



Atenea

ISSN: 0716-1840

lgaravil@udec.cl

Universidad de Concepción

Chile

Rodríguez, José Manuel; Salazar, Omar

Las ninfas en Cien años de soledad

Atenea, núm. 501, 2010, pp. 95-112

Universidad de Concepción

Concepción, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32816382006>

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

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

LAS NINFAS EN *CIEN AÑOS DE SOLEDAD*¹

THE NYMPHS IN *CIEN AÑOS DE SOLEDAD*

JOSÉ MANUEL RODRÍGUEZ²
Y OMAR SALAZAR³

RESUMEN

El fascinante mundo de las ninfas contamina a la literatura desde el amanecer del mundo. No decimos Grecia, pues el mito de las ninfas es un *mito extendido*. Postulamos, e intentaremos mostrarlo, que la magna novela del maestro García Márquez, no escapa a la contaminación propuesta, pues *Cien años de soledad* está colmado de ninfas. Así podemos nombrar a la alseide Remedios Moscote, que provoca la locura del joven Aureliano Buendía. También podemos mencionar a la náyade Remedios la Bella. Náyade, pues su lugar favorito es la alberca ubicada al fondo del patio de la casa Buendía. La potencia de Remedios es tal que el narrador del texto debe sacarla volando de Macondo, pues la novela misma peligra de sufrir la misma suerte que todo aquel hombre que veía su rostro: no dejar de pensar en ella. La presencia de las ninfas, por último, se marca en la última de las Buendía, Amaranta Úrsula. Ella atrae la selva misma hacia la casa. Se trata, entonces, de una hamandriade o ninfa de los bosques. El texto que sigue intentará mostrar, además de la presencia de tan singulares figuras, algunos de los sentidos que se derivan de esa presencia en la novela.

Palabras clave: Ninfas, literatura, narrador, pensamiento, diferencia latinoamericana, oralidad.

ABSTRACT

The fascinating world of nymphs has contaminated literature since the beginning of time and not only in Greece, for the myth of the nymphs is an extended one. We assume,

¹ Este trabajo fue escrito en el marco del proyecto Fondecyt 3080035, titulado: "Las ninfas, la literatura y el narrador".

² Dr. en Literatura. Profesor de Literatura de la Universidad Católica de Temuco. Temuco, Chile. E-mail: jmrodriguez@uct.cl

³ Dr. en Lingüística. Profesor de Lingüística de la Universidad de Concepción. Concepción, Chile. E-mail: osalazar@udec.cl

and will try to prove that the brilliant novel of the master García Márquez can not escape from this contamination, for *Cien años de soledad* is full of nymphs. So, we can name the alseide Remedios Moscote, who provokes the madness of young Aureliano Buendía. We can also mention the náyade Remedios la Bella, whose favorite place is the pool at the end of the backyard of the Buendía house. Remedios' potency is such that the narrator has to send her flying away from Macondo, since the novel itself is in danger of suffering the same destiny as any man who might see her face: to be able to think of nothing else. The presence of the nymphs is marked in the last of the Buendías: Amaranta Úrsula. She attracts the jungle itself towards the house. She is then a hamandriade or nymph of the woods. The text that follows will show, apart from the presence of such unique figures, some of the meanings that derive from their presence in the novel.

Keywords: Nymphs, literature, narrator, thought, Latin American difference, orality.

Recibido: 06.09.2007. Aprobado: 12.09.2008.

Para Juan, el ratón y César, el punk.
Dos paisas de Antioquia.

I PREÁMBULO

ES SABIDO que la amplia cultura de los escritores reflexivos *carga* sus libros de un cierto carácter hermético, por llamar de algún modo a unos saberes muy opacos, sin embargo presentes en la trama del texto. Tales saberes están al alcance de unos muy pocos lectores (llamados lectores críticos). El afán de los narradores que intentan la reflexión es similar al sugerido por Borges en el instante en el cual planeaba una novela que desfigurara u omitiese los hechos para que sólo algunos lectores pudiesen adivinar una “realidad atroz o banal” (461). Advertimos que los adjetivos que acompañan a “realidad” en la cita, son meros artificios, pues en términos borgeanos da lo mismo el éxito o el fracaso, el triunfo o la victoria, los hechos atroces o banales. Luego, lo importante es la propuesta. Ésta no es otra que considerar que la *realidad* del libro, más bien parte de ella, en algunos casos es ocultada ex profeso por el narrador del texto que construye esa *realidad*.

Como ejemplo del hermetismo anotado, citamos a una zona del primer capítulo de *Cien años de soledad*. Allí el gitano Melquíades entrega a José Arcadio Buendía “una apretada síntesis de los estudios del monje Hermann, para que pudiera servirse del astrolabio, la brújula y el sextante” (14). Observemos, para empezar, la figura de Melquíades: la crítica ha notado que él es un chamán (Castro 1999, 26), otros lo consideran una recreación de Melquisedec y de Nostradamus (Palencia-Roth 1983, 56). Las referencias

confirman la observación inicial, es decir, los lectores críticos a partir de unas pocas claves o cifras, son capaces de establecer vínculos, intertextualidades, muy concretas.

Ahora, fijémonos en el monje Hermann: nuestra lectura de una enciclopedia posmoderna (Wikipedia) nos permite informar que tratamos sobre un autor, de la temprana edad media, que desarrolló investigaciones en el terreno de las ciencias y la matemática. En astronomía son muy importantes sus descripciones de los astrolabios e hizo también algunas aportaciones en el campo de la gnomónica. Esta ciencia se encarga de elaborar teorías y reunir conocimiento sobre la división del arco diurno, o trayectoria del sol sobre el horizonte mediante el empleo de proyecciones específicas sobre superficies. Se trata de una ciencia muy útil para el diseño y construcción de los relojes de sol, así como en la cartografía (en la llamada proyección gnomónica). El regalo de Melquíades a José Arcadio no es casual, pues éste se encontraba tratando de desarrollar la “guerra solar” con el auxilio de poderosas lupas. Sin embargo, el descubrimiento de la gnomónica lo aleja de sus afanes bélicos y se embarca en investigaciones cartográficas. Investigaciones que le permiten exclamar, “La tierra es redonda como una naranja” (García Márquez 1967, 14). La declaración fue posible de formular para el patriarca de los Buendía porque él trazó una

proyección gnomónica, caracterizada por tener simetría radial alrededor del punto central. Se puede imaginar como la proyección de un foco de luz sobre un plano tangencial a la Tierra, en el que el foco de luz se sitúa en el centro de la Tierra. La escala aumentará rápidamente del centro al exterior (Wikipedia).

Claramente tal punto central, en la novela, es Macondo, pues esta aldea es el centro desde el cual José Arcadio realiza su proyección. Veamos una matriz de trazado gnomónico, y se nos hará sencillo entender porque aquél pudo conocer la forma de la Tierra:



(Fuente: Wikipedia)

Gracias a la imagen se nos hace más fácil comprender por qué esa aldea perdida en la ciénaga es el centro del mundo, como afirma o nos induce a creer *Cien años de soledad*. La dimensión universal de Macondo está dada, entonces, por la proyección que hace el fundador de la stirpe. La importancia de esa proyección se confirma en unas palabras pronunciadas por Pilar Ternera, vieja bruja, cuando anuncia el fin de los Buendía:

La historia de la familia era un engranaje de repeticiones irreparables, una rueda giratoria que hubiera seguido dando vueltas hasta la eternidad de no haber sido por el desgaste progresivo e irremediable del eje (García Márquez 1967, 338).

Eje posible de observar claramente en la figura de arriba, es el lugar en que convergen las rectas del trazado.

Con el ejercicio anterior quisimos confirmar una intención ya anunciada: mostrar cómo el texto reserva ciertas claves a aquellos lectores que transforman una forma de distracción, la lectura, en un duro oficio, la crítica. Nosotros, que elegimos ese oficio, hemos encontrado, entre otras claves contenidas por la novela, algunas que nos permiten vincularla con unos seres espléndidos llamados ninfas. Ellas jamás son llamadas por ese nombre en el texto, pero su presencia pareciera ser inequívoca entre los múltiples sentidos que encierra una de las mayores, y más bellas, ficciones de esta parte del mundo.

Anticipamos que el proponer una lectura de este tipo podría dar pie a que se nos dijese que intentamos una trasposición que algunos podrían llamar “desculturada” (Castro 1999, 148). Tal trasposición llevaría a nuestros trabajos a constituirse en un “desconocimiento, una negación, dramática de nuestra herencia cultural” (148), para luego sustituirla por modelos metropolitanos. Respondemos con un argumento muy simple: acá, en Latinoamérica, y en el Caribe, también hay ninfas. Bástenos pensar en las *atiseinekum* de Colombia, muy similares a “las *náyades* griegas” (Rodríguez y Rodríguez 2009, 137). En este punto es posible también pensar en la hija de *Maleiwa*, joven que según los guajiros vive “dentro de un árbol, un trupillo” (Cora 2005, 123). Es decir, posee el mismo atributo de las *driades* helénicas. Ambas ninfas latinoamericanas comparten un atributo esencial con las ninfas griegas. Están profundamente ligadas al mundo natural, son seres de la tierra, no celestes.

Gracias a estos dos muy singulares ejemplos podemos afirmar que el mito de las ninfas es un *mito extendido*, como se llaman aquéllos que son comunes a diversas zonas geográficas de este azul mundo. De ahí que las líneas que siguen no representen *desculturación* alguna.

Continuando con las justificaciones de nuestra lectura, no podemos dejar de lado las influencias confesas del autor de la novela. Así el mismo García Márquez informa, en *La bendita manía de contar*, que a los 22 años sufrió “la primera gran conmoción intelectual de mi vida” (106). Ese cataclismo mental le fue provocado por la lectura de un tomo de tragedias griegas que le prestó un amigo, quien al momento de dárselo sostuvo: “Nunca llegarás a nada si no lees a los clásicos griegos” (106). El escritor, en el mismo libro, declara que el consejo fue tomado en toda su dimensión, pues “me aprendí de memoria la bendita obra” (17). De aquí claramente es posible afirmar que la cultura griega sea una influencia relevante en la obra del novelista. Y ello lo confirma la crítica:

La tragedia *Antígona* aparece en un pasaje de *Cien años de soledad*: Cuando Pietro Crespi se suicida, el párroco de Macondo se opone a que sea enterrado en tierra sagrada... como Polinices en la tragedia de Sófocles, Pietro Crespi ha cometido el peor de los pecados. Y es Ursula, como Antígona, quien se rebelará contra la voluntad del poder eclesial al decir al párroco “de un modo que ni usted ni yo podemos entender, este hombre era un santo”⁴. Así que lo voy a enterrar, contra su voluntad, junto a la tumba de Melquíades (Rivera de la Cruz 1997, 12).

Ahora, tras estas menciones generales que afectan al autor de la obra, veamos una específica que nos permita establecer una vinculación directa entre el texto y los mitos de la antigua Grecia:

Samuel García, en *Tres mil años de literatura en Cien años de soledad. Intertextualidad en la obra de García Márquez*, muestra el paralelo existente entre los personajes de Remedios La Bella y Helena de Troya (Rivera de la Cruz 1997, 13).

Para nosotros se trata de un paralelo fundamental, pues en “*La Iliada* la palabra ninfa es usada en una ocasión para referirse a Helena de Troya” (Diez Plata 2002, 68). Es decir, la joven Buendía es claramente una ninfa.

II LAS NINFAS DE MACONDO

En los prolegómenos de la saga, *Cien años de soledad* nos muestra a “dos adolescentes desconocidas y hermosas, bordando en el bastidor a la luz del

⁴ La extraña mención a la santidad de Crespi confirma la opacidad de los saberes contenidos en el texto.

crepúsculo. Eran Rebeca y Amaranta. Rebeca era la más bella. Tenía un cutis diáfano, unos ojos grandes y reposados, y una manos mágicas que parecían elaborar con hilos invisibles la trama del bordado” (24).

Estas palabras contienen claves para iniciar la lectura de la novela que hemos propuesto:

1. Rebeca es bella. El primer atributo de las ninfas es su espectacular belleza.

2. Poseen unas manos mágicas que bordan con hilos invisibles: un atributo esencial de las ninfas es el bordado. Recordará el lector, variados cuadros que las muestran portando delicados velos. Estos los tejían ellas mismas. Ahora la invisibilidad de los hilos nos envía a un importante atributo de las ninfas que revela Porfirio: Cierta tipo de ellas tenían unos telares de piedra en que tejían, con hilos invisibles, no sólo sus mantos, sino también la carne a los huesos de los cuerpos “destinados a la generación” (26).

3. Los atributos de Rebeca se confirman en un recuerdo que tiene de su vida anterior a la llegada a Macondo: “Se acordó de una mujer muy joven y muy bella... que le ponía flores en el cabello para sacarla a pasear por un pueblo de calles verdes” (33). Atendamos a las flores en el cabello y, más que nada, el pueblo de calles verdes. Las flores en el cabello son propias de las alseides, ninfas de las flores. Un pueblo verde, es un pueblo inserto en la naturaleza y, las ninfas, están profundamente asociadas al mundo natural. De ahí que tampoco sea extraño que Rebeca comiera tierra.

Miremos ahora a Remedios Moscote, “preciosa niña de nueve años con piel de lirio” (García Márquez 1967, 24). Pareciera que nos encontramos frente a otra alseide. La novela nos la presenta un día en que Aureliano junto a su padre visitan al corregidor Moscote en su despacho. Allí se encontraban dos de sus hijas, Amparo y la alseide. Las dos eran “graciosas y bien educadas” y mientras se desarrolla la entrevista “ambas permanecen de pie” en un discreto segundo plano. Su posición en la escena nos recuerda unas sobre las ninfas: “son las actrices secundarias de la mitología griega, muchas veces aparecen en segundo plano mientras se desenvuelven los acontecimientos” (Diez Plata 2002, 19). Función que, precisamente, prestan las hermanas. El asunto es que Remedios simplemente enloquece al joven Aureliano. El amor de éste se expresa en incontables versos de amor que le dedica. En ellos, nos informa la novela, la niña aparece, por ejemplo, “transfigurada... en la llamada respiración de las rosas” (24). Los versos confirman el carácter de alseide de Remedios y, también, que ella como toda ninfa provoca el delirio

(Aureliano escribía versos hasta en sus propios brazos). Notamos cómo el delirio que viene de las ninfas se marca, muchas veces, en la escritura, es decir, el quedar embelesado por una ninfa desata la narración. Esta singular relación la tratamos en un trabajo ya publicado (Rodríguez y Rodríguez 2009).

Siguiendo con Aureliano lo notamos, claramente, poseído por una ninfa⁵. Él es un *ninforepto*, palabra que, recuerda Calasso (2004), significa “tomado, capturado, raptado por las ninfas” (24). Hablando de esta forma de captura, Aristóteles, en la *Ética a Eudemo* (1997), sostiene: “Quizás la felicidad puede venir a nosotros, esto es, como ocurre a los *nympholeptoi* y a los *theoleptoi*, que entran como en una ebriedad por inspiración de un ser divino” (97). El elemento nuevo que aparece en relación con la posesión es la felicidad. De hecho la posesión de Aureliano desata la felicidad, pues la casa de los Buendía “se llenó de amor”. Desgraciadamente desde hace bastante tiempo nuestra civilización carga de semas negativos, patológicos, la posesión. El poseso es un enfermo. En cambio en la antigua Grecia la posesión, específicamente la provocada por las ninfas, es igualada por uno de sus mayores filósofos, Sócrates, a una acción divina, como nos cuenta Platón en el *Fedro* (2000). Por otro lado, informa Calasso (2004), Jenófanes consideró al divino Homero un poseso. Luego, para los griegos la posesión es una forma de conocimiento. La mente era un lugar abierto, que podía ser invadido por potencias del afuera. *Incursio*, incursiones de potencias en la mente que provocaban la adquisición de un conocimiento. Precisamente Aureliano adquiere un conocimiento por intermedio de la posesión. Él es “el único capaz de comprender la desolación” (García Márquez 1967, 98) de Rebeca, tras perder la lucha por el amor de Crespi frente a Amaranta.

Unas palabras de la novela, ya citadas, son cifra de ese saber que alcanza Aureliano: en todos los versos que escribe sobre Remedios ella aparece “transfigurada en aire soporífero de las dos de la tarde, en la callada respiración de las rosas, en la clepsidra secreta de las polillas, en el vapor del pan al amanecer” (67). La transfiguración, metamorfosis, de Remedios nos sitúa frente a uno de los misterios más fascinantes del mundo de las ninfas: el conocimiento metamórfico que ellas entregan. Tipo de saber que ha sido sigilosamente ocultado, silenciado. Baste pensar en la ninfa, la hespéride, Eva, que entrega a Adán un conocimiento, pero el narrador que fijó el *Génesis* nos dice poco de ese saber, sólo da un dato no menor. Adán supo que estaba

⁵ Más bien por una nínfula. Nombre dado por Nabokov en su *Lolita* (2006) a esas preadolescentes que enloquecen a hombres maduros.

desnudo, por ende, la ninfa entrega un conocimiento del cuerpo. Valga una digresión, que ya no lo es: Las hespérides son las ninfas de los jardines y representan una de las aristas más misteriosas del mito. Pensemos, por ejemplo, en las hespérides que cuidan el remoto vellocino de oro. El animal de este enigmático tipo de ninfa es el dragón, el *drakon* griego. Palabra que, precisamente, usaron las primeras traducciones griegas de la *Biblia* para referirse al animal de la hespéride Eva. Es decir, la serpiente del viejo paraíso, antes de arrastrarse gracias a la maldición de Yahvé, era un dragón.

Cien años de soledad nos da algunas pistas sobre cómo funciona el conocimiento metamórfico de las ninfas, ese saber otro. Para ello utiliza una figura fascinante: Remedios la Bella, la más ninfa de las ninfas de Macondo. Veamos, primero, algunos de sus atributos, para después fundamentar nuestra apreciación:

1. Ella acompañaba a Amaranta en el costurero. Allí rizaban “espuman de holán” (89). El holán es una tela muy delgada que se usa para hacer velos. Ya sabemos lo que esto significa en clave de ninfas.

2. “Se encerraba hasta dos horas completamente desnuda en el baño... se echaba agua con la totuma,... era un rito tan meticuloso, tan rico en situaciones ceremoniales...” (96). Remedios aparece como una náyade, ninfa de agua dulce.

3. “Remedios la Bella, de cuya hermosura legendaria se hablaba en todo el ámbito de la ciénaga” (84). La belleza de las ninfas es precisamente uno de sus atributos legendarios.

4. Remedios tuvo un pretendiente fantástico, un caballero negro. Él le regaló una rosa a la salida de la iglesia. Ella “la recibió como si estuviera preparada para el homenaje y se descubrió el rostro por un instante y le dio las gracias con una sonrisa”. Esa visión bastó para que el pretendiente de “apuesto e impecable se volviera vil y harapiento... abandonó su fortuna... se volvió hombre de pleitos, pendenciero de cantina” (104) y terminó por “amanecer muerto” (106) junto a la ventana de la más hermosa de las Buendía. Luego, otros tres hombres también mueren por la misma causa, acercarse a la joven. De ahí que: “la suposición de que Remedios, la bella, poseía poderes de muerte, estaba entonces sustentada por cuatro hechos irrefutables” (107). Tales poderes nos instan a citar a Borges cuando enseña, en el *Libro de los seres imaginarios* (2006), que ver una ninfa podía provocar “la locura o la muerte” (45). Mismo peligro que acecha a cuanto hombre se acerque a Remedios.



“El baño de Diana, la fuente”, óleo sobre tela. Camille Corot (1869-1870). Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid.

5. La joven es radicalmente distinta a los demás, ella “no es un ser de este mundo” (82). Frase que nos envía a pensar a qué mundo pertenece. Y ése, proponemos, no es otro que el mundo de las ninfas. Más bien de una clase de éstas, las inmortales. Tratamos ahora una cualidad nínfica interesante de comentar, pues atribuir *a priori* el carácter de inmortales a las ninfas no sería preciso. Algunos autores hablan que vivían “tres mil años” (Hesíodo 2007, 57). Otros como Porfirio (2003), no dudan en atribuirles una vida sin límite. También se han hecho distinciones en este asunto. Así Bulfinch, en su *Historia de dioses y de héroes* (2002), afirma:

Ninfas acuáticas son las náyades, que presidían arroyos y fuentes, las oréades de las montañas y las grutas, y las nereidas ninfas marinas. Estas tres últimas eran inmortales, no así las dríades o ninfas del bosque que morían con el árbol que era su morada (229).

Gracias a estas últimas palabras podemos confirmar la inmortalidad de Remedios, pues ella, ya lo dijimos, es una náyade.

Ya explorado el carácter de ninfa de Remedios, justifiquemos su índole reflexiva:

1. Cuando el joven comandante de la guardia le declaró su amor, lo rechazó sencillamente porque la asombró frivolidad. “Fíjate qué simple es –le dijo a Amaranta–. Dice que se está muriendo por mí, como si yo fuera un cólico miserere” (82).

2. Parecía como si una lucidez penetrante le permitiera ver la realidad de las cosas más allá de cualquier formalismo. Ese era al menos el punto de vista del coronel Aureliano Buendía, para quien Remedios, la bella, no era en modo alguno retrasada mental (82).

3. “Se estancó en una adolescencia magnífica, cada vez más impermeable a los formalismos, más indiferente a la malicia y la suspicacia, feliz en un mundo propio de realidades simples” (95). (Además de la simpleza del pensamiento de la bella, importa confirmar un hecho: Remedios no envejece, por ende es inmortal).

4. El coronel Aureliano Buendía seguía creyendo y repitiendo que Remedios, la bella, era en realidad el ser más lúcido que había conocido jamás, y que lo demostraba a cada momento con su asombrosa habilidad para burlarse de todos (108).

La serie muestra en forma inequívoca el atributo de lucidez. Tal lucidez se podría entender, también, si acudimos a la etimología de su nombre. Remedios tiene el mismo étimo de médico, *medicus*, del verbo *medeor* (curar), del cual *meditari* (meditar) es la derivación más frecuente. La raíz viene del indoeuropeo **med*, presente en el griego *médomai* (pensar, meditar, cuidar). Es decir, la joven Buendía medita, piensa. Conclusión que pareciera muy alejada de otra imagen que la propia novela también construye, pues, como vimos en el punto 3, nos hace creer que Remedios es realmente muy simple. Baste recordar el momento en que informa sobre los prolongados baños de la ninfa en la alberca:

Se encerraba hasta dos horas completamente desnuda en el baño, matando alacranes mientras se despejaba del denso y prolongado sueño. Luego se echaba agua de la alberca con una totuma. Era un acto tan prolongado, tan meticuloso, tan rico en situaciones ceremoniales, que quien no la conociera bien habría podido pensar que estaba entregada a una merecida adoración de su propio cuerpo. Para ella, sin embargo, aquel rito solitario carecía de toda sensualidad, y era simplemente una manera de perder el tiempo mientras le daba hambre (97).



“Joven del Amazonas”, látex sobre muro (Iquitos). Luis Zakiray (2009).

Creemos y postulamos que nos encontramos frente a una trampa que el texto infiere a sus lectores, pues engañosamente alude a quienes no conocen bien a Remedios. Inmediatamente pensamos que ellos son la gente de Macondo y en algunos afuerinos llegados por la fiebre del guineo. Pero, sabiendo que los grandes relatos apelan directamente al lector, es claro que cuando habla de los que no la conocían bien, también se refiere a sus lectores, especialmente a los que no saben mucho de mitos. Por tanto, algunos de los habitantes de Macondo, como también aquellos que leen la novela de forma inocente, pensarán frente al rito de la bella que la joven Buendía se encuentra entregada a la “adoración de su propio cuerpo” (97). Es decir, los lectores inocentes, o felices, caen en la engañifa de vincular a Remedios sólo con el erotismo. Sin comprender que ella es una ninfa y, por ende, están estableciendo una relación muy sencilla... “Bah!”, les responde Calasso a los que reducen a la mera manía erótica el delirio que provocan las fascinantes doncellas.

Luego, el punto está en que el texto nada dice a los lectores críticos, especie autocondenada a “rumiar la psicopatología de los poetas” (Foucault 1994, 48). El asumir esa condena nos permitió mostrar que Remedios meditaba, el texto nos lo ha confirmado de manera inequívoca. En este instante importa destacar un hecho: quizás el único de los de adentro del relato que

comprende la lucidez de Remedios, la bella, es precisamente un *ninforepto*. Hablamos del coronel Aureliano Buendía, es decir, aquel que, gracias a la joven Remedios que fuera su esposa, conoció a las ninfas.

Ahora, ¿en qué medita Remedios? Una frase Warhol anotada junto los famosos cuadros de sopas ubicados en el MoMA de Nueva York, nos puede ayudar a responder la pregunta. Ese texto rezaba:

Si quieres saberlo todo sobre Andy Warhol, sólo tienes que mirar la superficie; en la superficie de mis pinturas, de mis películas, de mí mismo, es ahí donde estoy. No hay nada detrás.

Extrapolando, es posible sostener que el pensamiento de Remedios es muy similar al del genio neoyorkino. Hablamos de un pensamiento de superficie, ingrátido, muy cercano a esa forma de pensar que ama Deleuze. Forma que revela, para el filósofo, que no hay profundidad, “lo más profundo es la piel” (Deleuze 1989, 25). Expresión que comprende una consideración avanzada del lenguaje consistente en darle una dimensión espacial. Espacio por el cual el pensamiento *viaja*, se mueve. De ahí que, en realidad, sólo existan pensamientos *extensos* y otros *restringidos*. Estos últimos son aquellos que parecieran profundos, pues van construyendo *capas* discursivas en el mismo lugar. Por tanto son una expresión de lo uno y de lo Mismo. Por el contrario las meditaciones de Remedios nunca están en el mismo lugar, pues ella, como toda ninfa, tiene un tipo de pensamiento que corre por espacios lisos, pues no tiene *fronteras* morales, dogmáticas, valóricas, ni de ningún tipo. Es un pensamiento nómada, no lineal, que cambia de dirección según impulsos secretos. Un pensamiento en perpetuo *devenir*. Que finaliza por devenir imperceptible, imperceptibilidad fácil de confundir con la simpleza. Y, ya lo sabemos con Eva, un pensamiento del cuerpo. Luego, no se trata sólo que Remedios sólo amase su cuerpo, sino también pensaba desde él. Al contrario del pensamiento de los sedentarios, del no-cuerpo diría Paz. Forma de pensar que olvida los valores del cuerpo y sólo legitima aquéllos del no-cuerpo. El que se organiza como un pensamiento lleno de límites, de *fronteras* imposibles de cruzar, de allí que permanezca en el lugar de lo uno y de lo Mismo, como sostuvimos más arriba.

Para iluminar una zona de la mentalidad de Remedios usaremos un ejemplo:

Amaranta pensaba en Rebeca, porque la soledad le había seleccionado los recuerdos, y había incinerado los entorpecedores montones de basura nostálgica que la vida había acumulado en su corazón, y había purifi-

cado, magnificado y eternizado los otros, los más amargos. Por ella sabía Remedios la bella, de la existencia de Rebeca. Cada vez que pasaban por la casa decrepita le contaba un incidente ingrato una fábula de oprobio, tratando en esa forma de que su extenuante rencor fuera compartido por la sobrina, y por consiguiente prolongado más allá de la muerte, pero no consiguió sus propósitos porque Remedios era inmune a toda clase de sentimientos apasionados, y mucho más a los ajenos (García Márquez 1967, 119).

Notamos que la eterna joven es inmune a los odios, a las pasiones desenfrenadas y destructivas. Ella es pura superficie, pura luz. Una fuerza activa vertiginosa que no se opone a nada.

Declaramos en este punto que para no aburrir a nuestros muy improbables lectores, sólo nos resta una discusión: ¿Somos los únicos en haber percibido la presencia de las ninfas en la novela? Responde, por nosotros, un “Comentario sobre *Cien años de soledad*” de Cristián Huneeus (1983): “cuando Pedro de Oña ve los bosques australes poblados de dríadas, napeas, oreadas, sátiros, ninfas y otros espíritus de la naturaleza que participan de la peripecia humana, lo que ocurre no es, en su esencia, diverso de lo que pone en juego García Márquez” (12). Y lo que ocurre, sigue Huneeus, es que el novelista posee

toda una mentalidad, toda una visión de mundo, un antiguo y consagrado modo de mirar que es también modo de ser, el gesto hondamente arraigado del alma arcaica, sobre el cual la mente racional se sobrepone apenas como una tela –de buena confección pero delgada y transparente– lo que entra a raudales por su prosa vital y arrolladora (13).

Nos enfrentamos entonces a un autor que pone en escena un narrador que confía en las potencias arcaicas, que dialoga con ellas y que también es capturado por tales potencias, es un *ninforepto*, pues de qué otra manera se puede explicar que se fascine como se fascina con Remedios, la bella. Embeleso a tal punto extremo que debió sacarla volando de Macondo. Con ella adentro no habría podido continuar su novela. Importa destacar que volar hacia el cielo es un atributo de estas doncellas. Baste pensar en la “Pléyades o Peléyades, que es el nombre de la constelación en la que se trasforman las hijas de Atlas” (Diez Plata 2002, 120). Podríamos imaginar que Remedios, al igual que sus símiles griegas, terminó siendo una más de las estrellas que adornan las noches de Macondo.

Dando un paso más podemos postular que el narrador de *Cien años de soledad* no sólo es un *ninforepto*, también deviene ninfa. Es decir, captura

una molécula femenina, captura que explicaría su fascinación por los enormes falos de los Buendía. Así, tal como las doncellas de la familia tejen en el corredor de la mansión de los Buendía, él-ella va hilando telas delgadas y transparentes para ir construyendo la novela. Esta última consideración es posible de vincular con la proyección gnomónica de José Arcadio, proyección que, ya mostramos, es fundamental en el desarrollo del texto. Sobre esa figuración del mundo, el narrador va posando sus telas-relatos hasta cubrirlo por entero.

Ese cubrir el mundo es similar a lo que ocurre con Amaranta Úrsula, la última ninfa de la familia Buendía, pues lleva la selva hasta la casa familiar, permite que la vorágine cubra completamente la mansión con una capa vegetal:

La casa se rindió al asedio tenaz de la destrucción. El taller de platería, el cuarto de Melquíades, los reinos primitivos y silenciosos de Santa Sofía de la Piedad quedaron en el fondo de una selva doméstica que nadie hubiera tenido la temeridad de desentrañar (289).

La condición de ninfa de la postrera mujer de la familia se justifica por varias razones. En primer término hacemos una observación de suyo relevante: una característica común de las ninfas no es su carácter de deidades. El asunto es más simple, se cumple con la categoría de acuerdo a tres acepciones básicas. Éstas, según *Las ninfas en la literatura y en el arte de la Grecia arcaica* (Diez Plata 2002), son

La juventud, ya sea expresada de manera cronológica o como condición de novedad; la relación con el matrimonio, expresada en tres momentos distintos: futuro, presente y pasado, y, por último, la feminidad, que es la condición “sine qua non” en la que se encaman las dos anteriores (82).

Amaranta Úrsula es joven, tremendamente femenina. Ella, sostiene el relato garciamarquiano, “era irresistible, con su vestido inventado, y uno de los largos collares de vértebras de sábalo, que ella misma fabricaba” (267). Su relación con el matrimonio también es interesante de destacar, pues tal relación se da en dos tiempos. El primero es el pasado: Gastón su marido aburrido en Macondo de esperar un aeroplano regresa a Europa, ello permite a la joven amarse plenamente con su sobrino Aureliano Babilonia. Luego, el matrimonio queda en el pasado. Y aparece un simulacro de él, la unión con Aureliano. Unión que se corresponde con lo que significa casarse en clave de ninfas:

Unión natural entre el hombre y la mujer y, por tanto, de iniciación a una vida sexual que conduce a la maternidad y garantiza la perpetuación de la especie, al constituir una familia, que da origen a una generación y fundamenta una genealogía (Diez Plata 2002, 83).

La vida entre los jóvenes se da precisamente del modo descrito. Es una unión fundada en lo sexual y conduce a la maternidad de Amaranta. Maternidad que, sin embargo, no conducirá a la perpetuación de la especie. Nos enfrentamos a una diferencia latinoamericana (necesaria de observar más adelante). Siguiendo con el problema creemos que la mención a la familia es del máximo interés, pues:

Una de las características fundamentales que todas las ninfas tienen en común es la pertenencia a una familia conocida o especial, lo que les proporciona una genealogía más o menos clara. La mayoría de ellas son hijas, descendientes, de un rey legendario, y, además, cuentan con una madre o una abuela, que es, sin lugar a dudas, una de las Ninfas al uso, Náyade, Nereida u Oceánide (Martínez Nieto 1997, 105).

Amaranta cumple con las tres condiciones prescritas: pertenece a los Buendía, familia conocida, respetada. Tiene una genealogía clara. Recordemos que hasta el final de la historia estaban el daguerrotipo de Remedios y el de la familia en un aparador. Es descendiente de José Arcadio Buendía, patriarca de Macondo y a cuyo entierro llegó el guajiro Cataure diciendo “he venido al sepelio del rey” (79). Finalmente creemos haber mostrado que Amaranta Úrsula tiene abuelas, tías, primas, que son ninfas. Sin embargo, persiste una duda, nacida del momento que anotábamos la relación entre ellas y el matrimonio. La duda es ¿las ninfas no crean estirpes acaso? Y sabemos que la última Buendía no sólo no crea una, sino que su hijo representa el fin de la familia. Intentaremos explicar este asunto en el siguiente apartado.

III LOS SENTIDOS QUE VIENEN DE LAS NINFAS

Exponer lo anterior nos lleva a explorar otras zonas de la novela. Para ingresar en esos lugares citamos una afirmación de Luis Alberto Sánchez (1968): “García Márquez se refocila narrando” (567). Ese gozo se marca, según el mismo Sánchez, en el uso y abuso de la hipérbole, recurso propio de la oralidad y que, por ende, inscribe al texto en ese registro. De ahí que se pueda

sostener que *Cien años de soledad* es una *novela oral*. Es decir, pertenecería a aquel selecto grupo de textos que simulan una suerte de oralidad en la escritura. Desarrollar tal aseveración exige otro ensayo, de hecho lo estamos escribiendo. Por ahora, bástenos fundamentar dando una mirada a la microestructura del texto. Van Dijk define microestructura, de acuerdo al *Diccionario de narratología* de Reis y López (1995), como “las representaciones semánticas parciales que corresponden a las frases linealmente ordenadas del texto” (142). En este nivel, el de las frases lineales, el relato ha llamado la atención por las constantes repeticiones. La más escandalosa son los nombres de los Buendía, todos se llaman igual. La razón es poderosa, respondería Walter Ong (1996), el discurso escrito otorga la posibilidad al lector de volver a repasar lo leído, “la escritura establece con el texto una ‘línea’ de continuidad fuera de la mente” (46). En cambio, muestra el autor que en el discurso oral “fuera de la mente no hay nada a que volver, pues el enunciado oral desaparece en cuanto es articulado” (46). De ahí que la repetición sea un recurso nemotécnico, una cortesía usada por el narrador oral. Y es más que una cortesía, pues, insiste Ong, “la redundancia caracteriza al pensamiento y la lengua orales” (46).

Podemos señalar, además, que las repeticiones se pueden entender como una forma de *recurrencia* o la forma usada para hacer reaparecer la información en el texto. La lengua ofrece diferentes alternativas para lograr la recurrencia. Una es gramatical, se marca en el uso de pronombres, terminaciones verbales, etc., que reemplazan a los nombres. Otra es léxica y consiste en la repetición pura y simple del nombre. Y es propia de la oralidad. El uso de este recurso permite al hablante mantener el *foco*, el tema de lo que está hablando. Ahora, si pensamos en la novela y sabemos que ella está contada por un narrador *loco* que todo lo amplifica y exagera, que miente en forma descarada, que sigue sendas inesperadas, etc., notamos que la única forma que tiene de mantener el *foco* es la pura y simple repetición.

Una repetición que nos interesa destacar, pues se vincula a nuestros desarrollos, la encontramos en las postrimerías del texto: en sus tiempos de juventud Úrsula organizaba una fiesta para sus hijas y para decorar la casa colgó “cuadros de doncellas en barcas cargadas de rosas” (27). Muchos años después, cuando Aureliano Segundo, exasperado por las recriminaciones de su mujer, destruyó los muebles, las macetas, la loza, igualmente descolgó y destruyó los “cuadros de doncellas en barcas cargadas de rosas” (267). Decíamos que nos encontramos ante una repetición interesante, pues la palabra *doncella* es una de las más frecuentemente usadas en la literatura de la Grecia arcaica para referirse a las ninfas. Así lo muestra Hesíodo (2007) en

su *Teogonía*: “ninfa es originalmente cualquier muchacha, doncella, en edad núbil” (38).

Luego, y a partir del análisis expuesto, afirmamos que tanto las repeticiones como el constante retorno de las ninfas está dado por una exigencia del texto... todo regresa en *la novela*. Y eso lo sabe la crítica. Baste pensar en un muy famoso libro de Ludmer (1985), donde muestra la estructura especular del texto: allí se afirma que los diez últimos capítulos son un reflejo de los diez primeros.

Mas tal repetición no sólo afecta la estructura textual, sino la intertextual, pues la novela también tiene un carácter especular de la cultura europea. De ahí que se sitúe frente a los mitos y los refleje invertidos. Un ejemplo lo encontramos al inicio del éxodo de José Arcadio y Úrsula, acompañados por serie de jóvenes aventureros, desde una ranhería de los indios ubicada en la sierra, “hacia la tierra que nadie les había prometido” (15). El texto refleja el mito semita, más lo invierte en su esencia, el viaje es hacia lo ignoto, no hay promesa ninguna, ni tampoco un dios que los inste a la partida.

En este punto regresamos a la discusión anunciada sobre la relación entre Amaranta Úrsula y la generación. Allí sostuvimos, con Diez Plata, que el estado del matrimonio en las ninfas “conduce a la maternidad y garantiza la perpetuación de la especie, al constituir una familia, que da origen a una generación y fundamenta una genealogía” (88). Esa antigua idea de perpetuación de las especies es la que permitirá, a Kant entre otros autores citados por Ricoeur, vincular, en épocas modernas, *historia* humana con *especie* humana, pues “el sucederse de las generaciones sirve de base, de una u otra manera, a la continuidad histórica” (792). Frente a esa continuidad, ya lo dijimos, el texto instala una diferencia latinoamericana, pues la última ninfa de Macondo clausura la estirpe de los Buendía. Su hijo tiene cola de cerdo y lo devoran las hormigas. Por ende, la *diferencia* subvierte escandalosamente la idea de generaciones que viene de Europa (a todo esto Europa fue una ninfa). Acá las cosas son diferentes ahora, en este mismo instante la tierra tiembla, replicando un espantoso cataclismo que nos sacudió ha poco desde las raíces. Similar al cataclismo que terminó para siempre con Macondo y que clausuró una genealogía. Clausura que nos insta a citar de nuevo las palabras de Borges que inauguran estas páginas. Palabras que, a su vez, inauguran un cuento fantástico: *Tlön Uqbar Orbis Tertius*. Allí él propone una novela que revele una “realidad atroz o banal” (2005, 461). Debemos aceptar que la realidad que el texto revela es atroz. Quizás por eso mismo su narrador prefiere mantenerse en la oralidad, en una ficción de ella, pues así cuenta desde la conciencia de lo efímero.

Ahora, si el narrador se hubiese mantenido *realmente* en la pura oralidad, sólo habríamos oído y no leído una bella historia, tal y como la gente de Macondo, según informa en varias ocasiones *Cien años de soledad*, escuchaba cantar sus viejas canciones a un rapsoda selvático llamado Francisco el Hombre.

REFERENCIAS

- Aristóteles. 1997. *Ética a Eudemo*. Madrid: Gredos.
- Borges, Jorge Luis. 2005. *Obras completas I*. Buenos Aires: Eméce.
- . 2006. *El libro de los seres imaginarios*. Barcelona: Editorial Destino.
- Bulfinch, Thomas. 2002. *Historia de dioses y de héroes*. Barcelona: Montesinos Editores.
- Calasso, Roberto. 2004. *La locura que viene de las ninfas y otros ensayos*. Ciudad de México. Sexto Piso.
- Castro Morales, Belén. 1999. “La arcadia caribe de *Espejo de paciencia*: Ninfas, sátiros y desculturación”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Vol. 25, N° 50, pp. 56-69.
- Cora, María de. 2005. *Mitos aborígenes de Venezuela*. Buenos Aires: Ediciones Coligue.
- Deleuze, Gilles. 1989. *Diálogos*. Barcelona: Pretextos.
- Díez Plata, M^a de Fátima. 2002. *Las ninfas en la literatura y en el arte de la Grecia arcaica*. Tesis doctoral no publicada. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Enciclopedia virtual *Wikipedia*. <http://es.wikipedia.org>
- Foucault, Michel. 1994. *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Ariel.
- García Márquez, Eligio. 2001. *Tras las claves de Melquíades*. Barcelona: Mondadori.
- García Márquez, Gabriel. 1967. *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Sudamericana.
- . 2003. *La bendita manía de contar*. Barcelona: Ollero y Ramos Editores, S.L.
- Hesíodo. 2007. *Teogonía. Trabajos y días. Escudo. Certamen*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Huneus, Cristián. 1983. “Comentario sobre *Cien años de soledad*”, en: *Revista Mensaje* 316, pp: 15-22.
- Ludmer, Josefina. 1985. *Cien años de soledad, una interpretación*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Martínez Nieto, Roxana Beatriz. 1997. *Estudio sobre las cosmogonías prefilosóficas griegas*. Tesis doctoral no publicada. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Nabokov, Vladimir. 2006. *Lolita*. Barcelona: Anagrama.

- Ong, Walter. 1996. *Oralidad y escritura, tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Palencia-Roth, Marcela. 1983. *Gabriel García Márquez. La línea, el círculo y las metamorfosis del mito*. Madrid: Gredos.
- Platón. 2000. *Diálogos III*. Barcelona: Gredos.
- Porfirio. 2003. *El antro de las ninfas*. Buenos Aires: Losada.
- Reis, Carlos y Lopes, Ana Cristina. 1995. *Diccionario de narratología*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- Ricoeur, Paul. 2003. *Tiempo y narración III*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Rincón, Carlos. 1999. *García Márquez, Hawthorne, Shakespeare, De la Vega y Co. Unltd*. Bogotá: Instituto Caro Cuervo.
- Rivera de la Cruz, Marta. 1997. "Intertexto, autotexto. La importancia de la repetición en la obra de Gabriel García Márquez", en: *Espéculo* 6, pp. 12-17. Disponible en: <http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero6/intertext.htm> [Consulta: 14 diciembre 2009].
- Rodríguez, Mario y Rodríguez, José Manuel. 2009. "El delirio que viene de las ninfas en la novela latinoamericana: nada más que ser feliz", en *Revista Chilena de Literatura* 73, pp. 136-153.
- Sánchez, Luis Alberto. 1968. *Proceso y contenido de la novela hispano-americana*, 2ª ed., corregida y aumentada. Madrid: Gredos.

