

Yannelys Aparicio / Juana María González (eds.)

# Modelos femeninos en la literatura y el cine del mundo hispánico

Adaptaciones de obras literarias contemporáneas



  
PETER LANG

# Índice

Lista de autoras .....	9
Presentación .....	11
<b>1. <i>Del amor y otros demonios: locura, pasión y los ecos en el séptimo arte</i> .....</b>	<b>17</b>
<i>YANNELYS APARICIO Y ANDRÉS PORLÁN TORROGLOSA</i>	
<b>2. ¿Dónde está la que no está? <i>Esther en alguna parte, de Eliseo Alberto y Gerardo Chijona</i> .....</b>	<b>35</b>
<i>ÁNGEL ESTEBAN</i>	
<b>3. La imagen de la mujer en el poemario <i>Las niñas siempre dicen la verdad</i> de Rosa Berbel y en su adaptación audiovisual por Virginia García del Pino .....</b>	<b>49</b>
<i>JUANA MARÍA GONZÁLEZ GARCÍA Y GONZALO JIMÉNEZ VARAS</i>	
<b>4. Las penélopes de Padura y el imposible <i>Regreso a Ítaca</i> .....</b>	<b>71</b>
<i>ALMUDENA VIDORRETA TORRES Y ZULEMA JATTIN</i>	
<b>5. Malditismo y fuga: polisemia en “Anita, la cazadora de insectos” y su adaptación al cine .....</b>	<b>91</b>
<i>JUAN ANDRÉS GARCÍA ROMÁN Y MILAGRO OBANDO-ARIAS</i>	

- 6. Funcionalidad y disfuncionalidad en los retratos femeninos de la adaptación cinematográfica de *Ventajas de viajar en tren*, de Antonio Orejudo** ..... 109  
*VICENTE LUIS MORA*
- 7. Representación novelística y cinematográfica de la metamorfosis de la protagonista en *La soledad era esto*** ..... 127  
*MILICA LILIC*
- 8. Semiótica filmica: Contraste entre los modelos femeninos presentes en la adaptación cinematográfica de *Pantaleón y las visitadoras* de Francisco Lombardi** ..... 141  
*PATRICIA BARRERA VELASCO Y MAURO LUDEÑA L.*
- 9. Una revisión del conflicto vasco desde el matriarcado: los personajes femeninos en la adaptación televisiva de *Patria*, de Fernando Aramburu** ..... 157  
*MARTA OLIVAS FUENTES*
- 10. El largometraje documental biográfico y su potencial para la educación literaria. Análisis de *La Reina de las Nieves: luces y letras de Carmen Martín Gaité*, de Mariela Artiles (2021)** ..... 173  
*RAÚL CREMADES*

## 1.

# ***Del amor y otros demonios: locura, pasión y los ecos en el séptimo arte***

YANNELYS APARICIO

ANDRÉS PORLÁN TORROGLOSA

**Resumen:** En los últimos años de su carrera literaria, García Márquez realiza un viraje hacia la novela sentimental especialmente apreciable en obras como *Del amor y otros demonios*. Esta novela ofrece un retrato de la sociedad colonial en los albores del siglo XIX a través de diferentes perfiles femeninos, poniendo el foco en la situación de las mujeres ante las exigencias y convenciones sociales del momento histórico, que devendrá en la manifestación de diferentes modelos de desequilibrios mentales retratados desde el prisma androcéntrico, especialmente el de la histeria característica de las heroínas literarias de la novela decimonónica. El caso paradigmático es el de Sierva María quien, al despertar a la pubertad, ve negada la libertad en la que había sido criada, lo que le provocará unos presuntos accesos parecidos a los síntomas de la rabia y la posesión demoníaca. La relación amorosa con el padre Delaura constituye el bálsamo para su supuesta locura. La adaptación cinematográfica realizada por Hilda Hidalgo en 2009 parte de esta visión sentimental para componer un filme orientado hacia la descripción de amores imposibles ante la sociedad y la moral cristiana en la Cartagena de Indias colonial, que se dibuja desde la perspectiva de los personajes femeninos.

**Palabras clave:** mujer, novela sentimental, locura, histeria, amor romántico

***Del amor y otros demonios: Madness, Passion and the echoes in Cinema***

**Abstract:** In the last years of his literary career, García Márquez made a turn towards the sentimental novel, especially in works such as *Del amor y otros demonios* (*Of Love and Other Demons*). This novel offers a portrait of colonial society at the dawn of the 19th century through different female profiles, focusing on the situation of women in the face of the social demands and conventions of the historical moment. This repression will become the manifestation of different models of mental imbalance portrayed from the androcentric prism, especially

the hysteria characteristic of the literary heroines of the nineteenth-century novel. The paradigmatic case is that of Sierva María who, upon awakening to puberty, sees denied the freedom in which she had been raised, which will provoke some presumed attacks that are similar to the symptoms of rage and demonic possession. The love affair with Father Delaura is the balm for her supposed madness. The film adaptation made by Hilda Hidalgo in 2009 starts from this sentimental vision to compose a film oriented towards the description of impossible loves in the face of society and Christian morality in colonial Cartagena de Indias, which is drawn from the perspective of the female characters.

**Keywords:** woman, sentimental novel, madness, hysteria, romantic love

### ***Del amor y otros demonios: la semilla, la mujer y la narrativa sentimental***

*Del amor y otros demonios* es una de las novelas de la etapa de mayor madurez del premio nobel Gabriel García Márquez. Se trata de una obra anómala dentro de la trayectoria del creador de Aracataca por tres motivos fundamentales. En primer lugar, como señala López de Abiada, porque supone una evolución estilística hacia una narrativa más comedida en su léxico y recursos, pues tiende hacia “la sobriedad del estilo que [...] se ha desprendido de los antiguos oropeles” (López de Abiada, 1996, 153). En segundo lugar, por la contenida extensión de la novela: 169 páginas en la edición de Plaza y Janés, frente a las casi 500 de *Cien años de soledad* y *El amor en los tiempos del cólera* o las 300 de *El otoño del patriarca* correspondientes a la misma colección. El colombiano parece regresar a la novela breve que caracterizara su primera etapa como fueron *La hojarasca*, *La mala hora* o *El coronel no tiene quien le escriba*. En tercer lugar, por el tratamiento de la idea del retorno, puesto que el escritor se aleja del contexto histórico contemporáneo que había servido de marco a la casi totalidad de sus obras previas para trasladarse hasta una cronología situada a finales del siglo XVIII, acometiendo lo que Aníbal González (González, 2005, 389) define como un “viaje a la semilla” que mira a los orígenes y construye una historia ambientada en la Cartagena de Indias de la colonia.

Gabo refiere en el prefacio a *Del amor y otros demonios* el episodio del cual germinaría la novela: el cruce entre la leyenda contada por su abuela acerca de “una marquesita de doce años cuya cabellera le arrastraba como una cola de novia, que había muerto del mal de rabia por el mordisco de un perro” y el hallazgo de un cadáver con una cabellera de “veintidós

metros con once centímetros” (García Márquez, 1997, 13) durante las exhumaciones realizadas en el antiguo convento de Santa Clara con el objeto de convertirlo en un hotel, episodio que el de Aracataca retomaría años después en *Vivir para contarla* (García Márquez, 2002, 410), el libro de sus memorias, casi en los mismos términos. Realidad o mecanismo de autoficción enmarcado en la posmodernidad, lo cierto es que la anécdota cumple una vez más con el mandamiento confesado por el escritor colombiano a Plinio Apuleyo Mendoza, cuando le afirma que “toda buena novela debía ser una transposición poética de la realidad” (Mendoza, 2007, 75). La simbiosis entre ambos hechos ofrecería a Gabo la trama para construir una novela que confirma el viraje hacia lo sentimental presente en la narrativa latinoamericana en las décadas finales del siglo XX y que Aníbal González advierte en la obra garciamarquiana en forma de tríptico, en el que *Del amor y otros demonios* se adentra, según el crítico, en “el instante mismo cuando se funde un cierto tipo de amor, el amor-eros o amor pasional, en la escritura literaria en una unión que acaso no se disolverá jamás” (González, 2005, 392).

El viaje del escritor a los temas de finales de los siglos XVIII y XIX comienza a apreciarse en su novela *El general en su laberinto*, que aborda la etapa final del libertador Bolívar y su relación con Manuela Sáenz. La historia de amor redefine algunos conceptos relacionados con el prócer de la independencia latinoamericana y estos se fijan en su amante, la libertadora del libertador. Así pues, el final de la narrativa de Gabriel García Márquez apunta a una recuperación de los sentimientos humanos y esto trae consigo un acercamiento a la novela sentimental, tan distinta de las estructuras e intereses del Boom. La trilogía *El amor en los tiempos del cólera* (1985), *Del amor y otros demonios* (1994) y *Memoria de mis putas tristes* (2004) así lo confirma, dando paso a lo que González bautiza como la nueva narrativa sentimental (González, 2005, 389).

En el paisaje colonial dibujado en la novela, Gabo coloca a los personajes femeninos en el centro de sus tramas, ya que ellas proyectan la imagen de la sociedad patriarcal. *Del amor y otros demonios* construye una representación de la sociedad que se manifiesta a través de las vicisitudes de las mujeres de distintos estamentos sociales, edades y procedencias. La vida de la colonia toma cuerpo en los personajes femeninos que constituyen el espejo de las consecuencias de la conquista, donde mujer y nación se aprecian como “el eje de discusiones y temas trascendentales de la época colonial” (Aparicio, 2022b, 14), destacando aspectos fundacionales de las naciones americanas como la esclavitud, presente en la

novela en la venta de la negra abisinia por la que el gobernador paga “sin regateos y de contado, [...] su peso en oro” (García Márquez, 1997, 16), los conflictos de clase que conducen a Bernarda a desear que “la muerte de la niña fuera por una causa digna” para de esta manera “preservar su honra” (García Márquez, 1997, 25) o las diferencias culturales representadas en la “encrucijada de fuerzas contrarias” (García Márquez, 1997, 21), nobleza europea y mundo afroamericano, que colisionan en la figura de Sierva María y, en gran medida, propician el dictamen de la iglesia y el consecuente encierro de la niña. Según William O Deaver, la novela destaca tres temas fundamentales: “[...] la obsesión, la posesión y la opresión” (Deaver, 2000, 80). En la reclusión de Sierva María están presentes los tres elementos mencionados, pues estos conforman el panorama circundante a la menor. El aislamiento de Sierva María obedece al padecimiento de síntomas que oscilan entre la rabia y la locura, lo que conlleva su encierro en el convento que funciona como sanatorio y como cárcel. La situación genera obsesiones diversas tanto en Abrenuncio como para el obispo, así como para Bernarda, para quien resulta poco relevante la constatación de la locura o la rabia, puesto que le preocupa, más allá de la presencia del demonio o de la posible hidrofobia, que se viera mancillado el estatus social: “[...] el honor familiar está manchado porque la rabia, para ella, es una enfermedad de negros—no de la nobleza” (Deaver, 2000, 80).

Todos estos tratamientos hacen un guiño a la problemática de la mujer en los albores del siglo XIX, cuyas manías u obsesiones eran percibidas, en numerosas ocasiones, como signos o manifestantes de la enfermedad, el desequilibrio o la locura. Por otro lado, el clero insiste en el exorcismo como única solución para diseminar los actos demoníacos y afianzar la fe católica. La insatisfacción de las mujeres, la desesperación, las crisis nerviosas, los episodios imaginarios y alucinaciones, todas ellas manifestaciones representativas del acervo irracional del Romanticismo, se dan cita en los personajes de *Del amor y otros demonios*. Muchos son los ejemplos de heroínas de novelas universales cuyas protagonistas evolucionan hacia un final trágico, atribuido a la enfermedad mental o la histeria y la muerte, las cuales están indisolublemente interrelacionadas. Son los casos de Emma Bovary en la novela de Flaubert, María en la novela de Jorge Isaacs, Amada en *La Esfinge* de Miguel de Carrión, Margarita en *La dama de las camelias* o Catherine en *Cumbres borrascosas*, entre otras. *Del amor y otros demonios* parece retomar tal línea, puesto que el desequilibrio emocional que provocará el cuadro clínico de Sierva María

guarda también relación, como es el caso de las protagonistas citadas, con la lectura que le trae Delaura a su celda y que desencadena la tragedia final. En este caso hay un matiz adicional: la actuación de la protagonista responde a su llegada a la pubertad en un clima de fricción, entre el deseo de libertad africanista y la herencia europea del linaje en el que se desenvuelve. La reflexión apunta a que podría enmarcarse el relato en la categoría del Romanticismo histórico, desde el retrato social de la mujer.

## **Amores y demonios: la enfermedad y el cuerpo**

Los síntomas manifestados por Sierva María, como los presentes en otras mujeres en *Del amor y otros demonios*, han de ser interpretados desde la mirada colonial y decimonónica sobre la enfermedad mental y la histeria. La identificación entre histeria y locura tiene un largo recorrido en la historia de la medicina que se ha proyectado en la literatura. Abeijón utiliza la Salpêtrière como ejemplo de hospital destinado a la reclusión de las enfermas de histeria, caracterizadas como “locas” e “incurables” (Abeijón, 2019, 206), el cual es evocado deícticamente en la novela en las construcciones del manicomio de mujeres de la Divina Pastora anexo al palacio del marqués y en las dependencias carcelarias del convento de Santa Clara. Este autor se basa en la tradición grecolatina para retratar la histeria como un trastorno mental producido por “la falta de copulación o gratificación sexual”, partiendo de nombres clásicos de la medicina como Hipócrates o Galeno (Abeijón, 2019, 208). Según el estudio, la privación sexual provoca síntomas tales como desmayos, nervios y agresividad. Charcot aislará en el siglo XIX una serie de síntomas regulares y propios de la enfermedad, que emanan del cuerpo histérico desde una visión clínica y que Viesca resume en cuatro periodos: el epileptoide, el contorsionismo, las actitudes pasionales como ira, amenaza, terror, erotismo y éxtasis y, por último, el delirio.

La histeria, desde la óptica charcotiana, se concibe en el imaginario colectivo como una “enfermedad de la pasión” caracterizada por “una degeneración genética que puede llevar al éxtasis místico” o “como presencia moderna de la vieja demonomanía” (Viesca, 1990, 11). Es en este cuadro sintomático y desde la visión androcéntrica de la enfermedad, que recoge Abeijón (Abeijón, 2019, 212 y ss.), como se retrata la locura en la novela, pudiendo aplicarse el dictamen de “una enfermedad propiamente femenina”, que apunta, en la línea investigada por Roncero, a “una misma constante en la cultura patriarcal: la concepción de la mujer

como un ente de biología patológica que le hace tener comportamientos anormales” (Roncero, 2013, 267). Este autor afirma que “cuando una mujer lleva a cabo un comportamiento anómalo ni siquiera se concibe que lo haga con autonomía [...], se da por hecho que depende de una determinación biológica que le mueve a comportarse de forma alterada” (Roncero, 2013, 273). Así se proyectará en la literatura desde la que García Márquez parece extraer el modelo para la construcción de ciertos personajes femeninos en la obra analizada.

En *Del amor y otros demonios* no se puede desligar la presunta enfermedad del dictamen de posesión diabólica atribuida a Sierva María. Tal confusión ha de ser interpretada desde el cambio en el paradigma antropológico que se produce a partir de finales del siglo XVIII y que afecta especialmente a las colonias americanas. Federici (2010) diserta en *Calibán y la bruja* sobre la transformación en la visión sobre el cuerpo humano de dicho momento histórico, que supone “la reminiscencia de las escaramuzas medievales entre ángeles y demonios por la posesión del alma”, pero escenificado “dentro de la persona, que es presentada como un campo de batalla en el que existen elementos opuestos en lucha por la dominación” (181). Es así como la sociedad colonial retratada en la novela interpreta la mordedura del “perro cenizo con un lucero en la frente” en las “cuatro personas que se le atravesaron en el camino” para, posteriormente, ser colgado de un almendro “para que se supiera que había muerto del mal de rabia” (García Márquez, 1997, 15 y 22). Al principio, mientras el resto de afectados por la dentellada del animal sufre las consecuencias de la enfermedad, Sierva María no parece experimentar ninguno de los síntomas: “[...] está como una flor” afirma su madre. De la revisión médica, Abrenuncio, el médico judío, concluye que “el pronóstico no era alarmante” (García Márquez, 1997, 25 y 42).

Posteriormente, un episodio de fiebre, torpemente atendido con soluciones de boticarios y barberos, llega a oídos de las altas jerarquías eclesiásticas, quienes atribuyen la enfermedad a una obra del demonio. Sierva María acepta el dictamen y afirma: “Tengo adentro un diablo” (García Márquez, 1997, 101), haciendo suyo el paradigma de la lucha entre ángeles y demonios y sumándose a la creencia colectiva de que el mordisco del perro fue el mecanismo utilizado por el demonio para penetrar en su interior.

A medida que avanza la trama, los síntomas oscilan entre la posibilidad de locura, enfermedad y posesión demoníaca, mientras se entrelazan y mezclan con los condicionantes de género y de raza presentes en la

novela, como trasunto de la mirada hacia la época. Como ya señala Federici sobre la labor de los jesuitas en las colonias americanas, “una de las armas que usaron fue insinuar que las mujeres demasiado independientes [...] eran criaturas del Demonio” (Federici, 2010, 70); la afirmación es significativa de la relación mujer-Iglesia en la sociedad colonial, asociándose así la feminidad a “la oscuridad, el caos, la carencia, la negatividad o la irracionalidad” con la que la cultura occidental la caracterizó durante el surgimiento del mundo moderno (Hidalgo, 2002, 82). En Sierva María es la educación vinculada con “el mundo de los negros esclavizados” (González, 2005, 400) el detonante de la acusación debido a la relación materno-filial establecida con la negra Domingo de Adviento, quien la había criado en las lenguas africanas, los bailes y la santería (García Márquez, 1997, 20 y 54). El caldo de cultivo para la marginación se nutre, en última instancia, de la conducta indómita fruto del inicio de la pubertad. Todo lo anterior lleva a Sierva María a ser considerada por el obispo como poseída: “Tu pobre niña rueda por los suelos presa de convulsiones obscenas y ladrando jerga de idólatras. ¿No son síntomas inequívocos de una posesión demoníaca?” (García Márquez, 1997, 67), argumenta el sacerdote ante el padre de la niña.

De acuerdo con Roncero, en el momento en el que el cuerpo femenino desoye los imperativos patriarcales y atenta contra la normatividad de lo que debe ser y hacer una mujer, será juzgado como cuerpo enfermo por parte de la sociedad (Roncero, 2013, 272–273). En *Del amor y otros demonios*, el tratamiento de este tipo de comportamiento se encuentra asociado directamente a la mujer y parece identificarse con la existencia de ciertas características intrínsecas de su condición que, según los preceptos de la época, se encuentran relacionadas directamente con la feminidad.

La trama se desencadenará en los días previos al décimo segundo cumpleaños de Sierva María, coincidiendo con la entrada en la pubertad de la joven y el despertar sexual. Aníbal González ya señala que “la rabia puede entenderse aquí como una versión metafórica de la pasión desbordada -y contagiosa- del amor ‘hereos’ o ‘mal de amores’” (González, 2005, 400). En las distintas descripciones de Sierva María, al comienzo de la novela, se insiste en esta entrada a la pubertad: la niña “empezaba a florecer en una encrucijada de fuerzas contrarias”, “la muy descarada está como una flor”, el padre advierte en su desnudez “las teticas en botón, el vello tierno” (García Márquez, 1997, 21, 25 y 71), mientras que al vestir su traje de reina se anuncia que “era ya una mujer” (García Márquez,

1997, 123). Durante la exploración médica, Abrenuncio halla “los primeros retoños de una floración feliz” y, al auscultarla, el corazón de Sierva María “daba tumbos azorados”, mientras su piel “soltó un rocío lívido y glacial, con un recóndito olor a cebollas” al contacto con la figura masculina del médico (García Márquez, 1997, 40–41). Sierva María asume el despertar amoroso y sexual con naturalidad, puesto que su infancia había transcurrido entre las costumbres desinhibidas de los esclavos; son numerosas las referencias a la libertad sexual en la que se ha criado, con esclavos encontrados “en descabros de sodomía o fornicando con mujeres cambiadas en los aposentos vacíos” (García Márquez, 1997, 20).

Cuando el marqués descubre que su hija ha sido mordida, la obliga a regresar al palacio; pero ella responde resistiéndose y huye a “la barraca de esclavas” (García Márquez, 1997, 34 y ss.); la transición hacia la autonomía de la edad adulta es obstaculizada por la represión del padre que extrae a la niña de su hábitat, lo que repercutiría, siguiendo a Hidalgo, en un problema para la comprensión de su propia identidad femenina (Hidalgo, 2002, 89) y motivaría la rebelión de su propio cuerpo en forma de brotes histéricos. El primer acceso se manifiesta tras preguntarle Sierva María al marqués si el amor todo lo puede; Ygnacio le responde: “Es verdad, pero harás bien en no creerlo” (García Márquez, 1997, 61). El padre verbaliza la imposibilidad del amor en su matiz romántico que ilusionaba a Sierva María. Es entonces cuando se produce la reacción de una especie de brote histérico inicial, que repercute, según Hidalgo, en “la censura del cuerpo en la mujer, la negación del placer” (Hidalgo, 2002, 84). El obispo, ante los rumores relacionados con el comportamiento de la niña, determinará su encierro aludiendo a una supuesta posesión. La adolescente encerrada y reprimida se transforma, siguiendo el modelo estudiado por Asensi, en “el cuerpo desviado de lo que se determina como normal” (Asensi, 2013, 22) y, para muchos de los pobladores, pasa a ser considerado como representante del demonio. No será la primera vez que en la narrativa garciamarquiana la pasión se castigue con el ingreso en un convento: en *Cien años de soledad* se trata de Meme, en la que se refleja la misma tensión entre la libertad americana heredada de su padre y la representación del pensamiento europeo que encarna Fernanda del Carpio, quien es recluida en el convento para apartarla de Mauricio Babilonia (García Márquez, 2007, 334). Pero mientras en Meme ya se ha consumado la pasión sexual, en Sierva María se trata solo un impulso que se despierta en su pubertad. Tampoco es la primera vez que las historias del escritor apuntan a la estrecha interrelación entre enfermedades

del cuerpo y del alma. En *El amor en los tiempos del cólera*, Tránsito Ariza está convencida de que Florentino Ariza, su hijo, ha contraído la enfermedad, puesto que los síntomas del enamoramiento, los vómitos, la fiebre y las diarreas, son los mismos que los de la infección epidémica.

En el caso de Sierva María, los presuntos episodios de locura desaparecen cuando se fragua la relación con Cayetano Delaura. Mientras que un perro cenizo con un lucero en la frente había provocado el mal, el acercamiento con el sacerdote de mechón blanco en la frente, en contraste, parece calmar cualquier atisbo de la supuesta enfermedad. Los encuentros y las lecturas del padre Cayetano arrojan luz a la imagen de una Sierva María mucho más tranquila y madura, que mantiene “la celda limpia y en orden”, aprende a leer y escribir y es iniciada en “el culto de la poesía y la devoción del Espíritu Santo” (García Márquez, 1997, 149). Sierva María se transforma a través de “mitos sociales de la familia burguesa, que surgen con la modernidad, como el mito de la mujer-madre [...] y el del amor romántico” (Hidalgo, 2002, 86). Sin embargo, cuando Cayetano le niega la fuga, la reacción de la muchacha vuelve a ser feroz y se agrava cuando el sacerdote, tras el tapiado del túnel, no regresa a sus encuentros privados. La ausencia del hombre desencadena en ella una “explosión de rebeldía que agravó lo que en principio parecía indicar la posesión” y que se manifestará en la crisis histórica final caracterizada por la “ferocidad satánica” y “el aullido de pájaros infernales” o el bramido con el que “la tierra tembló” (García Márquez, 1997, 168 y 169). De esta manera se produce la muerte de Sierva María en la inopia de lo sucedido con Cayetano Delaura.

De la correlación de hechos en la novela se vislumbra cómo la respuesta del cuerpo de Sierva María ante cada negación de su instinto apunta a lo estudiado por Butler con respecto a la teoría de la performatividad, según la cual el cuerpo es mucho más que un receptor de influencias del exterior, capaz de reaccionar y rebelarse. Ante cada negación del amor, la pasión o el deseo, el propio cuerpo de Sierva María responde hasta que languidece al ser abandonada. La reacción última deviene en la muerte como escape de su corporeidad y alcanza la liberación. Para Butler, “la diagnosis puede ser debilitadora, sino homicida: a veces asesina el alma y a veces se convierte en un factor que contribuye al suicidio” (Butler, 2011, 116). Según la autora: “La mente no solo somete al cuerpo, sino que eventualmente juega con la fantasía de escapar totalmente de su corporeidad” (Butler, 2011, 64). El modelo romántico cobra vigencia en la obra y pasa por la aniquilación del cuerpo en el propósito de alcanzar la

liberación ansiada, como tantas otras heroínas románticas que apuntan a ser el modelo del que parte García Márquez para crear al personaje como trasunto de la época retratada.

## Los personajes femeninos: maternidad, sexualidad y muerte

García Márquez en esta novela, al igual que en *El amor en los tiempos del cólera*, construye unos personajes femeninos que no se adaptan a las sociedades donde prevalece la hegemonía masculina. Estos son abordados de manera singular, pues en ninguna de las dos historias encontramos a las madres abnegadas que aman a sus hijos por sobre todas las cosas. Bernarda, mujer infiel, carente de sentimientos, muestra indiferencia absoluta hacia su hija. La mujer era en su juventud una “mestiza brava [...] seductora, rapaz, parrandera y con una avidez de vientre para saciar un cuartel”. La bella mestiza se ha transformado en su madurez: “Los ojos gitanos se le apagaron, se le acabó el ingenio, obraba sangre y arrojaba bilis, y el antiguo cuerpo de sirena se le volvió hinchado y cobrizo como el de un muerto de tres días” (García Márquez, 1997, 17). El cambio va más allá de lo físico, pues Bernarda ha pasado de ser conocida por sus “aventuras comerciales que sacaba adelante con una certidumbre de adivina” a estar recluida en la habitación donde intenta con “purgas de antimonio [...], lavativas de consuelo” e incluso “baños calientes con jabones de olor” sofocar “el incendio de sus vísceras”. La transformación se da a través del “hermoso y temerario” Judas Iscariote, un amante “enorme, con piel de foca, torso ondulado, caderas estrechas y piernas espigadas” (García Márquez, 1997, 30 y 31), quien incluso antes de mantener relaciones ya le provoca no poder dormir por “los ardores del cuerpo”. Tras yacer juntos, Bernarda descubre que “no quería hacer nada más de por vida” (García Márquez, 1997, 32). El retrato de Bernarda se realiza desde la óptica patriarcal en la que “la tendencia en la mujer hacia la autonomía” se asocia a “la desmesura, la aberración” (Hidalgo, 2002, 81). Cuando Judas Iscariote fallece en una riña, Bernarda se refugia en el trapiche y comienza a sufrir los episodios de cierta clase de locura, que intenta sofocar a través de una “fornicación sin frenos” sintomática de los trastornos y desajustes que parecen vincular la melancolía con ciertas patologías que desvelan desajustes emocionales: “[...] llegaban voces de que vivía en estado de delirio, que hablaba sola, que escogía a los esclavos mejor servidos para compartirlos en sus noches romanas” (García

Márquez, 107, 58 y 163). Incluso llega en ocasiones a manumitir a los esclavos. Solo la ingesta masiva de “miel fermentada y las tabletas de cacao” (García Márquez, 1997, 17) apaciguará sus brotes: “[...] estaba a merced de los pellejos de miel y los costales de cacao que mantenía escondidos por aquí y por allá para no perder tiempo cuando la acosaban las ansias” (García Márquez, 1997, 58). El cacao adquiere así en la novela el significado cultural que Few advierte desde el siglo XVII asociado a “desórdenes sociales del sexo femenino”, y se usa como ayuda para despertar la pasión o como sustitutivo del sexo (Few, 2013, 24).

El análisis de las manifestaciones de los modelos femeninos en la novela no puede obviar la presencia constante de la Divina Pastora, el “manicomio de mujeres” colindante con el palacio del marqués. Las pacientes aparecen de manera colectiva en la narración vinculadas al sexo: “[...] las locas [...] le gritaban obscenidades tiernas” al marqués al enviudar (García Márquez, 1997, 50), o “las locas los alentaban con canciones procaces desde las terrazas y celebraban sus triunfos con aplausos de estadio” mientras Ygnacio mantiene relaciones sexuales con Bernarda (García Márquez, 1997, 52). Será Dulce Olivia la interna que adquiera mayor protagonismo en la trama, pues se cuenta que mantuvo una relación de “pasión legítima” con el joven marqués, quien incluso quiso desposarla. Ya viudo Ygnacio, se le ofrece para ser “su esclava sumisa tanto en la cocina como en la cama” (García Márquez, 1997, 51–52). Regresa al palacio al final de la novela para acompañar al marqués en su soledad; se dedica a cuidar de la casa y cocinar con tanta cordura que el propio Ygnacio llegará a afirmar: “Tal pareces en tu sano juicio”, a lo que Dulce Olivia contestará que siempre lo había estado (García Márquez, 1997, 159). Dulce Olivia se presenta en el ámbito del palacio y es vinculada sentimentalmente al marqués en tres momentos fundamentales de la historia: cuando el hombre desea desposarla, cuando ha enviudado y después de haber sido abandonado por Bernarda. En cada una de las situaciones, la mujer mantendrá una actitud de cordura y obediencia arrogándose el papel de esposa, por lo que al adoptar el mito burgués de la mujer-madre y del amor romántico no se hace patente la presunta locura que motivó su encierro.

En el recorrido por los distintos personajes femeninos que manifiestan sentimientos de pasión, desenfreno o episodios de amor y locura se advierten diferentes representaciones del amor y la sexualidad desde una perspectiva desinhibida, más bien con irreverencia y cinismo. Las mujeres encarnan todo tipo de amor. El loco de Bernarda, que la conduce al

delirio y hasta la enfermedad. También encontramos el amor sin esperanza, conforme y resignado de Dulce Olivia, sin derecho a reclamos. Por último, tenemos el amor del alma, ese que despierta en Sierva María con su llegada a la madurez, el amor loco y puro, incondicional, que no desfallece y se convierte en el motivo de vivir de la jovencita, que cambió su vida y la llevaría inexorablemente a la muerte.

## La adaptación fílmica y su simbología

En el año 2010 ve la luz la coproducción costarricense-colombiana basada en la novela homónima de Gabriel García Márquez, dirigida por la cineasta costarricense Hilda Hidalgo, a quien Gabo regaló los derechos de la novela mientras estudiaba cine con él en Cuba en 2003. El filme recrea una historia decimonónica en la que se enfatiza la realidad de los personajes femeninos como espejo de la idiosincrasia de una nación y de una época. Los siglos XVIII y XIX constituyeron una fuente de inspiración para las sociedades latinoamericanas contemporáneas, que han intentado construir un sentido de identidad mediante diferentes formas de expresión artística, para representar el legado cultural de una época de formación de conciencias y nacionalidades. A partir del siglo XX, la intelectualidad se ha dado a la tarea de representar la historia también a través del séptimo arte y el cine ha colocado su atención en las figuras de los temas relacionados con el período de reconocimiento de las nacionalidades latinoamericanas.

*Del amor y otros demonios* se centra en los entresijos de la sociedad colonial, adornada por la historia de amor entre Sierva María y Cayetano Delaura. La acción se enmarca a finales del siglo XVIII, cuando comienzan a escucharse las primeras voces contundentes sobre la necesidad de seguir los pasos de las nuevas repúblicas continentales. El filme, como señala Carvajal, se centra en dos elementos que “moldean la película de principio a fin: el amor de Sierva María con el padre Cayetano y los elementos supersticiosos y exóticos relacionados con el mal de la rabia” (Carvajal, 2011, 51). El filme escenifica la vida de la mujer en una época que resulta crucial dentro del proceso de consolidación de las identidades latinoamericanas, de conflictos y estallidos sociales, que van a desestabilizar los cimientos de la colonia para abrir paso a las repúblicas. Obra y filme ambientan el momento decisivo de la historia, la sociedad y la literatura de América, sobre la base de algunas piezas que representan segmentos trascendentales e imprescindibles para perfilar el devenir

histórico, así como el declive de la época colonial, las contradicciones culturales y los conflictos entre criollos y peninsulares.

La adaptación cinematográfica alude, mucho más que la obra escrita, a los presupuestos de la novela romántica. Si ya descubrimos rasgos del Romanticismo en la obra de Gabo, el filme reafirma e intensifica esta tendencia al centrarse en la relación amorosa y prohibida entre la niña y el cura, que en este caso sí apunta a consumarse (Hidalgo, 2009, 1:22:10). La puesta en escena da más juego al enfoque del amor prohibido y en torno a esta temática giran los conflictos de la mujer en la colonia. Todos los demás aspectos dramáticos se desprenden de la relación entre la niña y el cura. En torno a su idilio giran los conflictos de la esclavitud, los asuntos relacionados con la identidad, la visión de la religión afrocubana y los enfrentamientos con la iglesia.

Sin duda, la realizadora apuesta por el simbolismo romántico, plasmado en las imágenes que reflejan los elementos más representativos de este movimiento, siendo los más relevantes los sueños, la oscuridad, la naturaleza y la muerte. Especial simbolismo adquiere el sueño anafórico que conecta a Sierva María y a Cayetano en el que la vela es sumergida en el agua del aljibe sin extinguirse (Hidalgo, 2009, 0:50:48); siguiendo a Cirlot, el fuego apunta a representar la pasión o el erotismo que, a pesar de la inmersión en el agua, símbolo del bautismo y, por tanto, del cristianismo, sigue ardiendo en representación del vínculo amoroso entre ambos amantes con el que la religión no podrá (Cirlot, 1992, 54 y 457). El sentimiento aplicado a la naturaleza y a las relaciones amorosas es abordado en la adaptación desde la sensibilidad y la soledad de los personajes. Desaparecen los vestigios de parodia utilizados por el autor de la novela para representar un escenario de trasfondo sentimental, que dibuja la relación imposible matizada por la poesía que el hombre comparte con la niña. Otro aspecto relevante es el tratamiento del eclipse lunar, cuyas escenas alternan con los encuentros entre Sierva y Delaura, en contraste de claroscuros que alternan las luces y las sobras del sol y la luna, en una especie de asociación de espíritu y naturaleza, tan representativo del Romanticismo. Otro aspecto relevante es el tratamiento de la muerte. Desde la primera escena del filme, la muerte ronda a la protagonista en el entorno de desolación en que la niña pregunta a su madre de crianza si se va a morir (Hidalgo, 2009, 0:01:31). En efecto, la mujer negra fallece y la segunda escena ambienta un ritual africano que auspicia Sierva como despedida de su nodriza (Hidalgo, 2009, 0:02:04). Las imágenes y símbolos otorgan al filme el tono perenne de dolor, sufrimiento y

amor frustrado. Sobre todo, y frente a todo ello, el amor es perfilado en la película como el amor del alma, un amor que conduce a la locura y para el que la muerte se presenta como liberación.

La mujer está muy presente en la cinematografía vinculada a la obra del de Aracataca; autores como Restrepo Sánchez han estudiado cómo “en los guiones creados por el autor colombiano son significativas las perspectivas femeninas” (Alarcón, 2020, 473–474). Lo femenino en el filme se enfoca fundamentalmente en las figuras de dos mujeres, la madre y la hija, en torno a las cuales giran todos los conflictos; el resto de las mujeres de la novela se presenta muy sucintamente o no se incluye. Bernarda y Sierva María, que no parecen profesarse afecto alguno, representan dos generaciones, dos culturas que conviven en la sociedad colonial. A través de ellas se perfilan y representan las diferencias de origen y clase social que regían la vida de una sociedad esclavista de la etapa colonial. En la obra, Sierva María es abandonada dos veces por su madre: la primera, cuando es entregada a la nodriza Dominga de Adviento, con la que se cría en los barracones de los esclavos. La segunda, ante el miedo de que estuviera infectada por la rabia; esta vez es enviada al convento de las clarisas (Hidalgo, 2009, 0:26:20). La adaptación, sin embargo, no contempla los alejamientos, sino que construye a una Bernarda mucho más preocupada por la familia y el hogar. La madre no abandona la maternidad por el erotismo, como ocurre en la novela, ni tampoco niega a la hija; por el contrario, se involucra en las decisiones familiares relacionadas con su encierro. La reclusión de Sierva provoca que Bernarda despierte de su letargo para solicitar ayuda a los virreyes y suplicar que intercedieran a favor de la liberación de la jovencita (Hidalgo, 2009, 0:55:00).

El tema de la enfermedad es abordado muy someramente en la adaptación. La mordedura del perro funciona como el catalizador que desencadena la trama y a partir del suceso se ambienta la historia de amor que desemboca en la muerte. En la pantalla, el mundo de los blancos y los negros se representa desde los claros oscuros de las imágenes, escenas de luces y sombras que van más allá de la presencia del mestizaje cultural, puesto que contraponen las creencias y misterios de los blancos y los negros, que se ven retratadas en Sierva María, niña blanca con cabellera roja y con cultura de negros. Sierva María se encontrará perdida en una sociedad que le niega lo que su cuerpo exige llegada la pubertad: “¿A qué saben los besos?”, se preguntará (Hidalgo, 2009, 0:09:25). Delaura, con sus cuidados, ofrecerá respuesta amorosa a la joven hasta llegar al final, en forma de liberación corpórea; una secuencia que es, en palabras de

Carvajal, “fundamental para entender no sólo el funcionamiento de la trama amorosa y lo supersticioso, sino también la estética del espacio textual filmico” (Carvajal, 2011, 57). Así, los amantes se reencuentran en el sueño entre versos de Garcilaso: “Que la eterna noche oscura me cierre estos ojos que te vieron” (Hidalgo, 2009, 1:29:10), y la presencia de las mariposas amarillas, símbolo del amor en el cosmos garciamarquiano (De la Cruz, 2009), que la directora incorpora en el cierre del filme como homenaje a la trayectoria literaria del autor de Aracataca.

## Conclusiones

*Del amor y otros demonios* reúne en sus páginas una serie de elementos y matices de la novela romántica decimonónica que se intensifican en la adaptación cinematográfica. La realizadora concibe un filme en el que los tintes románticos cobran relevancia sobre el resto de los elementos de la trama. El drama construido por Gabo centra la mirada en los avatares de la mujer de la época y, especialmente, en una historia de amor que se concibe como el eje de las temáticas fundamentales de la época colonial insular: las diferencias de clase, la esclavitud, la dependencia colonial, el mestizaje y la aproximación a la mujer criolla, lo que constituye un espejo de la historia de varios siglos de contradicciones y conflictos sociales. Sierva María se convierte así en el trasunto de la colonia durante el Romanticismo y en ella se produce la pintura de esa era.

*Del amor y otros demonios* se erige como una obra paradigmática, donde la mirada contemporánea de Gabo sobre el Romanticismo avizora un viaje a la semilla y a la búsqueda de la identidad. Estos ideales inundan la creación filmica de Hidalgo, en la que se profundiza en el tratamiento de los personajes femeninos, centrándose en las figuras de la madre y su hija, en sus relaciones y alejamientos sobre los que se afianza el simbolismo de corte romántico que atestigua tal huella y que apunta a reafirmar, desde el tratamiento que de la novela hace el filme, el viraje de García Márquez hacia un nuevo tipo de novela. Y es que los rasgos románticos presentes en la misma resultan tan evidentes que hacen posible la adaptación de una historia puramente sentimental, cuya base se erige sobre el amor infructuoso de Sierva y Cayetano. En la trama adaptada se reafirman elementos románticos, como el sentimiento de soledad y el ansia de libertad de la pareja, la evasión durante los encuentros idílicos, el espíritu de rebeldía de Sierva, la sensibilidad de Cayetano Delaura y la ausencia de razón que culmina con la muerte de la niña.

En el diálogo entre ambas obras, novela y película, se construye el personaje de Sierva María de Todos los Ángeles como un ejemplo de la narrativa sentimental y del regreso al espíritu romántico que, en la adaptación fílmica posterior a la obra escrita, parece reafirmar el camino de retorno a la recuperación del sentido identitario como símbolo fehaciente de una cultura.

## Bibliografía

- Abeijón, M. (2019). “El cuerpo histórico en las experiencias clínicas de la Salpêtrière. Un análisis performativo”. *Teoría y crítica de la Psicología*, 12, 206–222.
- Alarcón, S. (2020). “Gonzalo Restrepo Sánchez. Gabriel García Márquez y el cine: ¿una buena amistad?”. *Rassegna iberistica*, 114, 43, 471–474.
- Aparicio Molina, Y. (2022a). “Amada en La esfinge: la Madame Bovary de Miguel Carrión”. *Kamchatka, Revista de análisis cultural*, 20, 267–288.
- Aparicio Molina, Y. (2022b). “Cecilia Valdés: mujer y patria bajo la mirada de Humberto Solás”. *Ínsula, Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 95, 12–16.
- Apuleyo Mendoza, P., García Márquez, G. (2007). *El olor de la guayaba*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Asensi Pérez, M. (2013). “El poder del cuerpo o el sabotaje de lo construido”. Torras, M. (ed.), *Encarna(c)iones: teoría(s) de los cuerpos* (15–30). Madrid: UOC.
- Bello, A. (1981). *Obras Completas, vol. XXII*. Caracas: Fundación La Casa de Bello.
- Butler, J. (2011). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Madrid: Paidós.
- Carretero Sanguino, A. (2020). “Miradas hacia el suicidio en la novela decimonónica: notas sobre La desheredada de Pérez Galdós y Madame Bovary de Flaubert”. *Revista Ímpetu*, 5, 89–107.
- Carvajal Córdoba, E. (2011). “De lo literario y lo fílmico en *Del amor y otros demonios*”. *Acta literaria*, 43, 45–59.
- Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.

- Coria Ruiz, L.M. (1996). "Lo cotidiano y lo sobrenatural en *Del amor y otros demonios* de García Márquez". *Castilla, Estudios de literatura*, 21, 65–76.
- De la Cruz, K. (2009). "Significado de las mariposas amarillas que acompañan los libros en las vitrinas". *Revista trimestral de Estudios Literarios*, 33, 9, s/p.
- Deaver, William O. (2000). "Obsesión, posesión y opresión en *Del amor y otros demonios*". *Afro-Hispanic Review*, 2, 19, 80–85.
- Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Few, M. (2013). "El chocolate, el sexo y las mujeres de vida desordenada". *Artes de México*, 110, 24–33.
- García Márquez, G. (1997). *Del amor y otros demonios*. Barcelona: Plaza y Janés.
- García Márquez, G. (2002). *Vivir para contarla*. Barcelona: Random House Mondadori.
- García Márquez, G. (2007). *Cien años de soledad*. Madrid: Alfaguara.
- Godón, N. (2015). "La singular prostitución de *La Regenta*". *Hispania*, 98, 2, 252–263.
- González, A. (2005). "Viaje a la semilla del amor. Del amor y otros demonios y la nueva narrativa sentimental". *Hispanic Review*, 4, 73, 389–408.
- Hidalgo, H. (Directora). (2009). *Del amor y otros demonios* [Película]. CMO Producciones.
- Hidalgo Xirinachs, R. (2002). "Sexualidad, agresión y autonomía en la mujer. Contribuciones psicoanalíticas actuales". *Actualidades en Psicología*, 105, 18, 80–93.
- Larkoff, A. (2005). "The Simulation of Madness: Buenos Aires, 1903". *Critical Inquiry*, 31, 4, 848–873.
- López de Abiada, J.M. (1996). "La niña, el exorcista y el amor demonizado". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 548, 150–155.
- Monleón, J. (1995). "Vampiros y donjuanes (Sobre la figura del seductor en el siglo XIX)". *Revista Hispánica Moderna*, 1, 48, 19–30.
- Roncero, I. (2013). "Melancólicas y emancipadas. La transformación de los mitos de la feminidad patológica en discursos de empoderamiento feminista". *Cuadernos Kóre. Revista de historia y pensamiento de género*, 8, 266–293.

- Sommer, D. (2004). *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Tzeremaki, E. (2016). “Espacios de amor y poder en *Del amor y otros demonios*”. *Sociocriticism*, 1, 31, 237–269.
- Viesca, C. (1990). “Charcot y la histeria”. *Salud Mental*, 1, 13, 8–13.