

dente/Autor; esto es, especificidades de lo Caribeño/discurso literario de Occidente/situación paradójica del Autor. Desarrollaré brevemente cada uno de estos términos.

Pecaríamos de restrictivos si tomáramos el signo de Eréndira como un vehículo que sólo nos refiere a una «mulata adolescente» con «téticas de perra» que se prostituye abundantemente para pagar una deuda. Eréndira es eso y mucho más. Es, sobre todo, un ser social. Quiero significar con esto que Eréndira se inscribe dentro de un tipo de sociedad caribeña, y es por esa razón que puede ser leída en tanto representación de lo Caribeño. Aquí resulta ilustrativo citar las palabras de García Márquez que aluden a su encuentro con la joven prostituta:

La fila interminable y ondulante, compuesta por hombres de razas y condiciones diversas, parecía una serpiente de vértebras humanas que dormitaba a través de solares y plazas, por entre bazares abigarrados y mercados ruidosos, y se salía de las calles de aquella ciudad fragorosa de traficantes de paso. Cada calle era un garito público, cada casa una cantina, cada puerta un refugio de prófugos. Las numerosas música indiscifrables y los pregones gritados formaban un solo estruendo de pánico en el calor alucinante. Entre la muchedumbre de apátridas y vividores estaba Blacamán, el bueno, trepado en una mesa, pidiendo una culebra de verdad para probar en carne propia un antídoto de su invención.

Estaba la mujer que se había convertido en araña por desobedecer a sus padres; que por cincuenta centavos se dejaba tocar para que vieran que no había engaño y contestaba las preguntas que quisieran hacerle sobre su desventura [...] Mujeres venidas de los cuatro cuadrantes de la rosa náutica bostezaban de tedio [...] De pronto, una de ellas se levantó, y fue a una galería de trinitarias que daba sobre la calle. Por allí pasaba la fila de los pretendientes de Eréndira.

—A ver —les gritó la mujer—. ¿Qué tiene ésa que no tenemos nosotras? (pp. 145-146).

Eréndira es, pues parte de una suerte de *troupe* a la que también pertenecen Blacamán, la Mujer Araña, las envidiosas prostitutas y la sarta de músicos, vendedores, buscavidas, jugadores, etc., que suelen organizarse espontáneamente en los sitios de alto tráfico de la región del Caribe. Se dirá que este tipo de mercado o feria se originó en Occidente, y es cierto. Sólo que es en el Caribe donde alcanza su significación mayor. Piénsese por un momento en las vieja ciudades caribeñas, surgidas precisamente gracias al comercio; piénsese, por ejemplo, en Cartagena o en La Habana, donde concurrían periódicamente los galeones de la Flota, y desembarcaban millares de marineros y pasajeros, hambrientos y sedientos, ávidos de sexo, música, juego, diversiones y camorra. Fue en estas ciudades donde surgió la síntesis maravillosa del tambor africano y la guitarra europea; fue de ellas de donde Europa importó la *chacóna* y la *zarabanda*, cuyos provocativos pasos, meneos y contorsiones suscitaron la censura de las pragmáticas reales. El monumento habanero más antiguo que se conserva no es una cruz; tampoco su leyenda es edificante. Consiste en una piedra labrada que dice en latín: «Aquí murió doña María Cepero, herida casualmente por un tiro de arcabuz en el año 1557». Esta notable piedra es un testimonio de la época de fundación del discurso caribeño, y como tal, su lectura ya es necesariamente doble: por un lado los nobles caracteres del latín, su ejemplar severidad y simplicidad; del otro la «escritura» caribeña, relatando en un lenguaje que *dialoga* un suceso de sangre originado por el azar. El texto mueve a risa —una dama, una «doña» pudiente, una matrona, descalabrada por un arcabuzazo tal vez dirigido al aire, o a un delincuente, incluso quizá a ella misma—, pero también la paradoja porta un significado trágico. Puede tomarse como una parodia, y por lo

tanto, en el fondo, como una reafirmación de la Ley (Occidente); pero también comunica una transgresión a la Ley; es, al mismo tiempo, las máscaras de la comedia y de la tragedia.¹⁴

Los carteles y las guías de turismos se empeñan en mostrar lo Caribeño de manera parcial; esto es, muestran únicamente los elementos paródicos que hay en su sustancia constitutiva. No hablan, sin embargo, de sus componentes trágicos y transgresores. No hablan del «vicio» (uso el término en el sentido revolucionario o excesivo que puede investir al deseo), o si se quiere de la sobrecarga de libido que caracteriza al signo caribeño como «cuerpo». Quiero expresar con esto que la sociedad caribeña es más un conglomerado de «cuerpos» que de «almas», y por lo tanto las transgresiones a la Ley Moral de Occidente son de orden sexual y físico. En el cuento de García Márquez es el personaje de la Abuela quien representa la Ley. Esto se comprende enseguida si se tiene en cuenta que la Abuela le prohíbe a Eréndira recibir placer, puesto que su prostitución es un «trabajo» que tiene por objeto pagar una deuda. El placer sexual resulta así una prohibición y, consecuentemente, su transgresión implica un acto de liberación. De ahí que la fuga de Eréndira comience en el mismo momento en que se entrega a Ulises por placer, sin reclamar dinero por el uso de su cuerpo.

Eréndira, al igual que los otros miembros de la *troupe* o *comparsa* carnavalesca de la cual es la primera estrella, pertenece de lleno al discurso de lo Caribeño. Su condición de mulata debe tornarse en un sentido racial, social y cultural. En su magro y sano cuerpo se producen las conexiones de los códigos del Caribe, cuya red es, sin duda, una de las más densas y abigarradas que ha visto el mundo. Pero limitar lo caribeño sólo al *performance* de Eréndira, Blacamán, la Mujer Araña y al del resto de la *troupe*, sería un error de apreciación. La noción de lo Caribeño involucra siempre a un público, a un espectador activo, a un participante; esto es, precisa de un polo constituido por «lectores» o «soñadores» sin cuyo *performance* no habría nada que hacer. En el cuento son los «hombres de razas y condiciones diversas» cuya fila se retuerce por las calles de la ciudad como «una serpiente de vértebras humanas». Ellos también son *performers*

¹⁴ *Bebiendo en la misma fuente que Bajtín, Julia Kristeva ve dos grandes tipos de novelas: una heroica y monológica, y otra polifónica. [Véase Julia Kristeva, Semiótica (Caracas: Editorial Fundamentos, 1978)]. Esta última es el resultado de una «absorción del carnaval», mientras que la novela monológica se deriva de un «sofocamiento» de la estructura literaria propia de la novela polifónica, que a causa de su dialoguismo Bajtín llamara la «menipea». De acuerdo con Bajtín y con Kristeva, su comentadora, pienso que en efecto, en el Caribe puede hacerse una novela cuyo monologismo es la consecuencia de la asimilación de un discurso épico, constituyendo así una subordinación del código al número uno, a Dios: sería una novela teológica, «realista» y dogmática, en contraposición a la «menipea», cuya lógica es anti-racionalista y obedece a una pluralidad de voces e intereses. No obstante, la polifonía de los códigos caribeños es tan densa y tan evidente, que la novela monológica que se escribe en el área siempre aparece infiltrada por numerosas intertextualidades de la novela dialógica o «menipea». Pienso, por ejemplo, en una novela del cubano Manuel Cofiño López, cuyo discurso intenta remedar el discurso heroico de la novela «realista-socialista» soviética, sin conseguirlo del todo. Al narrar el «paganismo» político y cultural que debe ser aniquilado por el héroe monológico de la novela, no tiene otra alternativa que caracterizarlo extensamente, y al hacerlo, se producen rupturas en la coherencia del discurso dogmático que sirvió de modelo al texto. [Véase Manuel Cofiño López, La última mujer y el próximo combate (La Habana: Casa de las Américas, 1970)]. Pero en realidad este tipo de novelaseudomonológica es infrecuente en el Caribe. Si se pasa revista a las novelas contemporáneas más importantes que se han producido en el área, se constatará que no hay siquiera una que no sea polifónica. Esta característica no sólo establece una diferencia con respecto a la novela realista/naturalista europea, sino incluso con la novela criollista/indigenista, propia de ciertas regiones de Centroamérica y Sudamérica.*

y, en rigor, parte de la *troupe* o *comparsa*; su presencia es indispensable para esta suerte de carnaval.

Entre estos hombres está Ulises, y también el Autor. El primero de ellos se tiende sobre Eréndira, se inscribe dentro de ella, la «conoce» y la fecunda, pero no la logra conquistar del todo; el Autor se tiende sobre los códigos del Caribe, se inscribe dentro de ellos, los «lee» y los transforma, pero no logra escribirlos del todo. Se trata de códigos en fuga, como Eréndira; sus significantes se pierden en lo más intrincado de Europa, África, Asia y América. Un autor europeo, digamos Flaubert, puede llegar a pensar que su novela es un modelo para otras; o bien, como Joyce, puede creer que es un prototipo único, puesto que en realidad no hay modelos consagrados. El autor caribeño, al contrario, suele pensar que su novela se ha quedado corta, que ha quedado mucha tela por donde cortar, o mejor demasiados hilos sueltos, hilachas, que alguien tiene que tejer para que puedan ser cortadas por la escritura. El autor caribeño siempre está en déficit porque el lenguaje y la tradición literaria de Occidente lo convierten en un Héroe a medias, y el contexto que lo rodea no es heroico sino circular y carnavalesco, entendiendo por esto último un escenario donde coexisten la Ley y la Transgresión, la Prohibición y el Cuerpo; en fin, la Parodia y la Tragedia. Pero, sobre todo, el autor caribeño sabe que esta paradoja, de la cual es juez y parte, siempre se le escapa; es «el castillo de encantamientos» que se le esfumaba a Carpentier, quien se reconoce como «transeúnte de nebulosas»;¹⁵ es «la ciudad de los espejos (o los espejismos)»,¹⁶ que desaparece de la memoria en el instante en que García Márquez acabara de descifrarla; es, en resumen, Eréndira: la Bella Durmiente de quien somos apenas el sueño.

Antonio Benítez Rojo

¹⁵ Alejo Carpentier, *El arpa y la sombra* (*La Habana: Letras Cubanas, 1979*), p. 129.

¹⁶ García Márquez, *Cien años de soledad*, p. 351.