguas Modernas*, núm. 14, 2011, págs. 147-164.
- Arango, Pedro. *Dice IFA*. Habana, s. f.
- Barnet, Miguel. *La Fuente Viva*. Editado por Bertha Hernández López, La Habana, Casa Editorial Abril, 2011.
- Bascom, William. *Ifa Divination: Communication between Gods and Men in West Africa*. Bloomington, Indiana University Press, 1969.
- Benítez-Rojo, Antonio. *The Repeating Island: The Caribbean and the Postmodern Perspective*. Traducido por James Maraniss, Durham, Duke University Press, 1997.
- Cabrera, Lydia. *Yemayá y Ochún: Kariocha, Iyalorichas y Olorichas*. Miami, Ediciones Universal, 1996.
- Celis, Nadia. "Del amor, la pederastia y otros crímenes literarios: América Vicuña y las niñas de García Márquez". *Revista poligramas*, núm. 33, 2010, págs. 29-55.
- Fajardo, Diógenes. "El mundo africano en *Del amor y otros demonios*". *Memorias: XX Congreso Nacional de Literatura, Lingüística y Semiótica*.

- Bogotá, octubre 29- 31 de 1997. Universidad Nacional de Colombia, 1998, pág. 87.
- Ferré, Rosario. “La muñeca menor”. *Serwis*. Web. 2 de mayo del 2017.
- Foundation Águila de Ifá. “Oduduwa: Un Patriarca que fue Matriarca”. *Foundation Águila de Ifa*, 2017. Web. 11 de noviembre del 2018.
- García Márquez, Gabriel. *Del amor y otros demonios*. Barcelona, Random House Mondadori, 1998.
- Gore, Charles, y Joshep Nevandomsky. “Practice and Agency in Mammy Wata Worship in Southern Nigeria”. *African Arts*, vol. 30, núm. 2, 1997, págs. 60-69.
- Idowu, E Bñolaji. *Olódúmaré: God in Yoruba Belief*. Nigeria, Longman Nigeria (Ikeja), 1982.
- Kline, Carmenza. “*Del amor y otros demonios*: reflexiones sobre la simbiosis étnica y la inquisición española”. *Cuadernos de Literatura*, vol. 1, núm. 2, 2013, págs. 61-69.
- Martín i Ros, Rosa, et al. *La Caridad Reina*. Illescas, Fundación Hospital Ntra. Sra. De la Caridad Memoria Benéfica de Vega, 2005.
- Martínez-Ruíz, Bárbaro. *Things That Cannot Be Seen Any Other Way: The Art of Manuel Mendive*. Exhibition catalogue: The Patricia & Phillip Frost Art Museum & California African American Museum, Abril 26 del 2013– Octubre 20 del 2013. Miami y Los Angeles.
- Moreno, Dennis. *Cuando los orichas se vistieron*. Habana, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, 2002.
- Murphy, Joseph M. “Ye’ye’ Cachita Ochu’n in a Cuban Mirror”. Murphy y Sanford, pág. 78.
- Murphy, Joseph M., y Mei-Mei Sanford, editores. *Osun Across the Waters*. Bloomington, Indiana University Press, 2001.
- Ogunnaike, Oludamini. *Sufism and Ifa: Ways of Knowing in Two West African Intellectual Traditions*. Tesis de doctorado, Harvard University, 2015.
- Olajubu, Oyeronke. *Women in the Yoruba Religious Sphere*. Albany, State University of New York Press, 2003.
- Owomoyela, Oyekan. *Yoruba Trickster Tales*. Nebraska, U of Nebraska Press, 1997.
- Palencia-Roth, Michael. “Demonios: Tragedia inquisitorial, beatificación africana”. *Apuntes sobre literatura colombiana*. Compilado por Carmenza Kline, Santafé de Bogotá, Ceiba Editores, 1997, págs. 75-82.

Soyinka, Wole. *Myth, Literature and the African World*. Cambridge, University Press, 1990.

Stanford, Mei-Mei. "Living Water O. 's.un, Mami Wata, and Olo 'ku' n in the Lives of Four Contemporary Nigerian Christian Women". *Osun across the Waters, A Yoruba Goddess in Africa and the Americas*, Murphy y Sandford, págs. 228-241.

Thompson, Robert Farris. *Flash of the Spirit: African & Afro-American Art & Philosophy*. New York, Vintage books, 2010.

Vidal Ruales, María Stella. "Presencia de la cosmovisión yoruba en *Del amor y otros demonios*". *Memorias IX Congreso de la Asociación de Colombianistas*, Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1995, págs. 305-316.

Washington, Teresa N. *Our Mothers, Our Powers, Our Texts: Manifestations of Aje in Africana Literature*. Bloomington, Indiana University Press, 2005.

### **Sobre la autora**

Katia de la Cruz García es candidata a doctora en Literatura, University of Cape Town, Sudáfrica. Hace parte del Departamento de Español y Literatura de esta misma universidad desde el 2014. Sus intereses de investigación están enfocados hacia la literatura latinoamericana, caribeña y de la diáspora. Se centra en la conexión entre las dinámicas históricas y culturales de la diáspora africana a través de los componentes espirituales, estéticos y conceptuales presentes en la literatura del Caribe. Tiene un interés particular por los estudios descoloniales y la perspectiva teórica africana, de esta forma, plantea la filosofía de Ifá, mitología yoruba y las religiones afrocaribeñas como sistemas de significación.