

dera heroína, y la saga narraría su lucha épica y fatal contra los falsos héroes de otra raza; Eréndira sería la usurpadora que encubre su traición falsificando los hechos. Este punto de vista lo sostiene un importante sector de la crítica feminista, aunque sólo en lo que toca al dominio del hombre sobre la mujer. Por ejemplo, para Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, la verdadera heroína en «Blanca Nieves y los siete enanitos» es la Reina Hechicera, rol que le ha hecho desempeñar la sociedad patriarcal a la mujer desalienada, activa y segura de sí misma.¹¹

Así las cosas, habría que concluir entonces que *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* es una narración dentro de los cánones de la tradición occidental, donde Eréndira puede leerse como una alegoría de la literatura caribeña o latinoamericana, puesto que expresa simbólicamente su paradoja y su especificidad. La liberación del control represivo de la fálica Abuela Europa, remite a dos órdenes referenciales; uno constituido por el despertar del ego y de la conciencia individual, lo cual hablaría de la madurez de nuestra literatura y de la conciencia de sí misma que ha tomado en años recientes; otro constituido por la resistencia al dominio del logocentrismo y falocentrismo europeos. Esta liberación es, sin embargo, paradójica. Al tomar Eréndira el chaleco de oro, está tomando para sí su «doble» de las profundidades, su pasada existencia de Cautiva, y en esto no difiere de Core. Recuérdese que en el mito ésta ha pactado irreversiblemente con Hades, y por lo tanto en los meses de invierno ha de retornar a la profundidad de la tierra, donde mora en su avatar de Perséfone. Así la libertad de Eréndira no es estable; oscila, como la de Core/Perséfone, entre la fuga y el cautiverio. El chaleco de oro es, si se quiere, su «increíble y triste historia»; su inseparable pasado que para bien y para mal la ha de acompañar siempre. Pienso que esta paradoja es semejante a la de nuestra literatura, en el sentido de que el chaleco de oro puede tomarse como la presencia indesplazable de Occidente. Tal presencia, a menudo encubierta por demagógicos discursos de cariz nacionalista, no sólo se manifiesta en nuestro lenguaje oral y escrito —por muy «acriollado» que éste sea—, sino también, como dije antes, en la aceptación de los cánones y técnicas que norman el discurso literario de Occidente. Por otro lado, Eréndira, en su carrera en pos de la visión de la Gran Madre, traza una línea de fuga paralela a la que describe la literatura del Caribe —también la latinoamericana— en la búsqueda de un espacio mítico; una suerte de Edad de Oro anterior a la Encomienda y a la Plantación, donde los factores en pugna han de reconciliarse en un momento ausente de violencias y de tensiones. Es en ese espacio mítico, en esa «zona sagrada», donde nuestra literatura pretende reconstituir y legitimar su fragmentada identidad. Es, en resumen, el mismo espacio mágico donde ha de nacer el Niño de Oro que lleva Eréndira.

¹¹ Ver Sandra M. Gilbert, Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic* (New Haven: Yale University Press, 1979).

Un intento semejante de inversión puede verse en el poema dramático de Julio Cortázar titulado Los reyes. Aquí el verdadero héroe resulta ser Minotauro, mientras que Teseo es representado como un hombre mediocre, codicioso y cruel. En esta pieza, inclinada también hacia lo arquetípico, la subversión del mito clásico es quizá más radical que la que propone el cuento de García Márquez. No obstante, el nuevo mito que construye Cortázar no puede tomarse como una ruptura total con relación a Occidente; es más bien el resultado de una manipulación de las tradiciones europeas, las cuales siguen vigentes en el espacio mítico de la Fundación.

Finalmente, me gustaría aventurarme a comentar por qué el mito de Eréndira nos lleva de la mano a la problemática de la literatura caribeña.

II

El lector acucioso de García Márquez sabe muy bien que Eréndira es para éste lo que suele llamarse una «obsesión». En su cuento «El mar del tiempo perdido» (1961) aparece, en un miserable pueblo de la costa, un personaje llamado Herbert, evidentemente un anglosajón, que llega para resolver los problemas de la gente del lugar. Hay una prostituta anónima que precisa quinientos pesos...

—¿A cómo estás? —le preguntó el señor Herbert.

—A cinco.

—Imagínate —dijo el señor Herbert—. Son cien hombres.

—No importa —dijo ella—. Si consigo toda esa plata junta, éstos serán los últimos cien hombres de mi vida.

La examinó. Era muy joven, de huesos frágiles, pero sus ojos expresaban una decisión simple.

—Está bien —dijo el señor Herbert—. Vete para el cuarto, que allá te los voy mandando, cada uno con sus cinco pesos. [...]

Tobías también entró. La muchacha lo conocía y se sorprendió de verlo en su cuarto.

—¿Tú también?

—Me dijeron que entrata —dijo Tobías—. Me dieron cinco pesos y me dijeron: no te demores.

Ella quitó de la cama la sábana empapada y le pidió a Tobías que la tuviera de un lado. Pesaba como un lienzo. La exprimieron, torciéndola por los extremos, hasta que recobró su peso natural. Voltearon el colchón, y el sudor salía del otro lado. Tobías hizo las cosas de cualquier modo. Antes de salir puso los cinco pesos en el montón de billetes que iba creciendo junto a la mesa.

—Manda toda la gente que puedas —le recomendó el señor Herbert—, a ver si salimos de esto antes del mediodía.

La muchacha entreabrió la puerta y pidió una cerveza helada. Había varios hombres esperando.

—¿Cuántos faltan? —preguntó.

—Sesenta y tres —contestó el señor Herbert.¹²

En *Cien años de soledad* (1967) se encuentra el siguiente pasaje:

Aureliano echó una moneda en la alcancía que la matrona tenía en las piernas y entró en el cuarto sin saber para qué. La mulata adolescente, con sus teticas de perra, estaba desnuda en la cama. Antes de Aureliano, esa noche, sesenta y tres hombres habían pasado por el cuarto [...] La muchacha quitó la sábana empapada y le pidió a Aureliano que la tuviera de un lado. Pesaba como un lienzo. La exprimieron, torciéndola por los extremos, hasta que recobró su peso natural. Voltearon la estera, y el sudor salía del otro lado [...] Cuando la muchacha acabó de arreglar la cama y le ordenó que se desvistiera, él le hizo una explicación atolondrada: «Me hicieron entrar. Me dijeron que echara veinte centavos en la alcancía y que no me demorara.» [...] «Echaré otros veinte centavos», dijo con voz desolada. La muchacha se lo agradeció en silencio. Tenía la espalda en carne viva. Tenía el pellejo pegado a las costillas y la respiración alterada por un agotamiento insondable. Dos años antes, muy lejos de allí, se había quedado dormida sin apagar la vela y había despertado cercada por el fuego. La casa donde vivía con la abuela que la había criado quedó reducida a cenizas. Desde entonces la abuela la llevaba de pueblo en pueblo, acostándola por veinte centavos, para pagarse el valor de la casa incendiada. Según los cálculos de la muchacha, todavía le faltaban unos diez años de setenta hombres por noche, porque tenía que pagar además los gastos de viaje y alimentación de ambas y el sueldo de los indios que cargaban el mecedor. Cuando la matrona tocó la puerta por segunda vez, Aureliano salió del cuarto

¹² Gabriel García Márquez, *Todos los cuentos* (Barcelona: Plaza & Janés, 1975), pp. 232-233.

sin haber hecho nada, aturdido por el deseo de llorar [...] Al amanecer, extenuado por el insomnio y la fiebre, tomó la serena decisión de casarse con ella para liberarla del despotismo de la abuela [...] Pero a las diez de la mañana, cuando llegó a la tienda de Catarino, la muchacha se había ido del pueblo.¹³

En *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira...* se vuelve a leer este reiterado pasaje de la muchacha prostituta, el joven y el trajín de la estera y la sábana usada:

Ulises se asomó de nuevo. Eréndira lo contempló con una sonrisa traviesa y hasta un poco cariñosa, y quitó de la estera la sábana usada.

—Ven —le dijo—. Ayúdame a cambiar la sábana.

Entonces Ulises salió de detrás de la cama y cogió la sábana por un extremo. Como era una sábana mucho más grande que la estera se necesitaban varios tiempos para doblarla (p. 117).

Al ver cruzarse intertextualmente las referencias a esta joven prostituta en medio de claras constantes, como son su carácter ambulatorio, la larga fila de hombres que esperan a la puerta, etc., uno no puede menos que pensar que alguna vez García Márquez *vivió* la presencia de Eréndira. Esta hipótesis adquiere visos de realidad si se tiene en cuenta que en *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira...* hay un amplio fragmento donde desaparece la palabra omnisciente del narrador y se instala de modo autoritario, la propia voz de García Márquez, quien nos cuenta directamente cómo, cuándo y dónde conoció a Eréndira y a su abuela, y de paso nos ofrece los antecedentes históricos de su relato:

Las conocí por esa época, que fue la de más grande esplendor, aunque no había de escudriñar los pormenores de su vida sino muchos años después, cuando Rafael Escalona reveló en una canción el desenlace terrible del drama y me pareció que era bueno para contarlo. Yo andaba vendiendo enciclopedias y libros de medicina por la provincia de Riohacha. Alvaro Cepeda Zamudio, que andaba también por esos rumbos vendiendo máquinas de cerveza helada, me llevó en su camioneta por los pueblos del desierto con la intención de hablarme de no sé qué cosa y [...] atravesamos el desierto entero y llegamos hasta la frontera. Allí estaba la carpa del amor errante, bajo los lienzos de letreros colgados: *Eréndira es mejor. Vaya y vuelva Eréndira lo espera. Esto no es vida sin Eréndira* (p. 145).

Por supuesto, no es posible tomar este texto —ni ningún otro— como una representación fiel de la realidad. Lo que interesa aquí es la súbita ruptura de la diégesis del relato, mediante la cual el «autor» desplaza al «narrador» y nos propone la autenticidad de Eréndira y del «desenlace terrible del drama»; esto es, el «autor» se erige en «testigo» para dar fe de la legitimidad de su narración. Este pasaje constituye, sin duda, una *marca* de importancia en el texto; una transgresión a su supuesta tersura y uniformidad, tanto más cuanto que se propone revelar los secretos de su génesis: un suceso de sangre, la letra de una canción, un viaje al desierto de la Goajira, un conocimiento («Las conocí por esa época»), una investigación («no había de escudriñar los pormenores de su vida sino muchos años después»), una elección («me pareció que era bueno para contarlo»). Y claro, como ya vimos, la adopción de la forma «cuento de hadas» para expresar la transformación de un mito helénico en un mito caribeño. Pero, ¿por qué el triángulo Eréndira/Abuela/Ulises resultaba propio para mitificar nuestra literatura?

En primer lugar, hay que convenir en que éste nos remite al triángulo Caribe/Occi-

¹³ Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad* (Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1967), pp. 51-52.