

# El tema del poder en *La Cándida Eréndira*

ELSA CAJIAO

Siento una gran fascinación por el poder, y no es una fascinación secreta. Al contrario: creo que es evidente en muchos de mis personajes, hasta en Úrsula Iguarán, que es tal vez donde menos la han notado los críticos, y es por supuesto la razón de ser de *El otoño del patriarca*. El poder es sin duda la expresión más alta de la ambición y la voluntad humana, y no me explico cómo hay escritores que no se dejan inquietar por algo que afecta y a veces determina la realidad en que viven.

Gabriel García Márquez, *El olor de la guayaba*

Escritora colombiana residente en Barcelona.

## INTRODUCCIÓN

¿Es efectivamente el poder, como dice García Márquez, la expresión más alta de la ambición y la voluntad humanas? Al menos para muchos de sus personajes literarios sí lo es. Pero ¿qué verosímiles, qué reales, resultan a nuestros ojos?. Es cierto que algunos críticos sólo ven (o sólo quieren ver) en relatos como *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*<sup>1</sup> una mera retórica, un cuidadoso y brillante ejercicio formal donde lo irreal, lo hiperbólico y, en suma, el lenguaje, son los protagonistas. Sin embargo, cuando nos liberamos del corsé de las teorías y de las metodologías, empezamos a reconocer en la humanidad de sus personajes la nuestra. Y con *la nuestra* no sólo me refiero a la bestia ansiosa de poder que se esconde en toda persona, sino al poder que respiramos a cada paso que damos por el mundo. Si despojamos a la abuela y a Eréndira de su capa de cuento de hadas, de su supuesto realismo mágico, encontramos en

ellas disposiciones anímicas que nos resultan muy familiares: tanto las que conocemos en nuestra propia carne como las que nos llegan a través de noticieros y cualquier otra fuente de divulgación de la actividad humana.

Como sugiere García Márquez, se puede emprender el estudio del poder en cualquiera de sus obras, pero en este artículo me he inclinado por *La cándida Eréndira* pues es, a mi juicio –incluso más que *El otoño del patriarca*–, el relato que más se aproxima al poder en estado puro. Es, si se me perdona lo *sui géneris* de la expresión, una especie de parábola antropológica sobre el abuso de poder.

Antes de entrar en materia, he creído necesario situar al lector y refrescar su memoria con una breve información sobre el argumento, el estilo y la estructura de *La C.E.*, sin olvidar el contexto en que se desarrolla. Esta última cuestión la abordo quizás con un prurito patriótico, que espero me sepan perdonar, pues he notado que las tendencias críticas actuales, centradas en la intuición,

<sup>(1)</sup> De aquí en adelante abreviaré este largo título por *La C.E.*

el discurso y el lenguaje, cuando se aplican a la obra de García Márquez, tienen el efecto inevitable de relegar al mundo de lo ilusorio (*léase* también realismo mágico) el contexto social y geográfico que tanto le ha servido al autor de materia prima literaria.

### ÉRASE UNA VEZ

Tras la publicación en 1967 de *Cien años de soledad*, y mientras se preparaba para su nueva novela *El otoño del patriarca*, García Márquez comenzó a escribir una serie de narraciones cortas que, en un principio, llamaría "Cuentos infantiles", y que se recopilarían en 1972 bajo el título de *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*<sup>2</sup>. No obstante, en el transcurso de la escritura, los cuentos tomaron otro rumbo y García Márquez acabó por referirse a ellos como "ejercicios de piano" cuya finalidad había sido la de "romper con el estilo anterior"<sup>3</sup>.

Aunque *La C.E.* podría parecer a primera vista un sencillo relato episódico a la manera de los cuentos de hadas, una lectura más atenta nos permite percarnos de la complejidad del estilo y de su gran riqueza evocativa. Ambientada en la parte más septentrional del departamento de La Guajira, *La C.E.* narra las desventuras de una joven cuya malvada abuela obliga a prostituirse por haber incendiado accidentalmente la casa donde vivían. Si bien García Márquez se vale del cuento maravilloso para definir la trama y la estructura, así como, en líneas generales, las funciones de los personajes, el escenario que elige, o sea La Guajira, le exige severas modificaciones en el género, tanto a nivel temático como formal. Para empezar, el bosque frondoso y misterioso del cuento maravilloso es sustituido por el desierto inclemente; el paisaje humano

de príncipes, labriegos y agricultores, por indios, contrabandistas, soldadosca y buscavidas de toda índole.

En cuanto a los personajes principales, se nos presenta la oposición clásica del cuento maravilloso entre un ser malévolos y poderoso y una criatura ingenua e indefensa, como es el caso de La Cenicienta, la Bella Durmiente o Blanca Nieves. Eréndira, al igual que Cenicienta, es una niña terriblemente maltratada y explotada, huérfana, desvalida y de una mansedumbre imposible. Pero las semejanzas entre las dos heroínas, notorias al principio, se van debilitando a medida que avanza el relato, porque el calvario de Eréndira y la degradación moral a la que sucumbe no tienen parangón con éste ni con ningún otro cuento para niños. Asimismo, la abuela comparte con los villanos del cuento maravilloso varias características. Por un lado, tiene mucho de ser fabuloso con su cuerpo descomunal de cetáneo, su blancura marmórea, su sangre verde y su inaudita resistencia a la muerte. Por el otro, su inclemencia la emparenta con la madrastra cruel arquetípica de los cuentos tradicionales. La singularidad de este personaje está en los esporádicos destellos de compasión, que emergen como una lucecita diminuta en el océano de su maldad, y en sus terribles nostalgias.

El envilecimiento de la heroína, el sacrificio sin la compensación esperada del héroe redentor (me refiero a Ulises, el amante de Eréndira) así como la inutilidad de sus poderes mágicos y la función metafórica, que no causal, de los objetos maravillosos, desmitifican el cuento de hadas y revierten el orden de su universo. Si en el cuento de hadas lo portentoso desempeña un papel esencial, en *La C.E.* lo mágico, debido a su cotidianidad, no produce ningún asombro: es el refle-

<sup>(2)</sup> He trabajado con la edición de Mondadori, que incluye los siguientes títulos: *Un señor muy viejo con unas alas enormes* (1968); *El mar del tiempo perdido* (1961); *El ahogado más hermoso del mundo* (1968); *Muerte constante más allá del amor* (1970); *El último viaje del buque fantasma* (1968); *Blacamán el bueno, vendedor de milagros* (1968); *La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y de su abuela desalmada* (1972).

<sup>(3)</sup> Véase García Márquez habla de García Márquez, entrevista con Nativel Preciado (1969), p. 43 (entrevistas recopiladas por Alfonso Rentería Mantilla). Bogotá: Rentería Editores, 1979.

jo de un modo de entender la vida, en donde lo natural y lo sobrenatural están íntimamente intrincados.

El nomadismo, el ambiente miserable y festivo a la vez, la justicia concebida como un asunto privado y la visión del mundo basada en el fatalismo y las supersticiones son quizás los rasgos más destacables mediante los que se representa en *La C.E.* el espíritu de los habitantes del desierto guajiro. En aras de la brevedad, ejemplifico sólo uno de estos aspectos: el nomadismo de la abuela y Eréndira es de alguna manera trasunto del modo de vida de los wayúu (los primitivos habitantes de La Guajira), cuya economía, basada en el pastoreo y los trabajos estacionales, los obliga a ir constantemente de un lado a otro y a levantar sus viviendas transitorias con la misma rapidez con que la abuela tiende su carpá en cada pueblo a que llega.

El conflicto trágico de *La C.E.* descansa particularmente en el carácter peculiar del entorno físico que la rodea. Las fuerzas de la naturaleza moldean, predisponen y anticipan la tragedia. El escenario exótico del desierto y el viento huracanado son la base de la representación de un mundo hostil e insondable cuya significación no conoce Eréndira ni nadie. Así, la imagen de la "enorme mansión de argamasa lunar" con que se abre el relato contrasta con el desbordamiento de las fuerzas de la naturaleza. La imagen siguiente enfrenta la corpulencia cetácea de la abuela con la fragilidad de la jovencísima Eréndira. Estos dos antagonismos desmesurados (entre la naturaleza indómita y la obra del hombre y entre los dos personajes principales) marcan y definen la acción. La primera sirve para poner de manifiesto el aislamiento de la víctima y la índole de las pruebas descomunales con que tiene que véselas para sobrevivir; la segunda, para darnos una medida del poder que la subyuga.

## EL PODER

En este artículo desarrollo la idea de que la psicología de la abuela fue tejida

a partir de los mismos personajes que sirvieron para modelar al dictador de *El otoño del patriarca*. Para construir su mítico dictador, García Márquez leyó innumerables biografías, y mucha literatura relacionada con dictadores. Desde los escritos de Plutarco hasta las biografías de todos los tiranos latinoamericanos, pasando por obras literarias como el *Júlio César* de Shakespeare o *El señor presidente* de Asturias. La coincidencia en el tiempo de la escritura de *La C.E.* con la documentación para *El otoño...* es el hecho que explica que el personaje de la abuela en *La C.E.* comparta tantos rasgos de carácter con el *patriarca*. Son dos sátrapas de idéntica naturaleza, aunque el alcance de su poder difiera significativamente.

Por supuesto, no todas las obras que leyó García Márquez para documentarse se ven reflejadas en *El otoño* o en *La C.E.*. Por ejemplo, los dictadores de novelas tan emblemáticas como *Tirano Banderas* de Valle-Inclán, *El reino de este mundo* de Carpentier o *El señor presidente* de Asturias, carecen, a mi juicio, de la dimensión humana y de los matices emocionales que tienen los personajes de García Márquez. Los mencionados autores, más que el poder mismo, abordan la sombra siniestra y asfixiante que proyecta, y no muestran voluntad de ahondar en su psicología. En cambio se resaltan los notables paralelismos que hay entre los tiranos del Nobel colombiano y los de Shakespeare, así como la influencia en él del cine del neorrealismo italiano.

## La naturaleza del poder

El poder es el poder. Ya sea ejercido legalmente o detentado. Ya sea en la Rusia de los zares o en la estalinista, en el Egipto de los faraones, en la Alemania de los káiseres, entre los bosquimanos, ya sea el que ejerce un cabeza de familia o el que ejerce la abuela de Eréndira sobre su miserable *corte* en su igualmente miserable *reino*. Si no hay mecanismos externos que lo delimiten y refrenen, su expresión casi inevitable es la tiranía. Y el tirano es bulímico con el poder. Nunca se

sacia, nunca consigue la suficiente grandeza. Su presa, o sea sus súbditos (ya sean uno o cien mil), nunca la sueltan. Hay que arrebatársela. Los tiranos nunca dejan el poder voluntariamente, por cansancio o por amor (como renunció al trono de Inglaterra Eduardo VIII), o por reconocimiento de su propia ineficacia. Jamás. Para el tirano, el poder es el ejercicio de su supremacía sobre los demás. Eso lo define. Por eso necesita como mínimo de un subordinado. El escritor o el matemático pueden bastarse con papel y lápiz, el escultor con un poco de barro, pero el poderoso no existe sin nadie debajo de él, sin nadie a quien exprimir, sin nadie que dependa de él. La abuela de Eréndira pertenece a la estirpe de los tiranos. En un principio *reinó* sobre una numerosa servidumbre, pero tras la muerte de su marido y de su hijo tuvo que renunciar a todos sus siervos, menos a uno. Es decir, a Eréndira. Y no está dispuesta a perderla bajo ningún concepto. Su domesticación desde el nacimiento vale más que su peso en oro.

Para vivir se necesita consumir energía motriz: la de uno o la ajena. Cuanto más energía ajena se consume, más poderoso se es. Se pueden explotar animales (los bueyes en la yunta), personas e ingenios mecánicos y robóticos. La abuela no cuenta con estas dos últimas modernidades. Su principal fuente de energía es Eréndira. Su sexualidad es la caída del agua; los hombres, las turbinas que generan el dinero mediante el que compra otras fuentes de energía secundarias (los indios, los burros) y terciarias (los músicos). La finalidad de esta *empresa* no es producir riqueza y bienestar para aquejados que la conforman. Su único y *elevado* fin es alimentar los sueños –o más bien delirios– de grandeza de la abuela. Parte del dinero, es cierto, se invierte en mantenimiento. Eréndira tiene ropas de reina y una cama de lujo (p. 138). Los catorce

indios que conforman la servidumbre, los músicos y los burros también comen. La abuela es quien mejor come. Recordemos el contraste inicial de la *puesta en contexto*: ella parece una ballena mientras que Eréndira es frágil y escuálida. A lo largo de los años su tamaño aumenta hasta hacerse monumental. No hay mayor ostentación de poder en una sociedad miserable como en la que viven nuestras protagonistas que la opulencia de carnes. Eso, junto a la parafernalia de que se rodea, atrae cada vez a más gente. Es anuncio de miel para el pobre.

En un principio, la abuela le dice a Eréndira que la deuda (por la destrucción de la casa) la puede redimir en ocho años. Pero esto no sucede: la abuela encuentra cada vez nuevas razones para alargar el plazo. No es una cuestión de dinero, pues con los lingotes de oro que han acumulado podrían vivir más que dignamente. Lo que la abuela quiere es más poder. Ya no se contenta con hombres corrientes sino que quiere ser “complacida y honrada por las más altas autoridades” (p. 139) y que en su casa se discutan “los asuntos del gobierno y se arregle el destino de la nación” (p. 140). Ni más ni menos, su sueño es la conquista del mundo, vía el cuerpo de su nieta. ¿Cómo pues va a soltar su presa? Sin ella, sin su esclava, todos sus sueños se derrumbarían como un castillo de naipes. La abuela es el paradigma del tirano bulímico de poder. Abundan en la historia estos personajes. Lo que los emparenta a todos es la soledad, porque su relación con los demás está medida según el servicio que presten a su grandeza. Por eso se equivocan los críticos que dicen que la abuela quiere a Eréndira, que su actitud es fruto del egoísmo y no del desamor<sup>4</sup>. Para refutar este argumento, me remito en primer lugar a un episodio del relato, donde la abuela regatea con el director de los músicos e intenta con-

<sup>4</sup> Tal es la opinión de Ruy Guerra (director de la versión cinematográfica de la historia de Eréndira): “Love can be repressive if it is not exorcised responsibly. The grandmother is simply selfish in her love” (entrevista a Guerra por Pat Aufderheide. *Véase World Cinema since 1945*, editado por William Luhr. Nueva York, 1945).

vencer al fotógrafo de que comparta los gastos de los músicos:

“No seas truño<sup>5</sup>”, le dijo [la abuela] al fotógrafo. “Fíjate lo bien que le va al senador Onésimo Sánchez, y es gracias a los músicos que lleva”. Luego, de un modo duro, concluyó:

—De modo que pagas la parte que te corresponde, o sigues solo con tu destino. No es justo que esa pobre criatura lleve encima todo el peso de los gastos.

—Sigo solo con mi destino —dijo el fotógrafo—. Al fin y al cabo, yo lo que soy es un artista.

[Cuando el fotógrafo está a punto de irse, la abuela le dice:] —Si quieras, quédate hasta mañana, la muerte anda suelta esta noche.

También el fotógrafo percibió el canto de la lechuza pero no cambió de parecer.

—Quédate, hijo —insistió la abuela— aunque sea por el cariño que te tengo.

—Pero no pago la música —dijo el fotógrafo.

—Ah, no —dijo la abuela. Eso no.

—¿Ya ve? —dijo el fotógrafo—. Usted no quiere a nadie.

La abuela palideció de rabia.

—Entonces lárgate —dijo—. ¡Malnacido! (p. 129).

El verdadero tirano, como la abuela o, por decir alguien más, Sadam Hussein, no tiene amistades. Tiene, si acaso, *hombres de confianza*, pero no amigos. Ni siquiera los lazos familiares le permiten bajar la guardia, entregarse, como exige el amor. Sadam Hussein, el tirano paranoico de Irak, no se fía de nadie. Su cocinero, por ejemplo, es el padre del hombre que prueba sus alimentos, quien a la vez está casado con una de las hijas de Sadam. Su unicidad no permite la igualdad con ningún semejante. Para el tirano el poder es el núcleo de su vida. De ahí su soledad. De ahí la soledad de la abuela y sus tremendas nostalgias. Eréndira es para ella una esclava, es el buey atado a la yunta al que alguna vez el amo da un golpecito cariñoso y le deja descansar, no vaya a morirse y privarlo de su energía. Nóte-

se también en el pasaje arriba citado que el punto de referencia de la abuela es el senador Onésimo Sánchez, precisamente la máxima autoridad de la región.

El tirano no sólo carece de límites éticos para imponer su voluntad sino que capta como nadie el sentir popular. No es cierto que cada pueblo tenga el gobernante que se merece; más bien es al revés. Aquel que sabe entender las necesidades y pasiones de su pueblo es quien puede manipularlo. Esa fue precisamente la baza de Hernán Cortés<sup>6</sup> con los aztecas y es también la de la abuela. Cuando ésta maquilla a Eréndira, le dice: “Te ves horrorosa, pero así es mejor: Los hombres son muy brutos en asuntos de mujeres” (p. 99). La abuela conoce bien el negocio: no es gratuito que antes de casarse hubiera trabajado en un burdel. Sabe también que la música festiva atrae público, crea la sensación ilusoria de abundancia y por tanto invita a quedarse, a gastar, a disfrutar de la vida. Ella tiene a Eréndira para ofrecerla a la masa sedienta de placeres. Al único a quien no consigue manipular es al fotógrafo. Éste es otro solitario, un ave carroñera y oportunista con pretensiones de artista que al final también recibe su merecido. Paga con su vida la insolencia de no haberse aliado con la abuela. Con los tiranos, no hay medias tintas: o estás con ellos o en su contra.

Eréndira, por su parte, completamente cosificada, tiene impedido cualquier crecimiento como persona. De ahí que mientras vive la abuela, conserva el aspecto de una niña y se comporta como tal. Sólo la muerte de su captora consigue transformarla:

Eréndira se inclinó sobre la abuela, escudriñándola sin tocarla, y cuando se convenció de que estaba muerta, su rostro adquirió de golpe toda la madurez de persona mayor que no le habían dado sus veinte años de infortunio<sup>7</sup>. Con movimientos rápidos y precisos, cogió el chaleco de oro y salió de la carpa (p. 152).

<sup>(5)</sup> Avaro, cicatero.

<sup>(6)</sup> Véase Rubert de Ventós, *El laberinto de la hispanidad*, Barcelona: Planeta, 1987.

<sup>(7)</sup> Las cursivas son mías.

El estancamiento emocional de Eréndira en la infancia es una metáfora precisa de la esencia de la esclavitud. La relación amo-esclavo es parasitaria: uno crece y se desarrolla a expensas del otro.

### La realidad social como fuente de la imaginación

Ahora cabe preguntarnos de qué barro se ha moldeado el personaje de la abuela. García Márquez se sirve en gran medida del universo mítico de los indios guajiros para componer el estilo y los motivos del relato<sup>8</sup>, pero ¿es posible que la organización social de esta cultura le haya prestado también elementos para construir su tiranuela? Es muy improbable (con todo que a nivel anecdótico pueda haber habido algún personaje inspirador). Veamos por qué.

Los wayúu son un pueblo eminentemente nómada, cazador y sin escritura, con una economía prácticamente de subsistencia<sup>9</sup>. Su estructura social no es jerarquizada y, por tanto, no hay una parte de la población que trabaje en provecho de la otra<sup>10</sup>. La abuela es blanca, extranjera, aunque tenga la desfachatez de llamar *alijunas*<sup>11</sup> a los misioneros españoles. Llegó a aquellos confines del mundo fugitiva de un crimen:

Nadie conoció los orígenes ni los motivos de esa familia [la de la abuela]. La versión más conocida en lengua de indios era que Amadís, el padre, había rescatado a su hermosa mujer de un prostíbulo de las Antillas, donde mató a un hombre a cuchilladas, y la traspuso para siempre en la impunidad del desierto (p. 89).

Como dice Posada Carbó, la inmigración masiva que tuvo lugar en América Latina entre 1824 y 1924 tuvo un impacto muy débil en Colombia, donde,

hasta 1939, los extranjeros nunca excedieron el 0,34% del total de la población<sup>12</sup>. Es fácil imaginar que ese porcentaje fue aún más bajo en La Guajira por su rigor climático y su lejanía del resto de la nación. Es fácil imaginar también, por estas razones, que La Guajira se convirtiera más en refugio de fugitivos y aventureros que de personas con espíritu emprendedor. ¿Y qué estatus social adquiere la abuela en la región? Su falta de escrúpulos, su belleza y la profesión de contrabandista *legendario* de su marido la sitúan en una posición privilegiada. Vive como una reina. Muerto su esposo y marchitada su juventud, le quedan aún otros recursos: su falta de escrúpulos unida a su astucia, su hermosa nieta y, lo que no es poco: sabe leer y escribir. En *La C.E.* la autoridad local está compuesta por truhanes (p. 113) y analfabetos (p. 131), y la ignorancia y la miseria de la mayoría de los habitantes permiten comprarlos con cualquier cachivache. La abuela usa la escritura para sus fines más primitivos; es decir, para controlar e inventariar su patrimonio. Oigamos en palabras de Lévi-Straus cuáles fueron estos usos primitivos: “(...) fueron, en primer lugar, los del poder constituido: inventarios, catálogos, censos, leyes y mandatos; en todos los casos, ya se trate del control de los bienes materiales o del de los humanos, es una manifestación de poder de unos hombres sobre otros hombres y sobre las riquezas<sup>13</sup>”.

La aventura de la abuela sólo se entiende, pues, desde la perspectiva de los que conocen el valor de la acumulación de riquezas y de los que gozan de algún conocimiento que les permite situarse por encima de los demás. Un amigo mío, natural de La Guajira, me decía de su in-

<sup>(8)</sup> La influencia de las culturas amerindias y en particular la de los indios wayúu es notoria en *La C.E.* y también en *Cien años de soledad*. Infortunadamente, el alcance de este trabajo no nos permite ahondar en tan interesante materia.

<sup>(9)</sup> Tengamos presente que nos referimos a La Guajira que conoció García Márquez en los años cuarenta y la del recuerdo de sus abuelos.

<sup>(10)</sup> Hago hincapié en que no me refiero al conjunto de la población de La Guajira, sino sólo a los wayúu.

<sup>(11)</sup> Los wayúu llaman *alijuna* a todo aquel que no pertenece a su etnia, especialmente a los blancos.

<sup>(12)</sup> Posada Carbó, *El Caribe colombiano: una historia regional*, Bogotá: El Ancora editores, 1998, pp. 316 - 317.

<sup>(13)</sup> Claude Lévi-Straus, *Entrevistas con Georges Charbonnier*, México: Siglo XXI, p. 26.

fancia: "Éramos felices en nuestra pobreza porque no sabíamos lo que era el *progreso*". La abuela, en cambio, no puede ser feliz en ese "reino de pobres". Su carácter altivo y el recuerdo de sus glorias pasadas le impiden conformarse con la miseria en que se sumen tras el incendio de la casa. Sus nostalgias de haber sido *La Dama*, la mujer más bella de la Tierra y la matrona de un palacete son el motor de su desesperada búsqueda de poder y de la tragedia de Eréndira.

Algunos informes recogidos por Posada Carbó nos resultan útiles para constatar que el talante de los pobladores de La Guajira y la actitud de las autoridades estatales frente a ellos son los mismos que se reflejan en el relato, y cómo la laxa relación entre habitantes y autoridades sirve de caldo de cultivo del abuso de poder:

En La Guajira se desarrolló una tradición de resistencia a las autoridades, estimulada por la distancia y la falta de comunicaciones. Como lo observó Von Schenk en 1880, "la autoridad de los jueces y alcaldes es prácticamente nula, y se les nombra para llenar una formalidad".

(....) A la pobre presencia del Estado, se sumaba una Iglesia débil. A finales del siglo XIX, Von Schenk observaba: "Del catolicismo sólo quedan algunos restos no muy claros en la conciencia de esta gente. Todavía existen algunas iglesias de los tiempos españoles, semidestruidas, pero raras veces llega allí un sacerdote".

La falta de influencia de la Iglesia se reflejaba en muchas facetas de la vida social, desde la organización familiar hasta la política. Las uniones libres eran más comunes que los matrimonios. La idea de otra vida estaba ausente a menudo: "El individuo tiene el presentimiento de que nada quedará de él, y por lo tanto no tienen por qué cuidar de su reputación; ávido de vivir, disfruta de la vida; el momento presente es lo único que le preocupa"<sup>14</sup>.

Este panorama de ausencia de una vida política organizada se refleja en el relato de manera profusa. Un signo de ello es la absoluta libertad con que se mueven los contrabandistas. Lo máximo que pue-

den hacer las autoridades contra ellos es amonestarlos con poca convicción: "Por lo menos tengan la vergüenza de no circular a pleno sol" (p. 132). Pero la muestra más flagrante de la total ineficacia de las instituciones legales es la impunidad con que, merced a la carta de un senador corrupto e influyente, la abuela trafica con su nieta.

Indudablemente, los modos de organización social de un pueblo y su economía pueden favorecer ciertos tipos de dominación. Tales modos obedecen a diversos factores que desbordan el ámbito de este trabajo; pero es seguramente en la visión del mundo de la sociedad, con sus reglas de conducta, estratificación y grado de cohesión donde se gesta la infamia o la compasión; el respeto a los demás o su explotación. Y allí donde no hay unas reglas que delimiten el alcance del poder, su abuso tiende a florecer casi como una necesidad orgánica.

El abuso de poder y la crueldad están íntimamente asociados hasta el punto de ser inseparables. En el mundo que se describe en *La C.E.*, la esclavitud de la joven es posible porque hay una sociedad y un sistema de valores (o ausencia de ellos) que la permiten e incluso la fomentan. Ninguna autoridad –ni civil, ni policial ni religiosa– regula las relaciones entre individuos. Veamos cómo se ejemplifica esto en *La C.E.*:

–¿Y entonces para qué lo tienen a usted de alcalde? –preguntó la abuela.

–Para que haga llover –dijo el alcalde.

Luego, viendo que la nube se había puesto fuera de su alcance, interrumpió sus deberes oficiales y se ocupó por completo de la abuela.

–Soy una pobre mujer sola en la inmensidad del desierto.

El alcalde, con el ojo derecho torcido por el calor, la contempló con lástima.

–Entonces no pierda más el tiempo, señora –dijo–. Se la llevó el carajo (p. 113).

Frente al desamparo institucional, cada cual ha de valerse por sus propios medios. Como quien dice, cada cual hace lo que

<sup>(14)</sup> Posada Carbó, *op. cit.*, pp. 65 - 67.

## las fuentes textuales

puede o le da la gana, sin más temor que el de la represalia personal. De ahí, la facilidad con que el más fuerte cae en la tentación de oprimir al más débil. Al contrario que en las sociedades cohesionadas donde existen mecanismos legales pensados para proteger a los más débiles (como dice Noam Chomsky, el grado de desarrollo de una sociedad se mide por el trato que da a sus marginados), en las poblaciones desestructuradas donde conviven grupos sociales de procedencia y credos distintos sin una autoridad reconocida que aglutine y regule sus actividades, tal como sucede en el árido y paupérrimo territorio donde se desarrolla *La C.E.*, el poder queda tirado en la calle a merced de quien quiera recogerlo.

A pesar de las peculiaridades de La Guajira y de la compenetración del relato con el entorno, *La C.E.* también puede interpretarse perfectamente como una alegoría de todos los lugares donde el poder otorga impunidad. Por ejemplo, la carta del senador Onésimo Sánchez que la abuela utiliza para prostituir a su nieta "bajo el amparo de la fuerza pública" (p. 138) es una caricatura alegórica de los régimenes políticos donde, al menos en la práctica, las palabras inmunidad e impunidad son sinónimos exactos. Y tampoco circunscribamos la alegoría al llamado Tercer mundo. Las tres de la arbitrariedad de los poderosos se arrastran en las democracias actuales en la forma de la inmunidad parlamentaria, privilegio que en muchos países no sirve a su intención de amparar a los diputados para expresar libremente su opinión, sino como parapeto frente a la ley en los casos de corrupción y abuso de su cargo.

Como he apuntado anteriormente, mientras García Márquez componía *La C.E.*, se estaba documentando para crear al dictador de *El otoño del patriarca*. Los extravagantes dictadores latinoamericanos fueron, en gran medida y como lo confiesa García Márquez<sup>15</sup>, la materia prima de su patriarca, pero también lo fueron grandes personalidades de la historia universal, como el caso de Stalin, de quien el patriarca heredó las manos de doncella<sup>16</sup>. Aunque el patriarca, la abuela y también la Mama Grande ejercen su dominio en la región geográfica del Caribe, son personajes ahistóricos. El hecho de que los tres carezcan de nombre<sup>17</sup> y sea incierta su procedencia, más que otorgarles una dimensión mítica, los caracteriza como paradigmas universales del poderoso. Si bien difieren en el alcance de su dominio, en el fondo son lo mismo: seres totalmente corrompidos por el poder.

Por otra parte, el uso del contexto social como marco de la historia para resaltar la miseria y la carencia de valores humanos como fuentes de la corrupción y el abuso de poder parece estar inspirado en el cine del neorrealismo italiano. García Márquez ha tenido una larga y apasionada relación con el séptimo arte. De hecho, *La C.E.* fue concebida inicialmente como un guión<sup>18</sup> después de que el autor estudiara realización en *Cinecittá* y quedara impresionado con el trabajo de Roberto Rossellini<sup>19</sup>. La influencia es tanto estética como temática. Sirva de ilustración la película *Alemania año cero* de Rossellini, donde el niño protagonista, al igual que Eréndira, es corrompido (hasta el punto de convertirse en asesino de su padre) por un hom-

<sup>(15)</sup> García Márquez, *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*, Bogotá: La oveja negra, 1982, pp. 89-91.

<sup>(16)</sup> No sé si la crítica ha llamado la atención sobre este hecho y sobre el tremendo contraste entre las delicadas manos femeninas del patriarca y sus patas de elefante.

<sup>(17)</sup> El patriarca y la Mama Grande tuvieron nombre propio en tiempos remotos, antes de comenzar a ejercer el poder.

<sup>(18)</sup> Del guión sólo se publicaron algunos fragmentos en la revista *Papeles del Ateneo de Caracas*, No. 11, Caracas, junio de 1970, pp. 7-25 y en "La cultura en México", Suplemento de *Siempre!*, México, No. 456, 4 de noviembre de 1970, pp. I-VIII. Posteriormente, fue llevado al cine por Rui Guerra, en 1983.

<sup>(19)</sup> En el cuestionario Proust que le pone Plinio Apuleyo, García Márquez dice que: "El general de la Rovere" (de Rossellini) es la película que le hubiera gustado dirigir. (*El olor de la guayaba*, p. 124).

bre cuyos sueños de grandeza son tan desaforados que ni siquiera la derrota bélica logra desvanecerlos. El contexto social de miseria extrema y de desconcierto espiritual contribuyen a arrojar el niño al abismo. Paralelamente, Eréndira es presa de un mundo cruel que no le brinda otra salida que el asesinato y la traición.

Al margen de estas influencias (que anoto sólo a modo anecdótico con el único fin de poner de relieve la sintonía de García Márquez tanto con la estética como con las grandes preocupaciones morales de las vanguardias artísticas de su época), quisiera detenerme ahora en los paralelismos que, a mi modo de ver, existen entre los villanos y los poderosos de Shakespeare y los de García Márquez, no con el ánimo de escudriñar y catalogar influencias o intertextualidades, sino de situar nuestros dos tiranos en un contexto literario más universal, para apreciar mejor el tratamiento de su complejidad psicológica y la pasta de que están hechos. Cito como preámbulo un par de frases de dos dramas de Shakespeare:

There is some soul of goodness in things evil<sup>20</sup>.

No beast so fierce, but knows some touch of pity<sup>21</sup>.

Una de las características principales de las tragedias de Shakespeare es que los personajes más ruines y egoístas suelen mostrar algún rasgo de vergüenza y humanidad que hace menguar en alguna medida el desprecio y el horror que nos provocan. Por ejemplo, el rey Claudio (*Hamlet*) y Macbeth se arrepienten de sus crímenes iniciales. La cadena de asesinatos y felonías que siguen al primero no son fruto de la crueldad o la venganza sino, de hecho, actos defensivos. Es su pasión por el poder lo que los arrastra y lo que enturbia los rasgos loables de su carácter que cuidadosa e intencionadamente pone Shakespeare de manifiesto. En el mismo sentido, lo que hace humanos y trágicos a los villanos de García Márquez, como

la abuela o el patriarca, son sus destellos de bondad, su soledad y sus amargas nostalgias. En su caso, no es el remordimiento o el temor a un castigo en el más allá lo que atormenta su espíritu, como hasta cierto punto pasa con Macbeth y Claudio, sino la nostalgia. Pero no se trata exactamente de una nostalgia del pasado real sino de uno que nunca existió. El patriarca busca en los artilugios mecánicos de que se rodea una satisfacción tardía, una compensación a las carencias de su infancia. La abuela, en sus pesadillas, añora la inocencia perdida en su juventud en algún prostíbulo de las Antillas para haber podido gozar de un amor puro. Son seres que inspiran lástima, tanto o más que sus víctimas.

Los personajes principales de las tragedias de Shakespeare, ya sean héroes o villanos, nunca son unívocos. Estos últimos, que son los que aquí nos interesan, tienen cualidades intelectuales y de carácter fuera de lo común y, en el caso de Macbeth y Claudio, una conciencia moral que los atormenta. Claudio es valiente, cortés con su mujer y devoto de ella; en un principio, desea sinceramente convertirse en un buen padre para Hamlet. Sólo cuando vislumbra las sospechas que crecen en su corazón decide eliminarlo. En los asuntos de gobierno también se maneja con dignidad y eficacia. Otro tanto puede decirse de Macbeth. Su valor es casi sobrehumano y su elevada conciencia moral está a la par de su ambición. En realidad, si no fuera por Lady Macbeth, cuyo apetito de poder no tiene ningún límite, Macbeth jamás se hubiera atrevido a matar al rey Duncan, al menos en las condiciones en que lo hizo. Su noción del vasallaje, de la gratitud, el parentesco y la hospitalidad se lo hubieran impedido.

El cuadro que de la monstruosa abuela nos ofrece García Márquez tampoco carece de matices. Innegablemente, es

<sup>(20)</sup> William, Shakespeare, *Henry V*, Act 4, Scene 1. *The complete Works of William Shakespeare*. London: University Books, 1980.

<sup>(21)</sup> *Ibid.*, *Richard III*, Act 1, Scene 2.

una mujer valiente, simpática, de mucha autoridad y una astucia que, a pesar de aplicarla al lamentable oficio de explotar a su nieta, despierta nuestra admiración. Por su parte el patriarca, al igual que la abuela, en su huida hacia delante, no se detiene en remordimientos. Éstos los asaltan en forma de pesadillas y terrores nocturnos. A ninguno de los dos el poder les da lo que más anhelan. En la abuela es la inocencia perdida y en el patriarca, la infancia que nunca tuvo.

En cuanto al débil, al esclavo, el retrato de García Márquez se queda en el bosquejo. Quizá porque el esclavo no es más que un bosquejo de humanidad. Al impedírselle todo crecimiento, excepto el aguijón del odio, no tiene otra identidad que la que le permite su amo. La desmitificación que hace García Márquez en *La C.E.* del héroe cautivo es total. Es una desmitificación cargada de un pesimismo realista. En el cuento de hadas, la heroína a la vez que triunfa sobre el enemigo, conquista la felicidad. Aunque ciertamente Eréndira vence a la abuela con la ayuda de Ulises, el lastre de su desgracia la perseguirá a donde quiera que vaya. El final del relato no deja lugar a ninguna duda. En el cuento de hadas el final también se aprovecha para dar una doble lección con el comportamiento de la heroína: por un lado, una lección de nobleza y, por el otro, de justicia. Una vez que la Cenicienta se casa con el príncipe y en consecuencia, alcanza el poder, no se muestra vengativa sino magnánima. En cambio Eréndira, tras ser liberada, actúa con una ruindad que la hace émula de su abuela. La lección de justicia en el cuento de hadas es obvia: el bien siempre triunfa sobre el mal. En *La C.E.* se desmitifica esta utopía. Eréndira no es una heroína de cuento de hadas, ni es tampoco como los niños huérfanos

nos de Dickens. A ella el sufrimiento la ha endurecido, le ha matado el alma.

Las fuentes inspiradoras para la desmitificación de la heroína del cuento de hadas rebasan el terreno de la literatura y muy probablemente están en la experiencia directa del autor. La indefensión de la infancia es una constante en su obra. Y lo que más perturba es que el abuso de poder contra los menores proviene de sus propios padres o de los que ejercen sus funciones, como en *La C.E.*. Aparte de la abuela de Eréndira, hay numerosas figuras paternas verdaderamente monstruosas. La representación de esta matrona explotadora se anticipa en *Cien años de soledad* en el episodio en que Aureliano Buendía vive su frustrante iniciación sexual. Eréndira aparece prefigurada en la nieta mulata que es obligada a acostarse por la abuela con una media de setenta hombres por noche. Su miseria es expuesta aún con mayor patetismo que en la *C.E.*: "Tenía el pellejo pegado a las costillas, la espalda en carne viva y la respiración alterada por un agotamiento insonable<sup>22</sup>".

Pero la verdadera figura de la madre terrible en *Cien años de soledad* la encarna Fernanda del Carpio (mujer de Aureliano Segundo), quien antepone su honor mojigato a cualquier sentimiento de amor materno que pudiera sentir. Sus prejuicios e intransigencia la empujan a enterrar viva a su hija (Meme) en un convento y a criar a su nieto bastardo (Aureliano) como un troglodita, alejado de todo contacto humano. En *Muerte constante más allá del amor*<sup>23</sup>, Nelson Farina utiliza a su hija (Laura) como moneda de cambio para obtener del senador Onésimo Sánchez (personaje que reaparece en *La C.E.*) "una falsa cédula de identidad que lo pusiera a salvo de la justicia"<sup>24</sup> (p. 57). En *Del amor y otros demonios*, una niña de doce años,

<sup>(22)</sup> *Cien años de soledad*, Madrid: Cátedra, 1997, p. 144.

<sup>(23)</sup> Relato que forma parte de la colección de cuentos en que aparece *La C.E.*

<sup>(24)</sup> A semejanza de la abuela de Eréndira, Nelson Farina se refugia en la impunidad del desierto tras haber matado y descuartizado a su primera mujer. Por otra parte, en *La C.E.* no se dice explícitamente de qué medio se vale la abuela para conseguir el salvoconducto del senador Onésimo Sánchez, pero sabiendo que su único activo es el cuerpo de su nieta, es lógico pensar que actuó de modo semejante a Nelson Farina.

Sierva María de todos los Santos, es enterrada por su padre en un convento bajo la sospecha de estar poseída por el demonio, aunque, en este caso, el padre actúa así por cortedad de entendimiento, no por intransigencia o deseo de imponer su autoridad. El caso de la madre es bien distinto. Dominada por un odio irracional hacia la niña, se desentiende de ella desde su más tierna edad. La deja a merced del azar y la servidumbre y, finalmente –ya no por odio sino por indiferencia–, en manos de la temible y poderosa Inquisición.

En todos estos casos, incluido el de Eréndira, el lector puede notar que se trata de variaciones de un mismo tema. La figura de partida es una niña indefensa (o una adolescente) que contempla atónita el universo de los adultos y su propia tragedia sin atinar a comprenderlos. En cierto modo, siempre es la misma niña que recorre los textos de García Márquez mostrando, bajo distintos ropajes, el mismo desamparo.

#### **Los símbolos del poder**

Era un desfile de carretas tiradas por bueyes, sobre las cuales se amontonaban algunas réplicas de pacotilla de la parafernalia extinguida con el desastre de la mansión, y no sólo los bustos imperiales y los relojes raros, sino también un piano de ocasión y una vitrola de manigueta con los discos de la nostalgia. Una recua de indios se ocupaba de la carga, y una banda de músicos anunciaba en los pueblos su llegada triunfal.

La abuela viajaba en un palanquín con guirnaldas de papel, rumiando los cereales de la faltriquera, a la sombra de un palio de iglesia. Su tamaño monumental había aumentado, porque usaba debajo de la blusa un chaleco de lona de velero, en el cual se metía los lingotes de oro como se meten las balas en un cinturón de cartucheras. Eréndira estaba junto a ella, vestida de géneros vistosos y con estoperoles colgados, pero todavía con la cadena de perro en el tobillo (P. 138).

Este pasaje de gran expresividad simbólica tiene como motivo las festividades religiosas, y resulta idóneo para

ejemplificar los símbolos de poder que apuntalan la relación de Eréndira y su abuela. En él se acumulan prácticamente todos los que han ido tejiendo la urdimbre psicológica del dominio y la sumisión.

La figura de poderoso de pacotilla de la abuela está enmarcada por numerosos símbolos caricaturizados del poder (“nunca se vio –dice el narrador al comienzo del pasaje arriba citado– tanta opulencia junta por aquellos reinos de pobres”). El palio de iglesia bajo cuya sombra se cobija del sol infernal del desierto la hace parecer un remedio grotesco de una personalidad importante o de una imagen sacra en procesión religiosa. Viaja sentada, elevada sobre un *trono*. Los jerarcas y reyes de todos los tiempos han sido conscientes del papel clave de la corpulencia física en la intimidación de los vasallos. Razón por la que desde siempre hayan empleado diversos medios para engrandecer su figura. El trono se caracteriza por situar al rey por encima de cualquier humano. La corona (o la tiara papal) además de realzar su dignidad y representar el poder que le dan sus riquezas, sirve para elevar su estatura.

Los demás símbolos refuerzan la parodia: las guirnaldas –emblema del triunfo– del palanquín son de papel, los bienes que ha ido acumulando a lo largo de los años con el sacrificio de su nieta son simples oropeles que alimentan sus sueños de grandeza. Un báculo de obispo (p. 104) le sirve para hacer menos rabiosa la tarea de mover su descomunal cuerpo y para imponer su autoridad cuando las circunstancias lo exigen. Eréndira, por su parte, aunque ahora va sentada a su lado (al comienzo de su peripecia viaja a pie, al paso del burro de su dueña), va atada. Como los esclavos y los reos condenados a trabajos forzados, lleva la cadena del cautiverio en el tobillo y las manos libres para poder trabajar.

Otro significativo símbolo de poder de este pasaje son los relojes. En la *puesta en contexto*, el narrador nos cuenta que uno de los múltiples quehaceres de Eréndira es darle cuerda a los relojes y concertar-

los, tarea en la que tarda seis horas completas. No es extraño que este símbolo también aparezca en *El otoño del patriarca* estrechamente vinculado al dictador, que tiene el poder de cambiar la noche en día y viceversa. El que manda tiene el control del tiempo del dominado. El poder está por encima de los ritmos circadianos. Eréndira, por ejemplo, no tiene tiempo ni siquiera para dormir.

Eréndira, que caminaba al paso del burro agobiada por el calor y el polvo, no hizo ningún reproche a las cuentas de la abuela, pero tuvo que reprimirse para no llorar.

—Tengo vidrio molido en los huesos —dijo.

—Trata de dormir.

—Sí, abuela.

Cerró los ojos, respiró a fondo una bocanada de aire abrasante, y siguió caminando dormida (p. 102).

El dictador de *El otoño del patriarca* en su paroxismo amoroso por Manuela Sánchez hace levantar a sus súbditos a las 2 de la madrugada y decreta que es pleno día. Sin duda, una de las obsesiones de García Márquez es el tiempo. Es, de hecho, el pilar estructural más importante de *El otoño...* y de *Cien años de soledad*. En este último, el tiempo comienza con la formación de la familia de los Buendía y termina con el encierro voluntario y para siempre del último vástago de la estirpe. En *El otoño...*, el punto de referencia temporal es el dictador. Con su muerte se acaba hasta la eternidad. La abuela, por su parte, no sólo es y ha sido dueña de su nieta, sino que también lo es de su futuro, más allá de su propia muerte. Su visión del porvenir de Eréndira, tiene en el tono la autoridad de un presagio divino:

—Serás una dueña señorial. Una dama de alcurnia venerada por tus protegidas, y complacida y honrada por las más altas autoridades. Los capitanes de los buques te mandarán postales desde todos los puertos del mundo (p. 139).

El prestigio de tu casa volará de boca en boca desde el cordón de las Antillas hasta los reinos de Holanda. Y ha de ser más importante que la casa presidencial, porque en ella se discutirán los asuntos del gobierno y se arreglará el destino de la nación (p. 140).

Pero la máxima expresión de dominio quizás no es el control del tiempo de su esclava sino el de su sexualidad. Tanto la represión como la explotación sexual son formas de colonización de la intimidad, la esencia de la subyugación espiritual del dominado. El extenuante trabajo sexual de Eréndira es traducido por el narrador con la metáfora "la galea mortal de la cama" (p. 116), que alude a las terribles embarcaciones en que en el siglo XVIII se explotaba, a menudo hasta a la muerte, a los *convictos a galeras*.

Otro símbolo sutil de la alienación de Eréndira, que enlaza con el de la sexualidad, es su hablar lacónico. "Sí, abuela", es todo lo que tiene por respuesta. En el convento de los misioneros llega al mutismo absoluto. Nadie consiguió sacarle una palabra. La única vez que Eréndira se torna locuaz es la noche que conoce a Ulises, precisamente cuando dispone libremente de su cuerpo, de sí misma. El tirano es también el dueño del discurso, el intérprete de la voluntad y los sentimientos de su dominado o dominados. A nivel lingüístico, donde mejor se exemplifica esta potestad es en el plural mayestático, prerrogativa de reyes, papas y otros altos mandatarios. Ese "nosotros" engloba al rey —la cabeza pensante— y a los súbditos, y metaboliza cualesquiera que puedan ser los discursos ajenos. "El cabeza de familia" es, a nivel metafórico, otra síntesis de la unidad orgánica que conforma el poderoso con sus dominados. Esta expresión odiosa refleja la índole jerárquica de la familia. La relación de Eréndira y su abuela está fundamentada en una tradición familiar autoritaria que todavía se agazapa impune en la mayoría de países supuestamente democráticos.

El desamparo de Eréndira, explotada y vilipendiada por quien debiera protegerla, convierte a *La C.E.* en un relato de terror, aunque en clave de cuento de hadas. Cuesta aceptarlo como tal porque, en primer lugar, este relato evade cualquier clasificación estricta y, en segundo lugar, porque el mal no está representado por seres o hechos sobrenaturales, con los que

tradicionalmente se suele asociar el género. En historias como *Drácula* de Stoker, *Frankenstein* de Mary Shelley o *La casa de Usher* de Edgar Allan Poe, el terror es causado por seres fantásticos, o por lo macabro. En *La C.E.*, en cambio, el mal está representado por alguien muy humano, por alguien que podría pasar por una persona normal si otras hubieran sido sus circunstancias. La abuela de *La C.E.* es una representación sin tapujos de la maldad humana, un retrato hiperrealista de los explotadores sexuales de cuyas infamias tenemos actualmente noticia frecuente por los medios de comunicación.

Los tintes de terror en un hecho tan antiguo como la explotación del hombre por el hombre se hacen visibles merced a la mentalidad moderna que rechaza barbaries antes aceptadas como dictados del destino, castigo divino o con la convicción profunda de que unas personas habían nacido para ser sojuzgadas por otras en razón de su innata inferioridad racial, mental, espiritual o moral. En la guerra de secesión estadounidense, un enorme conglomerado humano defendía la esclavitud sin la más mínima conciencia de culpa; en la Ale-

mania nazi, miles de ciudadanos y de instituciones se convirtieron, por acción u omisión, en terribles verdugos; en la Yugoslavia de Karadzic y Milosevic, el vecino se volvió contra el vecino sin más argumentos que el sueño de una gran Serbia; en el País vasco, centenares de ciudadanos normales vitorean los asesinatos de ETA. Todas estos verdugos no son seres sobrenaturales, ni enfermos mentales como los psicópatas habituales de los thrillers estadounidenses. De su misma pasta está hecha la abuela de Eréndira. No es una persona sádica que disfrute con el sufrimiento ajeno, sino una más de las que se aprovechan de la impunidad y las alas que les otorgan una ideología o un simple territorio. La violencia, dice Isaac Asimov, es el recurso del incompetente. Yo diría más bien que es el recurso principal de nuestra especie. La subyugación de otras criaturas y de nuestros semejantes más débiles ha sido el condimento esencial de las civilizaciones. Sobre las espaldas de los oprimidos se ha construido la grandeza de los imperios. La relación de Eréndira y la abuela es una parodia de esto, pero una parodia muy seria.



Ana María Rueda

Tierra

Oleo sobre tela Impresa

1 mt x 2 mts

1992