

**APROPIACIÓN Y REESCRITURA DE *Cien años de soledad*  
Y DE LA *Cándida Eréndira* EN *Ce que je sais de Vera*  
*Candida*, DE VÉRONIQUE OVALDE\***

APPROPRIATION AND REWRITING OF *Cien años de soledad* AND  
*Cándida Eréndira* IN *Ce que je sais de Vera Candida*, BY  
VERONIQUE OVALDE

OSCAR IVÁN ARCOS GUERRERO  
oguerrero@unpaz.edu.ar

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, ARGENTINA

RECIBIDO (15.08.2017) – APROBADO (10.10.2017)

DOI: 10.17533/UDEA.ELC.N42A08

**Resumen:** Este artículo analiza la forma en que *Ce que je sais de Vera Candida* hace suyas las estructuras textuales de *Cien años de soledad* y de la *Cándida Eréndira*. Su objetivo es observar cómo la apropiación y la reescritura de estas obras colombianas en una ficción francesa contribuyen a poner de manifiesto problemáticas de género. Se emplearán principalmente planteamientos del estructuralismo francés, de los estudios de género y de la fenomenología. Esto ayudará a observar, desde América Latina, la recepción que han tenido las novelas del escritor colombiano más allá de los límites de nuestra región.

**Palabras clave:** García Márquez, Véronique Ovaldé, literatura comparada.

**Abstract:** This paper analyzes the way in which *Ce que je sais de Vera Candida* appropriates the textual structures of *Cien años de soledad* and *Cándida Eréndira*. Its objective is to observe how the appropriation and rewriting of these Colombian works in a French fiction contribute to highlighting gender problems. It will mainly employ approaches from French structuralism, gender studies and phenomenology. This will help to observe, from Latin America, the reception that the novels of the Colombian writer have had beyond the limits of our region.

**Keywords:** García Márquez, Véronique Ovaldé, Comparative literature.

---

\* Este artículo se deriva de la tesis de maestría “Macondo en la francofonía: apropiación de la narrativa de García Márquez en las novelas de Sony Labou Tansi, François Barcelo y Véronique Ovaldé”.

Cómo citar este artículo: Arcos Guerrero, O. I. (2018). Apropiación y reescritura de *Cien años de soledad* y de la *Cándida Eréndira* en *Ce que je sais de Vera Candida*, de Véronique Ovalde. *Estudios de Literatura Colombiana* 42, pp. 139-156. DOI: 10.17533/udea.elc.n42a08

## Introducción

*Ce que je sais de Vera Candida* (2009), de Véronique Ovaldé, representa un caso particular dentro de las novelas publicadas por escritores franceses contemporáneos, pues su escritura halla puntos de contacto innegables con la literatura de García Márquez. Esta obra de Ovaldé, a la manera de las más representativas del autor colombiano, permite evidenciar la fusión de lo real con lo imaginario para crear espacios donde esto último ocupa un lugar importante dentro de la ficción que se narra, sin que ello implique la exclusión total de lo primero. Tales elementos hacen posible entrever, en el trabajo de la escritora francesa, la selección de un paradigma literario surgido dentro de la variedad de propuestas narrativas de América Latina, puesto que se vincula de manera directa con el creador de Macondo y sus historias. Así lo deja ver Ovaldé cuando platica con Mauricio Electorat sobre sus relaciones con las letras de esta región. En tal conversación, la autora francesa habla sobre la literatura que leyó y sobre el gusto que causaron en ella las obras producidas en tal zona del mundo. Dentro de estas, resalta el papel que los textos de García Márquez tuvieron para la creación de su novela publicada en 2009 por Éditions de l'Olivier (Electorat, 2014, p. 47).

Para los investigadores que se especializan en la literatura de Colombia, resulta llamativa la función que cumplió para su proyecto literario la apropiación de *Cien años de soledad* y *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, de García Márquez. Es por tal motivo que en este trabajo analizamos los vínculos entre las obras colombianas mencionadas y *Ce que je sais de Vera Candida*. En esta obra francesa la autora hace suya la estructura narrativa de la novela de Macondo y propone, a su vez, una nueva versión de la *Cándida Eréndira* que reformula ambas producciones literarias en su trabajo ficcional. Lo anterior le permite a Ovaldé plantear una reivindicación del género femenino mediante su novela.

Para desarrollar este trabajo, se parte de la base de que la recepción de las obras de García Márquez “afectó jerarquías, prioridades en los procesos de escritura como remodelaciones simbólico-culturales, así en el sur como en el norte, tanto para las ficciones posmodernas como para las literaturas poscoloniales” (Rincón, 1996, p. 8). De ahí nuestro interés por observar los procesos de apropiación de dos obras del creador de Macondo en una novela francesa del siglo XXI. Por ende, si bien se focaliza en una ficción ajena a la literatura de Colombia, el interés central radica en saber de qué forma *Ce que je sais de Vera Candida* hace suyas dos obras del canon literario colombiano.

### **Apropiaciones estructurales: secuencia del regreso y secuencia de la procreación**

Barthes (2003) afirma que la obra narrativa puede ser descrita en tres niveles: el de las funciones, el de las acciones y el de la narración. El primero de estos supone una división entre dos categorías: funciones cardinales (o núcleos) y catálisis. Las primeras constituyen bisagras del relato que abren, mantienen o cierran una opción coherente para la historia, inaugurando o resolviendo una incertidumbre; las segundas, en cambio, completan el espacio que se abre entre las funciones cardinales (p. 197). Ahora bien, la agrupación de varias funciones cardinales permite plantear una categoría más general para la organización del relato: la secuencia. Esta se entiende como “una sucesión lógica de nudos, unidos entre sí por una relación de solidaridad: la secuencia se abre cuando uno de sus términos no tiene antecedente solidario, y se cierra cuando otro de sus términos no tiene ya consecuente” (p. 204). En este sentido, dos secuencias se hacen presentes tanto en la ficción francesa como en la novela de los Buendía: la del regreso y la de la procreación. Es aquí donde Ovaldé adapta a su ficción la estructura de *Cien años de soledad* y transforma al mismo tiempo la de *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*.

El retorno y la reproducción de los miembros de una misma familia constituyen dos grandes secuencias que atraviesan la novela de Macondo y *Ce que je sais de Vera Candida*. En tanto implican dos series de funciones agrupadas en conjuntos más amplios, se superponen entre sí, pues

[...] no bien ha terminado una secuencia puede surgir ya, intercalándose, el término inicial de una secuencia nueva: las secuencias se desplazan en contrapunto; funcionalmente, la estructura del relato tiene estructura de fuga: por ello el relato, a la vez, “se sostiene y aspira” (Barthes, 2003, p. 206).

Esto implica igualmente que un grupo de núcleos, al nominalizarse, sirve de base para la construcción de una nueva serie cuyo punto máximo se alcanzaría con las acciones de los personajes. Las series se van entretrejiendo entre sí hasta llegar a niveles de análisis más altos que dan cuenta de lo que los sujetos del relato realizan.<sup>1</sup> Tal imbricación constituye un rasgo común a la historia de Macondo y a la novela francesa que aquí comparamos. Sus respectivas acciones se organizan de manera similar, pues una de las secuencias, menor e incluso cronológicamente posterior dentro de lo que se

<sup>1</sup> Con lo cual se alcanzaría el segundo nivel de descripción, es decir, las acciones. Quizá el término que mejor designa la acción que realiza el personaje de Ovaldé, como lo veremos más adelante, es *Liberarse*.

narra, permite la apertura del relato ante los ojos del lector para integrarse luego en otra de mayor amplitud. Ambas obras inician con el regreso de uno de los miembros del grupo familiar a un lugar de origen. Y en los dos casos, tal retorno permite el ingreso a la historia de los linajes.

*Ce que je sais de Vera Candida* comienza su historia con la llegada de su protagonista a su isla natal (Ovaldé, 2011, p. 9).<sup>2</sup> Hay en este comienzo un eco de la analepsis (Genette, 1989, p. 95) que hace pensar en el coronel Aureliano Buendía cuando, a punto de ser ejecutado, recuerda la tarde en que José Arcadio lo llevó a conocer el hielo. En ambos casos es posible evidenciar el regreso desde un tiempo futuro en la historia a un espacio que se instala en el inicio del relato,<sup>3</sup> lo cual implica la llegada a un lugar de origen para empezar a contar cada una de las respectivas narraciones, hasta alcanzar nuevamente el momento posterior desde el cual se retornó. Esto hace que haya circularidad temporal en ambas novelas. En el caso de Aureliano Buendía, él retorna a un lugar de la memoria que alberga recuerdos de su aldea y de la infancia transcurrida en ella; en *Vera Candida*, por el contrario, el retorno se da de forma física. Dicho regreso se presenta en las dos novelas ante un anuncio de muerte. Sin embargo, resulta significativo el hecho de que *Vera Candida* vuelva a su lugar de nacimiento, puesto que implica su huida en algún momento previo de la historia, tal como lo hace el personaje central de *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* hacia el final de su narración.

La obra de Ovaldé implica así una reescritura de la novela de Macondo y, paralelamente, una reelaboración de la *Cándida Eréndira* de García Márquez. En esta novela corta colombiana, su protagonista escapa con un chaleco cargado de oro y deja a su amado Ulises tirado en la playa luego de haber matado a la abuela desalmada para nunca más volver. El personaje de Ovaldé, por el contrario, decide dejar su lugar de origen con tres meses de embarazo para no hacer enojar a su abuela con la noticia de este. Así, la fuga se presenta con connotaciones semánticas distintas en ambas historias: en la de García Márquez adquiere el carácter de libertad; en la ficción francesa se encuentra más vinculada al encubrimiento de un secreto para no alterar los ánimos de una anciana y, a diferencia de la obra colombiana, no es definitiva.

<sup>2</sup> La historia de *Ce que je sais de Vera Candida* se desarrolla entre dos espacios: Vatapuna y Lahomeria. El primero de ellos, donde nace su protagonista, es visto como una isla apartada del mundo; el segundo, en cambio, constituye un lugar continental.

<sup>3</sup> Empleo aquí los términos *historia* y *relato* de acuerdo con la teoría de Gérard Genette.

La emancipación solo le llegará a Vera Candida cuando, luego de ir a buscar a Jeronimo a su casa para asesinarlo por la violación sufrida, lo halla colgado y en proceso de momificación:

[...] accrochée à la ceinture du peignoir en satin il y a une vieille momie qui pendouille, toute sèche et grimaçante, et là Vera Candida remarque que le sol est encore plus sale exactement sous la momie, comme si tous les liquides de ce corps s'en étaient allés, elle se dit, Il est là depuis des siècles, et elle est en rage, Ce connard s'est pendu il y a de cela fort longtemps, et les rats ne l'ont pas mangé, elle ne veut pas s'approcher, elle a peur de ce que peut abriter ce corps tout sec et vide comme une chrysalide, elle pense, Ce connard s'est pendu, elle laisse tomber son couteau à terre, elle s'approche prudemment comme s'il pouvait se détacher et lui sauter dessus en hurlant, comme si elle était dans une connerie de film d'horreur mexicain [...] (Ovaldé, 2011, p. 307).<sup>4</sup>

Hay aquí una reelaboración del asesinato que se comete al final de la novela corta colombiana en mención. Si en la narración de García Márquez es Ulises quien, incitado por Eréndira para propiciar su propia huida, mata de forma premeditada a la abuela desalmada, en la ficción francesa la iniciativa para llevar a cabo tal acción contra Jeronimo es asumida por Vera Candida luego de retornar a su lugar de origen. Es ella quien decide terminar con la vida de su abuelo sin ayuda de nadie, de forma autónoma y sin reparar en los lazos de parentesco que la unen a él. Pese a esto, al llegar a casa de tal familiar se da cuenta de que este se ha colgado, lo cual trunca su cometido.

De esta manera, la novela de Ovaldé muestra a una mujer que, pese a cargar con un destino marcado por la desgracia que provoca un antecesor de su familia, busca deshacerse de su trágico sino por sí misma. No obstante, la historia revela cómo el causante de las desventuras del personaje principal es el que termina con su propia existencia, como si con esto la protagonista quedara imposibilitada para cometer contra él cualquier acción deplorable. El rol que cumplen los antecesores para Ovaldé adquiere de esta manera rasgos singulares: a diferencia de la historia de García Márquez, la de esta escritora otorga el papel de desalmado a un hombre y no a una mujer, poniendo el acento sobre las diferencias de sexo y señalando el poder que el género

<sup>4</sup> [...] agarrada al cinturón de la bata de baño de satén hay una vieja momia que cuelga, seca y con rasgos exageradamente expresivos, y entonces Vera Candida nota que el suelo está aun más sucio exactamente bajo la momia, como si todos los líquidos de ese cuerpo se hubieran ido, ella se dice, Está ahí desde hace siglos, y ella está furiosa, Este imbécil se ahorcó hace mucho tiempo, y las ratas no lo comieron, ella no quiere acercarse, ella tiene miedo de lo que pueda albergar ese cuerpo seco y vacío como una crisálida, ella piensa, Este imbécil se ahorcó, ella deja caer su cuchillo a tierra, se acerca prudentemente como si él pudiera soltarse y saltarle a ella encima dando alaridos, como si ella estuviera en una mierda de película de horror mexicana [aquí y en adelante, todas las traducciones del francés al español son mías].

masculino ejerce sobre el femenino dentro de las relaciones familiares. El acudir de Vera Candida hasta la casa de su abuelo para asesinarlo debido a la influencia que ha ejercido sobre su suerte y la de su familia permite esbozar una emancipación de los lazos de dominación que esa figura varonil ha tejido sobre su linaje:

[Rose Bustamante] finit par se rendre compte que jamais [Jeronimo] ne sollicitait son avis sur les fleurs qu'il faisait livrer et la disposition des meubles, que si d'aventure elle faisait une remarque, il la balayait d'un geste ou bien ne relevait tout simplement pas [...]. Certains jours, il paraissait l'aimer plus que tout et d'autres jours, il la traitait mal [...] (Ovaldé, 2011, p. 52).

Y ello puede verse también en el siguiente pasaje:

[Jeronimo] passa un moment á regarder la petite [Violette] qui était réveillée, ne lui accordait pas d'attention et jouait avec ses mains et ses pieds. Il dit, Elle est comme un enterrement en pleine canicule. Ensuite il se tourna vers Rose Bustamante et lui annonça qu'il reviendrait (p. 66).<sup>5</sup>

Asesinar a Jeronimo implica para Vera Candida despojar a su stirpe de las ataduras impuestas por la dominación masculina, entendida esta como un tipo de sumisión paradójica que es consecuencia de la violencia simbólica (Bourdieu, 2000, p. 12). Matarlo es, por ende, redimir a su abuela Rose Bustamante, ignorada y maltratada por él; es absolver a Violette, su madre, de las sentencias negativas pronunciadas por el padre de esta, y al mismo tiempo es despojarse del yugo que su abuelo ha ejercido sobre sí misma. Si el poseer sexualmente implica, como el *baiser* francés o el *to fuck* inglés, dominación, sumisión e incluso engaño y abuso (Bourdieu, 2000, p. 33), el acto que busca llevar a cabo Vera Candida le otorgaría una libertad doble: a nivel físico, puesto que estaría terminando con su agresor sexual, pero también a nivel cultural, dada la figura de opresión que representa Jeronimo para su familia.

Esta libertad se afianza aún más cuando el personaje central de la novela francesa nota que no necesita cometer ningún homicidio, dado que el culpable de su destino se encuentra ya muerto. La emancipación de la

<sup>5</sup> [Rose Bustamante] terminó por darse cuenta de que [Jerónimo] nunca le pidió su opinión sobre las flores que él le hacía entregar y la disposición de los muebles, que si por casualidad ella hacía una observación, la barría con un gesto o bien, simplemente no contestaba [...]. Algunos días parecía amarla más que a todo y otros días, la trataba mal [...].

[Jerónimo] pasó un momento a mirar a la pequeña [Violette] que estaba despierta, sin prestarle atención y jugaba con sus manos y pies. Dijo, Ella es como un entierro en medio de una ola de calor. Luego se volvió hacia Rose Bustamante y le anunció que regresaría.

protagonista se plantea así como una cualidad que la desliga de sus vínculos con el género opuesto, pero que además la exime de cualquier penalidad social, moral e incluso cultural. En este sentido, si continuamente están “expuestas a la ofensa, las mujeres también están provistas de todas las armas de la debilidad, como la astucia diabólica [...], y la magia” (Bourdieu, 2000, p. 69), Vera Candida se desvincula de los preceptos con los que tradicionalmente se asocia al género femenino.

### **El vínculo entre el regreso y la procreación**

El regreso inaugura tanto las primeras páginas de *Cien años de soledad* como en *Ce que je sais de Vera Candida*. Es necesario observar ahora de qué forma la secuencia del retorno se vincula con la de la procreación. Un narrador extradiegético-heterodiegético (Genette, 1989, p. 302), externo a la historia que se cuenta en cada una de las novelas y ajeno a las acciones que se desarrollan en ella, guía al lector de las dos obras en el avance del relato hasta sus respectivos finales y anuncia las distintas anacronías (p. 95) que se presentan en él. Como entidad narrativa, se encarga de anunciar las diferencias entre los órdenes temporales de los acontecimientos que se cuentan y la forma en la que aparecen relatados, lo cual le permite organizar el texto narrativo ante los ojos de quien lo interpreta. Esto le otorga cierto grado de ubicuidad dentro de la ficción, lo cual le permite ejercer su rol sin concentrar su punto de vista en un único personaje.

En este sentido, la novela de Ovaldé y la de García Márquez mencionadas en el párrafo anterior implican relatos donde prima mayormente la focalización cero (Genette, 1989, p. 244). Si bien Genette plantea que la fórmula de focalización no es aplicable a una obra completa sino a segmentos narrativos determinados, consideramos que en ambas historias predomina este tipo de focalización. Sin embargo, el cambio del primer al segundo capítulo supone tanto en la novela francesa como en la colombiana el silencio de su voz, dándole paso al autor para que sea él quien opere directamente sobre el orden en el que aparecen contadas las historias. Es tal cambio el que permite en ambas novelas el nexo entre la secuencia del retorno y la que corresponde a la historia de los linajes. Esta variación, necesaria para que la novela prosiga su curso, constituye en sí misma una anacronía implícita, la cual se define como

una permutación, superposición y entrelazamiento temporal de segmentos accionales y/o secuencias accionales que resultan a través de la intervención de una *instancia mediadora texto-externa* (autor) y que conduce a la construcción de dos (o más) planos temporales *independientes*; y es además la sincronización de segmentos y secuencias accionales (Toro, 1984, p. 965).

La anacronía implícita que introduce García Márquez en el cambio del primer al segundo capítulo de su novela implica como tal una analepsis que informa sobre el origen de la familia Buendía y sobre la fundación de Macondo, y cuya función se comprende conforme se va desarrollando la lectura: la evocación posterior de tal acontecimiento, anterior al tiempo de la historia propio del primer capítulo, se debe a la mención que en las primeras páginas se hace del hielo. Este le permite a José Arcadio Buendía interpretar el sueño de casas con paredes de espejo que tiene antes de la creación de su aldea y llegar así al tiempo de la construcción de su pueblo y los motivos que dieron lugar a él (Toro, 1984, p. 973). Así, al hielo se asocian tanto la fundación del espacio ficcional como la apertura formal de la novela (Ludmer, 1972, p. 39). De forma análoga, la remembranza de la ascendencia de Vera Candida se debe a un elemento mencionado en el inicio de la novela francesa: la cabaña. Esta, abandonada por su protagonista veinticinco años antes del momento de la historia desde el cual se narra la novela, es el lugar que espera volver a encontrar en su isla natal. Es el sitio donde vivió Violette, su madre, incluso hasta después del nacimiento de la protagonista, cuando el hijo del alcalde de Vatapuna le compra una casa pequeña para que vivan juntas. Asimismo, es el elemento que permite introducir a la abuela del personaje central en la ficción, lo cual da inicio a la historia de su familia. Tal construcción rústica, constituida como hogar de sus antepasados, es la que origina las discrepancias entre la primera integrante de su linaje y Jeronimo:

[Rose Bustamante] fut donc fort surprise quand quelques jours après l'arrivée de la voiture blanche [...], le maire en question et quelques élus fantoches vinrent la trouver pour lui expliquer que sa maisonnette gâchait la vue depuis la colline où Jeronimo avait décidé de planter sa Villa, et que, comme il était riche, impressionnant, capricieux et censément puissant, il lui proposait une grosse somme d'argent pour qu'elle acceptât de quitter l'endroit. On raserait sa maisonnette mais on lui en reconstruirait une autre un peu plus loin, plus spacieuse et plus confortable, dans un endroit qui ne gênerait pas Jeronimo quand il prendrait son petit déjeuner le matin (Ovaldé, 2011, p. 22).<sup>6</sup>

En tanto elemento estructurante, la cabaña adquiere una doble significación: es el elemento que proporciona abrigo, pero también es el

<sup>6</sup> [Rose Bustamante] se sorprendió mucho cuando pocos días después de la llegada del automóvil blanco [...], el alcalde en cuestión y algunos títeres elegidos vinieron a buscarla para explicarle que su cabaña estropeaba la vista desde la colina donde Jerónimo había decidido plantar su Villa, y que, como era rico, impresionante, caprichoso y supuestamente poderoso, le ofreció una gran cantidad de dinero para que aceptara abandonar el lugar. Destruiríamos su cabaña, pero reconstruiríamos otra un poco más lejos, más espaciosa y cómoda, en un lugar que no molestara a Jerónimo cuando desayunara en la mañana.



que se erige como símbolo del género femenino. Al reflexionar sobre los espacios habitados y la noción de casa que encierran en sí, Bachelard afirma que es esta la que nos ayuda a declararnos pobladores del mundo pese a lo que acontece en él (2000, p. 59). En esto radica la importancia que como espacio tiene para Vera Candida y el motivo por el cual espera hallarla: es la que le permitió cultivarse como ser humano desde su niñez hasta su adolescencia y es la que le facilitará vivir el poco tiempo de existencia que le queda. Paralelamente, es el sitio donde vivió su madre hasta cuando se convirtió en mujer y el hogar de su abuela desde muy joven, cuando ejercía la prostitución atendiendo a los hombres de su isla. Todos los miembros que han constituido la familia han residido en tal vivienda; ha sido el refugio contra todos los problemas que han asaltado la realidad de su parentela. Esto hace que, dentro de la obra, la edificación se identifique con lo femenino, sentando sus bases sobre estructuras socialmente aceptadas para darles un nuevo sentido.

En el orden social, entendido como máquina simbólica que propende a legitimar la dominación masculina que le sirve de soporte, la casa es el lugar que se reserva a la mujer por oposición al lugar de reunión o mercado destinado al hombre (Bourdieu, 2000, p. 22). Sin embargo, la ficción de Ovaldé la aleja de tal noción para concebirla como una morada donde aquellas que pertenecen a su mismo género tienen un rincón en el mundo para establecerse en él. De ahí la importancia que adquiere para la historia el conflicto inicial entre Jeronimo y Rose Bustamante por las dificultades que la pequeña propiedad de esta última causaba a la vista panorámica de aquel: dejar que destruya su casa, incluso aceptando que se le construya una nueva en otro lugar, no solo es permitir que el hombre acabe con su propiedad, sino también que sea el hombre quien determine el espacio que puede y debe habitar lo femenino. Por consiguiente, la cabaña es el punto desde el cual surge y al cual vuelve lo femenino.

La cabaña de Rose Bustamante insta en la novela de Ovaldé la genealogía de su familia y, por esta razón, aparece la secuencia de la reproducción. En este punto, la autora organiza su ficción sobre la base de la acción que se desarrolla en *Cien años de soledad*. Desde diversos puntos de vista, la crítica concuerda en que esta novela colombiana reposa sobre una organización tripartita: tres círculos concéntricos que contienen la historia del coronel Aureliano Buendía, de su familia y de su pueblo (Oviedo, 1971, p. 93) y tres momentos dentro de la historia de este último

(Toro, 1984, p. 968; Araújo Fontalvo, 2015, p. 125). Aquí, la operación que lleva a cabo la autora francesa se realiza sobre el linaje propio de su novela: la cantidad de miembros que sufren la dominación masculina en la ficción francesa, a diferencia de la historia de los Buendía que se compone de varias generaciones, se reduce a tres, transformando los instantes que sirven de armazón a la historia de Macondo en figuras ficcionales que permiten observar las diferentes formas que pueden adoptar el género femenino y su sumisión a los anclajes impuestos por la sociedad: Rose Bustamante, Violette y Vera Candida.<sup>7</sup>

La primera de tales mujeres permite pensar en un intento de emancipación femenina frustrado por el hombre, quien ve en ella un elemento para su posesión. Desde el momento en el que el lector comienza a conocer su historia se sabe que, antes de dedicarse a la pesca, ha ejercido la prostitución. Tal actividad, fundamentada en el contacto sexual a cambio de una retribución, es la que en cierta forma retoma mientras está en casa de Jeronimo. La dominación que este ejerce sobre la primera de la estirpe conlleva a que Rose quede transformada en un objeto que se puede atesorar en casa, artificioso, del cual no emana ninguna subjetividad y cuya función es únicamente saciar el deseo masculino (Beauvoir, 2014, p. 160). Así se observa cuando Rose Bustamante deja de ir a su lugar de origen para quedarse con Jeronimo y satisfacer sus anhelos carnales:

Rose Bustamante ne redescendit pas à Vatapuna. Elle fit ce qu'elle savait faire depuis toujours. Baiser en échange d'un certain confort [...]. Il lui sembla qu'il l'aimait parce qu'elle caracolait magnifiquement dans sa quarantaine [...], il l'aimait à cause de ses seins volumineux et fermes et de sa taille de fourmi, et parce qu'elle savait y faire alors que les cousines jeunes finissaient toujours par se lasser de vainement tenter de la lui rendre dure (Ovaldé, 2011, p. 49).<sup>8</sup>

Tanto en la novela de Macondo como en la obra francesa, es aquel que viene de lejos quien instaura un vínculo de otredad e instituye su supremacía. En la novela de Ovaldé, particularmente, Rose Bustamante

<sup>7</sup> Es posible contar un cuarto miembro: Monica Rose, hija de Vera Candida. Nace lejos de la cabaña y crece como miembro independiente del linaje femenino. Su equivalente en *Cien años de soledad* es el último Aureliano, quien tiene cola de cerdo, cierra toda la historia y constituye la última generación de los Buendía.

<sup>8</sup> Rose Bustamante no volvió a bajar a Vatapuna. Ella hizo lo que siempre había hecho. Follar a cambio de un poco de consuelo [...]. Le pareció que él la amaba porque ella se pavoneaba bellamente en su cuarentena [...], la amaba por sus pechos grandes y firmes y por su cintura de hormiga, y porque sabía cómo hacerlo, mientras que las primas más jóvenes siempre se cansaban de intentar endurecérsela a él en vano.

sufre una transformación a partir de la relación que entabla con Jeronimo: si antes de la llegada de este ella encarna la figura de mujer dueña de su propio destino, la aparición del hombre en su isla y los vínculos que mantiene con él la restituyen al lugar que el mundo varonil le ha asignado tradicionalmente a la mujer. Por ende, el género femenino también se altera: luego de ser el que impera en el espacio y el que rige su propio universo, pasa a convertirse en subordinado de su opuesto. Con el cambio de la primera mujer de la familia de la novela francesa, la utopía de una dama independiente desaparece y con ella el ideal de un mundo sin sometimientos por parte del otro sexo:

[Jeronimo] s'arrêta devant la maison de Rose Bustamante [...], il sauta de sa voiture [...], il frappa à la porte et n'attendit pas qu'on l'invitât à entrer, les commères suspendirent leur souffle, elles attendirent des éclats et l'éjection de Jeronimo (avant de rencontrer cet affreux, Rose Bustamante avait eu la réputation de savoir mener son monde), mais rien ne vint.

Rose laissa Jeronimo voir la petite parce qu'elle ne savait pas quoi faire pour l'en empêcher, elle se dit, Je suis partie comme une voleuse, elle se sentit fautive, ce qui était absurde, mais Jeronimo avait le chic pour que vous vous sentiez toujours fautif devant lui, même quand il faisait preuve de la pire des goujateries. Elle craignit qu'il ne vint lui reprendre la fillette et elle se souvint des bons au porteur dans la malle sous son lit. Elle le vit entrer et arrêta de respirer, elle pensa, Cet endroit est misérable, puis elle lui en voulut parce qu'il la faisait se sentir misérable et fautive (Ovaldé, 2011, p. 66).<sup>9</sup>

Como mujer, Rose Bustamante queda de esta forma emplazada en el mundo en un doble nivel: como ser supeditado a la voluntad y a las pasiones del varón y como criatura encargada de procrear la especie. Este segundo lugar, atribuido por sus características físicas, se naturaliza dentro de una construcción social en beneficio del mundo creado por el hombre. La maternidad es la que hace posible que la mujer cumpla por completo el destino al que la obliga su fisiología y, de esta forma, perpetúa la especie (Beauvoir, 2014, p. 464). En el caso de la novela que analizamos, aunque

<sup>9</sup> [Jerónimo] se detuvo frente a la casa de Rose Bustamante [...], saltó de su automóvil [...], llamó a la puerta y no esperó a que lo invitaran a entrar, los chismosos contuvieron la respiración, esperaron estallidos y la expulsión de Jerónimo (antes de conocer a este horrible hombre, Rose Bustamante había tenido la reputación de saber cómo dirigir su mundo), pero no pasó nada.

Rose dejó a Jerónimo ver a la pequeña porque no sabía qué hacer para evitarlo, se dijo, Me fui como una ladrona, se sentía culpable, lo que era absurdo, pero Jerónimo tenía una habilidad especial para hacer sentir a la gente culpable frente a él, incluso cuando mostraba las peores agallas. Temía que él volviera para llevarse a la niña y recordó los bonos al portador en el baúl debajo de su cama. Ella lo vio entrar y dejó de respirar, pensó, Este lugar es miserable, luego ella se sintió ofendida porque la hacía sentir miserable y culpable.

Jeronimo no busca formar un hogar con su hija y Rose Bustamante, ser mamá implica para la última relegarse al papel que el mundo ha dispuesto para ella. Así, si la maternidad supone la inclusión del género femenino en el universo doméstico y se asocia con actividades ligadas a la reproducción biológica y social de la familia, tiene su contracara en la exclusión de los asuntos serios, de las cuestiones políticas y económicas (Bourdieu, 2000, p. 121). Una subordinación similar del género femenino se observa con Violette. Con su aparición en la obra se lleva a cabo un movimiento que va desde de lo mítico a lo mundano y material. Ella encarna desde muy niña la imagen de la mujer destinada a ser tal solo en función de su cuerpo, el cual se encuentra inscrito en los deseos del hombre:

Rose l'inscrivit à l'école quand elle eut cinq ans [...]. Et puis, Violette se fit renvoyer. Elle dissipait la classe [...]. Violette chantonait tout le temps et ne comprenait rien à ce qu'on lui demandait d'exécuter [...], mais le problème était qu'elle s'était mise à montrer ses fesses à qui voulait bien les voir (Ovaldé, 2011, p. 67).

[...] Elle avait été une petite fille dont la peau délicate pelait, une petite fille qui n'arrivait pas à être à la hauteur, qui ne pouvait pas apprendre à lire parce que c'était un peu trop compliqué, et elle était maintenant suffisamment grande pour [...] coucher avec tous les garçons du village, boire plus que de raison et se transformer en une jolie femme vide et sans bonté (p. 70).<sup>10</sup>

Violette ejemplifica a la mujer carnal, cuyo cuerpo parece estar preparado desde su infancia para satisfacer los instintos sexuales del hombre. De esta manera, la tragedia sufrida por Rose Bustamante se repite con algunas variantes: la hija de esta última se convierte en cosa que se muestra y que además se entrega a los placeres físicos por gusto, sin pedir ningún pago por ello. En cambio, se encuentra imposibilitada desde siempre para alcanzar el nivel requerido para su estirpe y alejada de las actividades que permiten cultivar el espíritu. En el marco del análisis que se lleva a cabo, este personaje es importante en cuanto se presenta como la construcción de una imagen sumisa ideal del género femenino y, al estar vinculada con los placeres terrenales, permite vislumbrar el grado de subyugación al que puede llegar una mujer en un universo organizado a imagen y semejanza de

<sup>10</sup> Rose la inscribió en la escuela cuando tenía cinco años [...]. Y luego, Violeta fue expulsada. Ella disipaba la clase [...]. Violette tarareaba todo el tiempo y no entendía nada de lo que le pedían que hiciera [...], pero el problema era que se había puesto a mostrarle las nalgas a quien quisiera verlas.

[...] Ella había sido una niña pequeña cuya piel delicada se pelaba, una niña pequeña que no podía estar a la altura, que no podía aprender a leer porque era demasiado complicado, y que ahora estaba lo suficientemente grande como para [...] dormir con todos los niños en el pueblo, beber más que suficiente y convertirse en una mujer bonita, vacía y sin bondad.

su opuesto.<sup>11</sup> En este sentido, si se toma en consideración que está destinada a ser poseída por el hombre, “es preciso que su cuerpo ofrezca las cualidades inertes y pasivas de un objeto” (Beauvoir, 2014, p. 159). Su oquedad, su falta de bondad y su belleza la convierten en un ente material entregado a la voluntad del varón.

No obstante, Vera Candida y su inserción en la novela sugieren una subversión de las condiciones de opresión bajo las cuales se encuentran sus predecesoras y sus semejantes en general. Con ella, su casta logra la redención y, por ello, el género femenino logra deshacerse de las imposiciones viriles. Toda la existencia ficcional de este personaje se encuentra destinada a eso. Siendo muy niña, su abuela la prepara mediante frases cortas para los distintos avatares que por su condición sexual deberá enfrentar:

[Rose Bustamante] débitait des sentences à tout bout de champ et Vera Candida les notait (du coup elle avait en permanence un petit carnet et un minuscule crayon de bois dans la poche de son short pour noter les phrases de sa grand-mère et pouvoir les relire à loisir, y réfléchir et les relire, tenter d’y déceler du sens, et puis abandonner et se dire, Ce sera pour plus tard, comme si elle avait engrangé des noix de cajou pour parer à une famine à venir).

Il y a des gens qui pensent qu’il suffit que vous leur plaisiez pour qu’ils aient droit à votre corps, énonçait souvent Rose Bustamante.

Attends la coïncidence des corps, ajoutait-elle.

Elle disait que c’étaient des choses qu’on devrait enseigner à l’école et que ça éviterait à des filles comme elle ou Violette de devenir des putes ou bien des femmes mal mariées (Ovaldé, 2011, p. 77).<sup>12</sup>

De esta manera, la Candida de la ficción francesa se instruye con la mayor de su ascendencia sobre cómo actuar con su cuerpo para evitar ser

<sup>11</sup> Para el significado general que hallamos en la obra, llama mucho la atención el hecho de que se dediquen solo unas pocas páginas a la construcción del personaje de Violette, como si fuese una figura que no se quisiera resaltar dentro del linaje femenino. En la edición que empleamos para este trabajo, el fragmento que equivale a la narración de su vida no abarca más de dieciséis páginas.

<sup>12</sup> [Rose Bustamante] emitía sentencias todo el tiempo y Vera Candida las anotaba (por lo que siempre tenía una pequeña libreta y un pequeño lápiz de madera en el bolsillo de su pantalón corto para registrar las frases de su abuela y poder leerlos a su gusto, reflexionar y volver a leerlas, tratar de encontrar un significado, y luego dejarlas y decir, Será para más tarde, como si hubiera revuelto anacardos para evitar una hambruna por venir).

Hay personas que piensan que es suficiente con que les gustes para que tengan derecho a tu cuerpo, decía a menudo Rose Bustamante.

Espera la coincidencia de los cuerpos, agregaba.

Ella decía que estas cosas deberían enseñarse en la escuela y que eso evitaría que niñas como ella o Violette se convirtieran en prostitutas o mujeres mal casadas.

ultrajada. En este sentido, la emancipación se presenta como un anhelo propio de la estirpe femenina de la novela de Ovaldé que se concreta con la protagonista de la obra. Con la primera de la familia, el lector asiste al mito truncado de la fémina libre; no obstante, es tal personaje el que se encarga de fomentar en su descendencia las ansias de desprenderse de los lazos de género impuestos culturalmente por la sociedad. No es sino con su nieta y con el actuar de esta en el mundo con quien se concreta, pues su hija ha acarreado por el contrario el descenso de las de su clan a la cosificación de sí mismas. Con esto, una vez más, se produce un giro respecto de la historia de la Eréndira colombiana. Mientras que las sentencias de Rose Bustamante le ayudan a Vera Candida a instruirse en lo que significa ser mujer, las frases que pronuncia la abuela desalmada en las primeras páginas de la narración de García Márquez remiten al orden que una mujer dedicada a las labores del hogar debe seguir. La educación que recibe la protagonista de la ficción francesa a través de las enseñanzas que escucha en casa le permite sobrevivir una vez se encuentra alejada de ella, en tanto que las oraciones que escucha el personaje principal de la historia colombiana son un conjunto de directrices que se deben acatar para mantener el espacio doméstico, lo cual supone una intención de sometimiento a las normas impuestas para el género femenino por parte de la mayor de su familia:

[Eréndira] Cogió un abanico de plumas y empezó a abanicar a la matrona implacable que le recitaba el código del orden nocturno mientras se hundía en el sueño:

—Plancha toda la ropa antes de acostarte para que duermas con la conciencia tranquila.

—Sí, abuela.

—Revisa bien los roperos, que en las noches de viento tienen más hambre las polillas.

—Sí, abuela.

—Con el tiempo que te sobre sacas las flores al patio para que respiren.

—Sí, abuela.

—Y le pones su alimento al avestruz (García Márquez, 2012, p. 99).

Las máximas le permiten a Vera Candida enfrentarse en su adultez a la inclemencia de un universo forjado por y para el hombre. Debido al embarazo, producto del abuso sufrido por parte de su abuelo, decide movilizarse de su isla natal a un espacio metropolitano en el que tendrá que valerse por sí misma y abrirse camino para poder subsistir. Así, lleva a cabo un desplazamiento contrario al que realiza su abuela: mientras esta, al quedar embarazada reingresa a su cabaña, aquella se marcha de tal

edificación con su hija aún en sus entrañas. Con esto comienza a efectuarse un cambio en su persona que también repercute en su linaje, puesto que empieza a posicionarse como actora de su destino pese a estar ligada al papel de madre. El abandonar su sitio de origen para dar a luz a su hija en una urbe conlleva a que el género femenino se desligue de los espacios donde ha estado confinado para ingresar en una comunidad humana más amplia; en ese sentido, se traslada del sitio donde ha estado recluida hacia otros más vastos, lo cual le ayuda en tanto individuo miembro de la casta de mujeres a alcanzar su trascendencia, ya que, extasiada en la libertad y el descubrimiento, “aprende a considerar la Tierra entera como su propio feudo” (Beauvoir, 2014, p. 706).

Con Vera Candida, el linaje de las oprimidas se termina para dar paso a otro tipo de mujeres: las partícipes activas de sus destinos, que pueden construir su propia vida sin depender de los designios del género masculino. Monica Rose, su hija, es la primera de su progenie que se desenvuelve en sociedad con una autonomía que le permite ganarse la vida como camarera mientras dedica el resto de su existencia al museo y a los estudios de arte, lo cual es para su madre la prueba de que ha logrado apartar a su hija del aislamiento y de la opresión androcéntrica que ha experimentado su grupo familiar. Es la protagonista de la novela de Ovaldé (2011) quien construye su libertad, la de su familia y la de sus semejantes: incluso estando aún en los inicios de este proceso, lejos todavía de su regreso a su lugar de origen, se encarga de liberar a las de su grupo de los abusos cometidos por los hombres. Así lo hace con Lila, la adolescente que vive con ella en el número 30 de la calle del Porvenir:

Il y avait là, devant le lavabo du fond, Lila, la fille de Teresa. Elle se lavait les cuisses avec un gant et elle pleurnichait [...].

Elle dit, Tu sais, il n’a pas le droit. Et la gamine secoua la tête et clapota encore. C’était quelque chose comme, il nous le fait à toutes [...]. Et Lila treize ans chuchota, Il dit qu’il fera virer nos familles si on parle. Et Vera Candida se souvint que George Martinez se vantait d’être né au 30 rue de l’Avenir [...].

Elle installa l’adolescente chez elle, la fit allonger sur son lit [...]. Vera Candida chercha quelque chose chez elle qui pourrait la rasséréner, elle sortit un Coca tiède du garde-manger et alluma la radio, elle lui fit tirer une taffe de sa cigarette, lui caressa encore les cheveux, Je reviens, dit-elle, j’en ai pour cinq minutes (p. 186).<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Frente al lavamanos del fondo estaba Lila, la hija de Teresa. Ella se estaba lavando los muslos con un guante y lloriqueaba [...].

Ella dice, Ya sabes, él no tiene el derecho. Y la niña negó con la cabeza y volvió a golpetear. Era algo así como, él nos lo hace a todas [...]. Y Lila, de trece años, susurró,

Al salir de su casa, Vera Candida llama por teléfono a Itxaga, quien se encarga de elaborar un reportaje sobre los inmuebles comunitarios en los que denuncia a cuatro abusadores sexuales de la casa en la que ella vive, dentro de los cuales se encuentra el violador de Lila. Con esto, su domicilio queda libre de hombres, lo cual permite que la organización de la vivienda pase a manos de las damas que la habitan. Por lo tanto, en la construcción de la libertad de la protagonista también se forja la independización de las mujeres con quienes cruza su camino. Para el caso de la novela de Macondo, Alfonso de Toro (1984) afirma que en ella “se trata el destino de una familia y su pueblo (ascensión, desarrollo y caída), como es el caso en la leyenda mítica” (p. 971). Partiendo desde la misma base teórica empleada por tal investigador, es posible afirmar que *Ce que je sais de Vera Candida*, tal como la historia de los Buendía, se organiza sobre la forma simple de la leyenda, entendida esta como actividad mental que hace posible que el mundo se ordene a partir de la familia y que se interprete en su totalidad desde el concepto de estirpe, de árbol genealógico y de consanguinidad (Jolles, 1971, p. 73). De acuerdo con esto, la liberación del linaje en la novela francesa es liberación de su casta, de sus consanguíneos y de su universo. No obstante, para alcanzar tales emancipaciones, es necesario que su protagonista dé inicio a la suya propia, pues es la que permite conquistar las otras progresivamente.

Con esto, los andamiajes narrativos de la novela de Macondo vuelven a entrelazarse una vez más en la novela francesa con la transformación de la estructura de la cándida Eréndira. En el caso de la novela corta de García Márquez, la genealogía de su protagonista queda plasmada en un fragmento de página, mientras que la de Vera Candida recorre toda la obra. Esta describe la relación de parentesco entre su personaje principal y Rose Bustamante en tanto nieta y abuela, pero se extiende más allá para dar cuenta de los oficios de esta última antes de hacerse cargo de ella; le otorga a Violette como hija; narra la forma en la que esta da a luz a Vera Candida, y cuenta igualmente la forma en la que Monica Rose, su descendiente, viene al mundo en medio de la gran ciudad. La obra de Ovaldé se plantea así como novela de estirpe, una

---

Dice que despedirá a nuestras familias si hablamos. Y Vera Candida recordó que George Martínez se vanaglorió de haber nacido en el número 30 de la calle del Porvenir [...].

Instaló a la adolescente en su casa y la hizo acostarse en su cama [...]. Vera Candida buscó algo en su casa que la hiciera sentir mejor, sacó una Coca-Cola tibia de la despensa y encendió la radio, le hizo probar un poco de su cigarrillo, le acarició el pelo otra vez, Ya vengo, le dijo, salgo cinco minutos.



saga familiar en la que se actualiza la relación existente entre los personajes del relato de la abuela desalmada guardando cierta semejanza con la historia de los Buendía, poniendo el énfasis en los lazos de sangre existentes entre Vera Candida y las mujeres de su familia, al igual que en las formas en las cuales ellas se relacionan con el mundo ficcional. Esto constituye un cambio respecto de la cándida Eréndira colombiana: si para esta, el contacto con los hombres representa la forma de pagar una deuda, en la obra de Ovaldé pasa a ser el signo de lo trágico diseminado en un linaje femenino cuyo advenimiento se da entre los catorce y los quince años en cada una de las mujeres que lo componen.

Como pudo observarse, el estudio comparado que se ha presentado en este artículo da cuenta del interés que continúan despertando las obras de García Márquez en autores inmersos dentro del campo literario contemporáneo francés, como en el caso de Véronique Ovaldé. El análisis sobre la apropiación de la estructura genealógica de la novela de Macondo que se lleva a cabo en *Ce que je sais de Vera Candida* posibilita expandir los horizontes desde los cuales se piensan los nexos entre las letras de Colombia y las de otras zonas del mundo. Esto permite abrir el espacio a un tipo de comparatismo alternativo para quienes se dedican al estudio de las letras colombianas: uno en el que se observe, desde el contexto regional en el que se encuentra inserta Colombia, qué sucede con las producciones de sus autores en el ámbito literario internacional. Lo anterior ofrece múltiples perspectivas de investigación y de trabajo para quienes analizan la literatura perteneciente a tal nación. Asimismo, hace posible vincular otras literaturas al contexto de Colombia, abriendo la posibilidad de que obras nuevas o desconocidas, escritas en otras lenguas pero afines a dicho país, ingresen a su ámbito cultural.

Quedan de lado, por ahora, aspectos inherentes a la relación entre García Márquez, su literatura y la imagen que de América Latina presentan los textos de la autora francesa. Igualmente, dejamos por fuera de estas páginas el análisis de la posición que Ovaldé ocupa dentro de las letras francesas. Estudios posteriores nos permitirán abordar estas temáticas, al igual que otros puntos de contacto entre las obras y los autores que han sido objeto de nuestro trabajo, tales como la eternización de los instantes, la polifonía y los efectos de oralidad. Estos análisis, sumados al que presenta este trabajo, ayudarán a comprender con mayor profundidad los fenómenos que suceden en torno a los autores pertenecientes a la literatura colombiana

y, por ende, arrojarán nuevas luces sobre la cultura de América Latina al igual que la recepción mundial que ella ha tenido.

### Referencias bibliográficas

1. Araújo Fontalvo, O. (2015). *El legado de Macondo: antología de ensayos críticos sobre Gabriel García Márquez*. Barranquilla: Universidad del Norte.
2. Bachelard, G. ([1957] 2000). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
3. Barthes, R. ([1966] 2003). *La aventura semiológica*. Madrid: Editora Nacional.
4. Bourdieu, P. ([1998] 2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
5. Beauvoir, S. de ([1949] 2014). *El segundo sexo*. Buenos Aires: Debolsillo.
6. de Toro, A. (1984). Estructura narrativa y temporal en *Cien años de soledad*. *Revista Iberoamericana* 50 (128-129), pp. 957-978.
7. Electorat, M. (2014). El realismo mágico en la creación literaria francesa de hoy. *Dossier* 25, pp. 43-47. Disponible en: <https://goo.gl/zNa9Ws> [09.11.2017]
8. García Márquez, G. ([1967] 2007). *Cien años de soledad*. Madrid: Alfaguara.
9. García Márquez, G. ([1972] 2012). *La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. Buenos Aires: Debolsillo.
10. Genette, G. ([1972] 1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
11. Jolles, A. ([1930] 1971). *Las formas simples*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
12. Ludmer, J. (1972). *Cien años de soledad. Una interpretación*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
13. Ovaldé, V. ([2009] 2011). *Ce que je sais de Vera Candida*. Paris: Éditions J'ai lu.
14. Oviedo, J. M. ([1969] 1971). Macondo: un territorio mágico y americano. En: M. Benedetti et al. *9 asedios a García Márquez* (pp. 89-105). Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
15. Rincón, C. (1996). *Mapas y pliegues. Ensayos de cartografía cultural y de lectura del neobarroco*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
16. Toro, A. de. (1984). Estructura narrativa y temporal en *Cien años de soledad*. *Revista Iberoamericana* 50 (128-129), pp. 957-978.