ERENDIRA LIBERADA: LA SUBVERSION DEL MITO DEL MACHO OCCIDENTAL

POR

ANTONIO BENITEZ ROJO e HILDA O. BENITEZ

Amherst College

Independientemente del interés general que despierta la obra de Gabriel García Márquez, a lo cual sin duda contribuyen sus múltiples niveles de lectura y de interpretación, la gran mayoría de sus textos constituye un cuerpo propicio al análisis arquetípico¹. A estos propósitos, uno de los más atractivos es *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, narración que le diera título a su conocido volumen de cuentos².

En efecto, en el texto mencionado, si bien reconocemos los temas arquetípicos de «el combate del héroe contra el dragón» y «la resurrección de la doncella», también constatamos importantes rupturas con respecto a las figuras tradicionales de estas situaciones³. Como se comprenderá,

¹ Esto ha sido visto anteriormente. Consúltese, por ejemplo, Seymour Menton, «'La Vorágine': Circling the Triangle», en *Hispania*, 59, 3 (1976), p. 433.

² Gabriel García Márquez, *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* (Barcelona: Barral Editores, 1972). Citamos por la 4.ª ed. de 1974.

³ Esto, naturalmente, de acuerdo con la psicología analítica de Jung y sus seguidores, sobre todo Neumann. No obstante, es bueno aclarar que los autores del presente trabajo discrepan sustancialmente de la interpretación junguiana. Si emplean, como se verá más adelante, el método y la nomenclatura del análisis arquetípico tradicional, lo hacen por razones puramente hermenéuticas. Esta estrategia incluye también un segundo propósito: hacer estallar desde el centro del análisis del arquetipo de la Gran Madre los límites que establece su propio canon. Tal, por otra parte, parece haber sido la intención de García Márquez, principalmente en lo que toca a la evolución del ego y de la conciencia individual de la mujer. Es también oportuno aclarar que, dado el hecho de que las investigaciones arquetípicas hayan sido iniciadas por hombres, sus resultados se han referido, en primer lugar, a intentar esclarecer los problemas de la psicología masculina. Este sesgo de la investigación tal vez aún se halle presente. En todo caso pareció conveniente a los autores que, en aten-

esta cualidad subversiva del texto le confiere un interés especial, tanto más cuanto que sus significantes alegóricos nos remiten a Colombia, la patria del autor, país que, dada su complejidad geográfica y étnica, constituye en sí mismo una muestra representativa de la América Latina.

Pero antes de desmontar el sistema alegórico que propone el cuento se impone un cotejo de los atributos de los personajes de García Márquez con los de aquéllos que intervienen en las fases del arquetipo de la Gran Madre que hemos mencionado.

La situación de «el combate contra el dragón»⁴, presente en numerosos mitos y cuentos de hadas, incluye tres personajes: la Cautiva, la Bestia Terrible y el Héroe, los cuales son interpretados en el cuento por Eréndira, la Abuela y Ulises. Esto es fácil de establecer. En el caso de la Abuela, las características monstruosas son obvias. Por ejemplo, se trata de un ser «más grande que el tamaño humano... tan gorda que sólo podía caminar apoyada en el hombro de su nieta o con un báculo que parecía de un obispo» (p. 98). Por dos veces es comparada con una ballena blanca, lo cual nos remite a la figura maligna de Moby Dick. Su voracidad es insondable, y sus atributos fálicos se hacen evidentes no sólo en su inseparable báculo, sino también, por ejemplo, en «su hombro potente, tatuado sin piedad con un escarnio de marineros» (p. 97).

Nos hallamos en presencia de una encarnación de la Diosa Terrible, tal como se manifiesta en Astarté, en Kali, en Coatlicue o en Gorgona. Es la castrante *dentata* que devora a los hombres y exige a las doncellas la promiscuidad sexual. Apenas ha alcanzado a diferenciarse de la Serpiente, del Dragón. Mitad mujer y mitad bestia mítica, todavía posee rasgos propios del Uroboros⁵, el aspecto elemental del arquetipo de la Gran Madre donde coexisten los sexos sin oposición. En su esfera no existe el amor, sólo el culto al falo, el sacrificio de sangre, el ciclo agrícola de vida y muerte. Rige tenebrosamente sobre un mundo donde la conciencia y el ego aún no dominan sobre el inconsciente.

El medio ambiental de la Abuela se corresponde con el de la Diosa Terrible. Este se nos presenta como un paraje «lejos de todo, en el alma del desierto», y en medio de un «clima malvado», donde el único animal

ción a la perspectiva «bisexual» que ofrece el texto en cuestión de García Márquez, éste fuera analizado no por un hombre o una mujer individualmente, sino por una pareja que conciliara las diferencias de puntos de vista y experiencias sobre las relaciones del ser humano de uno y otro sexo con los grandes mitos de la Antigüedad.

⁴ Véase el capítulo correspondiente en Erich Neumann, *The Origins and History of Consciousness*. Translated by R. F. C. Hull (New York and London: Bollingen Series XLII, 1954).

⁵ Véase el capítulo correspondiente de la obra citada de Neumann.

de plumas que puede sobrevivir en un avestruz (ave monstruosa y evidente signo fálico). La casa se describe como «una enorme mansión de argamasa lunar (materia de la Diosa); es oscura y retorcida como una cueva y se halla amueblada de una manera demente; entre las numerosas estatutas (cadáveres) se encuentran incontables relojes (signo asociado a la muerte), y en el patio hay una cisterna de mármol llena de agua (elemento primigenio). El discurso se inicia justamente cuando Eréndira baña a la Abuela. No se trata de un baño común:

Con una parsimonia que tenía algo de rigor sagrado [Eréndira] le hacía abluciones a la abuela con un agua en la que había hervido plantas depurativas y hojas de buen olor, y éstas se quedaban pegadas a las espaldas succulentas, en los cabellos metálicos y sueltos... (p. 97).

Aquí vemos a la Diosa Terrible sumergida en agua de plantas, elemento propio de la etapa agrícola del matriarcado. Por otra parte, una imagen visual de los anchos lomos de la Abuela recubiertos de hojas nos trae una figura familiar: la del dragón, cuyo pellejo aparece guarnecido de verdes placas córneas o grandes escamas. Sin duda son señales de su filiación urobórica. Pero el rasgo físico más espectacular que permite identificar el Dragón en la Abuela sólo se nos revela al final del cuento: ¡su sangre es verde! (p. 161).

De manera que la Abuela-Dragón, sentada en una «poltrona que tenía el fundamento y la alcurnia de un trono», reina en su desolada guarida con «un vestido de flores ecuatoriales», en cuyo jardín artificial de «flores sofocantes como las del vestido» (doble alusión a la Señora de las Plantas en su aspecto negativo) se hallan las tumbas de los «Amadises», su marido y su hijo; esto es, héroes (repárese en la connotación del nombre Amadís) vencidos y devorados por la Diosa Terrible. Aún hay más: la Abuela se pasa gran parte del tiempo durmiendo y velando a la vez (remisión al mundo del inconsciente), y entre el sueño y la alucinación nos cuenta su pasado. Entonces era una mujer hermosa que se ocupaba en un prostíbulo de las Antillas, y allí conoció, antes del primer Amadís, al único hombre con quien estuvo a punto de unirse por amor:

—Yo sentía que me iba a morir, empapada en sudor de miedo, suplicando por dentro que la puerta se abriera sin abrirse, que él entrara sin entrar, que no se fuera nunca pero que tampoco volviera jamás, para no tener que matarlo... Yo lo previne, y se rio —gritaba—, lo volví a prevenir y volvió a reírse, hasta que abrió los ojos aterrados, ¡hay reina!, ¡hay reina!, y la voz no le salió por la boca sino por la cuchillada de la garganta (p. 157).

Hemos visto a la Abuela en acción de castrar a su infortunado galán, puesto que su condición amazónica le impide entregarse por amor. Es la virgen por excelencia del patriarcado, ya que la «virgen casta», en tanto concepto, surge en la sociedad patriarcal. El antiguo significado del término era «mujer libre» o «mujer independiente», no poseída por ningún hombre en particular. Pero en el cuento tal situación ocurre años atrás, cuando la Abuela era una sacerdotisa de la Diosa. Ahora, a fuerza de perfeccionarse en el siniestro camino de la Diosa, ha devenido en una manifestación de la Diosa misma, guardando celosamente la puerta de escape del inconsciente. Se trata del aspecto terrible del arquetipo que el ego ha de vencer en un doloroso acto liberador para trascender definitivamente la dependencia que lo ata al mundo vegetativo de la niñez.

Bajo el dominio de la Abuela está Eréndira. En los comienzos de la narración tiene catorce años, y es «lánguida y de huesos tiernos, y demasiado mansa para su edad» (p. 97); pesa «42 kilos» y tiene «teticas de perra» (p. 104); su cuarto está «atiborrado de las muñecas de trapo y los animales de cuerda de su infancia reciente» (p. 102). Por todo esto se puede concluir que apenas ha dejado atrás la niñez. Tal vez su característica más interesante es que camina y trabaja dormida, hallándose en un estado casi continuo de sonambulismo, semejante a la Abuela, lo cual se subraya en el texto: «Se había dormido, pero siguió dando órdenes, pues de ella había heredado la nieta la virtud de continuar viviendo en el sueño» (pp. 101-102). Esta «virtud» que corre por la sangre de la familia y que identifica a Eréndira con la Abuela nos confirma que la zona donde habitan ambas está dominada por el inconsciente, el reino natural del sueño; también de la intuición, de ahí la relación onírica que une a una y a otra, y que queda al descubierto en el hecho de que Eréndira interpreta los sueños premonitorios de la Abuela. Pero el sueño y la muerte son vasos comunicantes, de ahí que la Abuela recomiende a Eréndira que dé de beber a las tumbas de los Amadises y que, si acaso vienen, «avísales que no entren» (p. 102). Así, los muertos y los vivos comparten un mundo cerrado que remite todo lenguaje al plano subliminal. Eréndira y la Abuela viven el sueño urobórico del inconsciente, donde no hay contrarios y todo se hace circular.

Sin embargo, es evidente que la situación jerárquica de la Abuela y Eréndira no es la misma. La Abuela, en su calidad de Dragón, tiene sujeta a Eréndira y ha de impedir a toda costa que su ego se individualice y se desarrolle. De este modo, la doncella aparece cumpliendo hasta el desfallecimiento incontables tareas domésticas, o si se quiere, cuidando el orden irracional y caótico del templo de la Diosa Terrible. Pero el servicio es aún más exigente, pues Eréndira tiene que alimentar, bañar y vestir

diariamente a la Abuela. Se trata de un verdadero ritual hecho con «parsimonia», con «rigor sagrado». Ahora bien, esta suerte de noviciado cambia cualitativamente al llegar Eréndira a la pubertad, pues entonces pasa a servir a la Diosa en calidad de sacerdotisa, es decir, ofreciéndose a ella como prostituta sagrada y deviniendo así en propiedad de la Diosa y en su representante. Dicho servicio, cuyo último fin es la transformación en la propia Diosa, ya vimos que fue también desempeñado por la Abuela cuando era «una hermosa mujer de un prostíbulo de las Antillas» (p. 99). No obstante, si bien la Abuela alcanzó la transformación en Diosa Terrible al liquidar uno tras otro a sus pretendientes, negándose a entregarse por amor a hombre alguno, la metamorfosis de Eréndira no llega a ocurrir al enamorarse y vincularse a Ulises. Es precisamente esta entrega de Eréndira lo que marca el inicio de su proceso de liberación con respecto a la Abuela. Este importante paso hacia la ruptura con el mundo del Uroboros aparece significado claramente en el texto, cuando Ulises la llama imitando el canto de la lechuza: «Se asomó a la noche hasta que volvió a cantar la lechuza, y su instinto de libertad prevaleció por fin contra el hechizo de la abuela» (p. 140).

El tercer personaje del triángulo arquetípico es Ulises. Es fácil reconocer en él los atributos del Héroe potencial, del mancebo que, tras ver reflejada su otra mitad en la imagen de la Doncella Cautiva, se propone rescatarla y unirse a ella. Para Ulises, el momento es trascendental, de vida o muerte, pues ha de dividir el arquetipo de la Gran Madre con su espada, matando a su lado elemental, negativamente andrógino (la Abuela-Dragón), para entonces unirse a su aspecto transformador-positivo (Eréndira), estableciendo así las bases para su desarrollo ulterior dentro del sistema de la Pareja al tiempo que libera a su ego del inconsciente. Ulises ve en Eréndira la proyección de sus propios componentes femeninos, unido a su experiencia arquetípica de lo Femenino. Para Ulises, en resumen, Eréndira es su *anima*, según el concepto de Jung⁶. De la unión de ambos ha de nacer la progenie que funde y garantice una nueva sociedad, el patriarcado, expresado en términos del control sobre la nueva generación, puesto que la situación descrita se inscribe en el matrimonio, donde la Madre domina a los hijos con total autoridad. Su arma represiva más eficaz es el miedo a la Diosa, la asociación de la mujer al mundo de la magia y los hechizos, de la castración y de la muerte (para Ulises)

⁶ C. G. Jung, «The Relations between the Ego and the Unconscious», *Two Essays on Analytical Psychology*. Translated by R. F. C. Hull (Princeton: Princeton/Bollingen, 1972), pp. 188 y ss. También en C. G. Jung, *Aspects of the Feminine*. Trans. Hull (Princeton: Princeton/Bollingen, 1982), pp. 77 y ss.

y del desfloramiento ritual y la promiscuidad sexual con ausencia de amor (para Eréndira).

La filiación heroica de Ulises parece de momento incuestionable. A la manera de los héroes mitológicos, es joven y apuesto, y su descripción lo emparenta a la luz, el símbolo del carácter masculino del ego en oposición al carácter femenino del inconsciente, expresado en la noche, en el mundo subterráneo, en el sueño y en la muerte. La luminosidad de Ulises se constata en varios lugares del texto. Por ejemplo:

Tenía un aura irreal y parecía visible en la penumbra por el fulgor propio de su belleza.

—Y tú —le dijo la abuela—, ¿dónde dejaste las alas?

—El que las tenía era mi abuelo —contestó Ulises con su naturalidad—, pero nadie lo cree.

La abuela volvió a examinarlo con una atención hechizada. «Pues yo sí lo creo», le dijo. «Tráelas puestas mañana» (p. 116).

Queda claro, pues, que Ulises lleva en su blasón los símbolos del mundo solar, del aire y del cielo. Además, anteriormente, Ulises es descrito como «un adolescente dorado... con la identidad de un ángel furtivo» (p. 113). Cuando Eréndira lo ve por primera vez, se frota la cara con una toalla «para probarse que no era una ilusión» (p. 116), y más adelante exclama: «—Pareces todo de oro...» (p. 119). En fin, con un abuelo alado y un padre que cosecha naranjas con diamantes en lugar de semillas, es incuestionable que el ancestro de Ulises se ubica en el mundo solar. Por otra parte, al enamorarse de Eréndira es capaz de cambiar el color de los objetos de cristal. Diamantes, cristales y naranjas se inscriben en la simbología solar, la cual nos remite al cielo, donde el sexo masculino colocó la proyección del arquetipo del Padre Divino para justificar su superioridad sobre el sexo femenino. De este modo, Ulises no sólo cumple con los requisitos del arquetipo en lo que respecta a una ascendencia transpersonal divina, sino también en lo que toca a la luminosa hermosura de su físico.

Pero las amenazas de los héroes no constituyen nada nuevo para la Abuela. Ya ha despachado por lo menos a tres: el pretendiente anónimo y los dos Amadises. De manera que se nos revela sólidamente asentada en su trono, y es fácil presumir que ha de dar mala pelea a Ulises.

En efecto, al concluir el texto vemos que la victoria de Ulises, si así alcanza a llamarse, es muy relativa. Al acuchillar a la Abuela (acto simbólico del incesto transpersonal y liberador), ésta logra quitarle las fuerzas en un abrazo letal (acto simbólico de la castración transpersonal). Así tenemos que Ulises (la proyección del ego en su combate contra el incons-

ciente) consigue matar a la Abuela (el aspecto fálico, elemental y negativo de la Gran Madre), pero sucumbe en la lucha y pierde su potencia viril. En realidad puede inferirse del texto que Ulises retrocede a su niñez más temprana, es decir, regresa al Uroboros. Veamos lo que sucede durante y después del combate:

Ulises le saltó encima y le dio una cuchillada certera en el pecho desnudo. La abuela lanzó un gemido, se le echó encima y trató de estrangularlo con sus potentes brazos de oso... Ulises logró liberar la mano del cuchillo y le asestó una segunda cuchillada en el costado. La abuela soltó un gemido recóndito y abrazó con más fuerza al agresor. Ulises asestó un tercer golpe, sin piedad, y un chorro de sangre expulsada a alta presión le salpicó la cara: era una sangre oleosa, brillante y verde... Grande, monolítica, gruñendo de dolor y de rabia, la abuela se aferró al cuerpo de Ulises... Ulises logró liberar otra vez el brazo armado, abrió un tajo en el vientre, y una explosión de sangre lo empapó de verde hasta los pies... *Ulises permaneció sentado junto al cadáver, agotado por la lucha, y cuanto más trataba de limpiarse la cara más se la embadurnaba de aquella materia verde y viva* que parecía fluir de sus dedos... *Se arrastró hasta la entrada de la carpa, y vio que Eréndira empezaba a correr...* Entonces hizo un *último esfuerzo* para perseguirla, llamándola con unos *gritos desgarrados que ya no eran de amante sino de hijo*, pero lo venció *el terrible agotamiento de haber matado a una mujer sin ayuda de nadie*. Los indios de la abuela lo alcanzaron *tirado boca abajo en la playa, llorando de soledad y de miedo* (pp. 161-162).

El subrayado es nuestro; destaca la regresión de Ulises a la Madre del Uroboros, a la placenta del inconsciente, y ya su propia sustancia es la misma «materia verde y viva», elemental e indiferenciada que constituye el plasma urobórico.

Como vemos, la versión más común del mito, digamos la victoria de Perseo sobre Medusa para liberar y tomar Andrómeda, no se ha cumplido en el texto. La presunta supremacía del macho ha sido desvirtuada por el arma más tremenda de la Diosa Terrible: el miedo a la mujer. De ahí la frase: «pero lo venció el terrible agotamiento de haber matado a una mujer sin ayuda de nadie». Por otra parte, no es de extrañar que Eréndira no acuda en auxilio del macho castrado. De acuerdo con la lógica de los mitos y los cuentos de hadas, tal actitud resulta natural, ya que todo pretendiente que no logre pasar las pruebas que suponen la mano de la doncella o la posesión del «tesoro difícil de obtener» es enviado al mundo de los muertos o de las bestias sin lamentaciones de nadie. En realidad,

la Cautiva y «el tesoro difícil de obtener» significan lo mismo: el *anima*⁷. Según Neumann, ésta porta el carácter transformativo de lo Femenino en su aspecto positivo, y ha de ser experimentada por el Héroe para la elevación e integración de su psiquis⁸. En el caso del cuento de García Márquez, Eréndira «cogió el chaleco de oro y salió de la carpa» (p. 162); esto es, huye con el «tesoro» que guardaba la Abuela-Dragón. Claro, en rigor, éste le pertenecía a Eréndira, ya que era el producto de la acumulación del dinero que obtenía al vender su cuerpo por los rincones del desierto. Así, queda establecida una estrecha relación de identidad entre Eréndira y el chaleco de oro, pues éste representa el valor de su cuerpo-mercancía en el mundo de las tinieblas. Pero las implicaciones de esta relación se verán más adelante.

Sin embargo, es posible concluir que Eréndira huye con algo más que el fruto de sus sudores; esto es, concretamente, que Eréndira escapa llevando en sus entrañas un futuro Héroe. Llegamos a esta opinión por varios caminos. En primer lugar tenemos que, como se sabe, los misterios transformativos que experimenta la mujer en su propio cuerpo son: la menstruación, la fecundidad y la lactancia (todos relacionados con la sangre). Ahora bien, en dos lugares del texto vemos la llegada de un viento fatal y misterioso llamado «el viento de la desgracia». Este viento mágico ocurre en la frase inicial del discurso (p. 97), y en el momento en que Eréndira resuelve fugarse con Ulises (p. 137). Tal viento, sobre todo en el matriarcado, simboliza el principio generativo, mágico, transpersonal y asexual mediante el cual la Doncella o Virgen se convierte en Madre, independientemente de sus relaciones sexuales, las cuales no se asocian entonces a la fecundación. En realidad, en esta etapa, la fecundidad se explica por el principio transformativo de la sangre; esto es, ocurre al suspenderse el flujo de sangre de la menstruación, y de ahí el contenido sangriento de los sacrificios a la Madre Tierra en los primeros tiempos de la agricultura. Al convertirse la niña en doncella a través de la menstruación, se lograba la única condición para que ésta deviniera en madre, lo cual explica los rituales de iniciación femenina en las diferentes culturas de la humanidad. Retornando al texto de García Márquez, vemos que la llegada del viento mágico tiene por resultado inmediato el incendio de la mansión de la Abuela. El hecho se produce porque Eréndira ha encendido un candelabro y se duerme sin apagarlo. «Pero después, el viento de su desgracia se metió en el dormitorio como una manada de perros y volcó el cande-

⁷ Neumann, *op. cit.*, pp. 195 y ss.

⁸ Erich Neumann, *The Great Mother. An Analysis of the Archetype*. Translated by Ralph Manheim (Princeton: Princeton/Bollingen, 1972), p. 33.

labro contra las cortinas» (p. 102). Ahora bien, en esta etapa la doncella es «la portadora del fuego», de la antorcha de Hécate, la Diosa Lunar, cuyo fuego simboliza el hijo potencial, el sol nocturno o inferior. De manera que cuando Eréndira es visitada en la noche por el viento mágico, el cual irrumpe como «una manada de perros», animales de Hécate, se puede presumir que ha experimentado su primera menstruación. Esto se corresponde con la edad y desarrollo físico de Eréndira, y queda corroborado al marcar el fuego no sólo la destrucción de la casa de su niñez, sino también el inicio de su prostitución sagrada en calidad de sacrificio a la Diosa Terrible. Así vemos que, inmediatamente después del incendio, la Abuela la conduce al «matrimonio de muerte», el desfloramiento ritual que reproduce la unión de Perséfone-Core con Hades, que marca su inicio como sacerdotisa de la Diosa en el mundo de las profundidades. Este mundo, primigéneamente acuático, se superpone en el texto al del desierto:

Colgada entre dos pilares, agitándose como la *vela suelta de un balandro al garete*, había una hamaca sin color. Por encima del silbido de la tormenta y los *ramalazos del agua* se oían gritos lejanos... *voces de naufragio*. Ella le resistió... y él le respondió con una bofetada solemne que... *la hizo flotar un instante en el aire con el largo cabello de medusa ondulando en el vacío*... Eréndira... se quedó como fascinada con las *franjas de luna de un pescado que pasó navegando* (p. 105).

O bien:

Fue una tormenta tan terrible que *la lluvia vino revuelta con agua de mar*, y *la casa amaneció llena de pescados y caracoles*, y tu abuelo Amadís... *vio una mantarraya luminosa navegando por el aire* (p. 117).

También véase el siguiente diálogo entre Ulises y Eréndira:

- Mi mamá dice que los que se mueren en el desierto no van al cielo sino al mar —dijo Ulises.
- No conozco el mar.
- Es como el desierto, pero con agua —dijo Ulises.
- ¿Cómo es que te llamas?
- Ulises.
- Es nombre de gringo —dijo Eréndira.
- No, de navegante (pp. 117-118).

Esta conciliación desierto-mar es propia del Uroboros, donde los opuestos no originan tensiones. Por eso Ulises llama a Eréndira disponiendo las

letras de su nombre al revés, es decir, «Arídnere» (p. 135). Se está en un plano circular e indiferenciado donde el reverso es el anverso y el antónimo se hace sinónimo.

La segunda aparición del viento mágico ocurre cuando Eréndira va a ser raptada por Ulises, quien ahora viene provisto de las preciosas naranjas de su padre y de una pistola arcaica. El simbolismo fálico de estos objetos es más que evidente, pero a eso hay que agregar que las naranjas encierran diamantes, la luz del Padre Divino, y que Ulises, a modo de señal secreta para llamar a Eréndira a su lado, imita el canto de la lechuzza, animal que por su forma uterina propicia la preñez en la antigua tradición. De manera que la fecundación de Eréndira por el falo solar, superior y mágico (el viento misterioso), es subrayada por los atributos con que reaparece Ulises, los cuales reafirman el significado de fecundidad. Cuando éste le dice a Eréndira que está color de naranja, y la muchacha comprueba que «en efecto las naranjas tenían su color» (p. 135), se enfatiza la idea de que ésta, completamente desnuda, está siendo bañada por la dorada luminosidad de las naranjas solares. Poco después se produce la huida de Eréndira con Ulises, es decir, el rapto. No obstante, no se debe llegar a la conclusión de que el principio divino de lo Masculino ha pasado al vientre de Eréndira por vía de Ulises. La preñez de Eréndira, como se ha dicho, ha sido generada por el viento mágico. En realidad, los atributos fálico-solares que porta Ulises no le pertenecen en propiedad. Esto se demuestra por las siguientes razones: 1) Ulises ha robado las naranjas del huerto de su padre; 2) ha abandonado el hogar bajo las amenazas de su madre; 3) el padre le persigue y lo captura frustrando el rapto; 4) la pistola que ha tomado Ulises no dispara, pues había pertenecido al legendario Francis Drake y ya era inservible; 5) finalmente es conducido por su padre al hogar.

De todo esto se concluye que Ulises es sólo el padre personal y terreno del futuro hijo de Eréndira, pues los símbolos generativos superiores no son suyos. Ulises ha robado el fuego de los dioses, y éste, en su manos, se hace inservible a los efectos de transmitir sexualmente la luz trascendental. Esto le corresponde sólo al viento mágico. Es justamente esta soledad de Ulises, esta falta de auxilio del Padre Divino, siempre presente en el verdadero Héroe, lo que explica su castración al matar a la Abuela-Dragón. Ha querido matarla «sin ayuda de nadie», y ahora paga el precio de su osadía. Las palabras con que lo ha despedido el padre (el Gran Padre) son terribles: «Pero te advierto una cosa: adondequiera que vayas te perseguirá la maldición de tu padre» (p. 151). Al no contar con el sostén decisivo de los Espíritus Superiores, carece de las fuerzas imprescindibles para obtener una victoria total, un triunfo que le permita elevarse

junto con Eréndira fuera del ámbito del Uroboros. Esto lo sabe perfectamente su padre, quien luego de la partida comenta con su mujer: «Ya volverá... apaleado por la vida, más pronto de lo que tú crees» (p. 151). En resumen, de todo esto se deriva que el nuevo Héroe que lleva Eréndira en su vientre tiene por padre sexual al viento mágico y por padre biológico y mortal a Ulises, doble paternidad que es propia del Héroe verdadero y que garantiza su superioridad.

Pero si bien Ulises retorna al Uroboros, Eréndira logra escapar del mundo de las tinieblas del inconsciente. Así vemos que, muerta la Abuela-Dragón, «su rostro adquirió de golpe toda la madurez de persona mayor que no le habían dado sus veinte años de infortunio» (p. 162). La frase es en extremo elocuente, pues plasma el paso de la belleza perfecta de la muerte a la madurez vital del ego. Con anterioridad hemos visto en el texto que la Abuela arreglaba a Eréndira «con un estilo de belleza sepulcral» (p. 109), y que al prostituirse ceremonialmente la muchacha yacía «acostada en la estera con sus afeites póstumos y un traje de cenefas moradas» (p. 110). A continuación se describe su ascenso desde la muerte, su liberación del inconsciente:

Con movimientos rápidos y precisos cogió el chaleco de oro y salió de la carpa... Iba corriendo contra el viento, más veloz que un venado, y ninguna voz de este mundo la podía detener. Pasó corriendo sin volver la cabeza por el vapor ardiente de los charcos de salitre, por los cráteres de talco, por el sopor de los palafitos, hasta que se acabaron las ciencias naturales del mar y empezó el desierto (pp. 162-163).

Obsérvese el paisaje marino y lunar que atraviesa Eréndira en su veloz fuga; son los reinos de la Diosa Terrible que van quedando atrás para siempre. Parecería que al correr hacia el desierto Eréndira desanda el camino recorrido, pues allí se alzaba la morada de la Abuela-Dragón. Pero no es así. Ahora el mar y el desierto se han diferenciado propiamente y al terminar uno empieza el otro. Las nociones de espacio y tiempo se reconstituyen fuera del mundo circular y perpetuo del Uroboros, y atrás quedan el estatismo de la muerte y «los atardeceres de nunca acabar» (p. 163). El texto concluye en este punto, aunque puede inferirse que Eréndira se esfuma en el desierto de la Guajira, el Oriente de Colombia, el sitio donde surge el sol y donde ha de nacer su Hijo Solar, pues ocaso y naciente quedan ya delimitados fuera del Uroboros.

A primera vista podría suponerse que Ulises libera a Eréndira, pero una lectura detenida del texto nos revela otra cosa. Veamos:

Eréndira se rio por primera vez en mucho tiempo... Se había vuelto espontánea y locuaz, como si la inocencia de Ulises le hubiera cambiado

no sólo el humor, sino también la índole. La abuela, a tan escasa distancia de la fatalidad, siguió hablando dormida... Pero Ulises no la oyó, porque Eréndira lo había querido tanto, y con tanta verdad, que lo volvió a querer por la mitad de su precio mientras la abuela deliraba, y lo siguió queriendo sin dinero hasta el amanecer (p. 119).

Se trata, pues, de una rebelión de Eréndira, de una ruptura del orden impuesto por la Abuela, de una transgresión a los votos hechos a la Diosa. Eréndira llega a entregarse a Ulises no ya como prostituta sagrada, sino por amor.

A continuación vemos a la Abuela perder por un tiempo su nefasto influjo sobre la muchacha, pues ésta es raptada por seis novicias de un convento que aparece en el camino del desierto. En el convento, Eréndira vive en castidad, como cualquiera de las tantas monjas. Es liberada transitoriamente del hechizo que la ata a la Abuela, y sale a flote por unos días, «descubriendo otras formas...» (p. 127). Cuando vuelve a ser atrapada por la Abuela, se somete de mala gana, con amargura, al destino impuesto (p. 149), al punto que intenta matarla con agua hirviendo, y sólo el azar impide entonces su autoliberación. Al reaparecer Ulises, evocado por Eréndira con la finalidad de que se haga su cómplice, se ve claramente que es la muchacha la que domina la situación.

Ulises... trató de esconderse cuando vio a la abuela sentada en la cama. Eréndira lo tranquilizó.

—Tate quieto —le dijo—. Siempre que llega a esa parte se sienta en la cama, pero no despierta.

Ulises se acostó en su hombro... De pronto Eréndira preguntó sin un quebranto mínimo en la voz:

—¿Te atreverías a matarla?

Tomado de sorpresa, Ulises no supo qué contestar.

—Quién sabe —dijo—. ¿Tú te atreves?

—Yo no puedo —dijo Eréndira—, porque es mi abuela (pp. 153-154).

Y poco más adelante, al flaquear Ulises:

Eréndira lo atravesó con una mirada mortal.

—Lo que pasa —dijo— es que tú no sirves para matar a nadie.

Ulises se impresionó tanto con la crudeza del reproche, que se evadió de la carpa. Eréndira continuó observando a la abuela dormida, con su odio secreto, con la rabia de la frustración (p. 157).

Finalmente, cuando se lleva a cabo «el combate contra el dragón», Eréndira observa la lucha con una «impavidez criminal» (p. 161). De

modo que no hay duda de que Eréndira es la autora intelectual de la muerte de la Abuela-Dragón, incluso la que arma el brazo de Ulises y lo incita a dar el golpe mortal.

Esta manera de actuar de la Cautiva no se ajusta a las variaciones tradicionales del tema arquetípico de «el combate contra el dragón». La participación de Eréndira en la liberación de su propio ego es más importante que la de Ulises. Tampoco se puede soslayar el hecho de que «el combate» implica, en primer término, el personaje del Héroe, pues se trata precisamente de la lucha del adolescente masculino para liquidar el lado Terrible del arquetipo. En la narración de García Márquez, evidentemente, el conflicto se abre y se cierra en torno a Eréndira. Podría objetarse que la Cautiva es el personaje principal en ciertas manifestaciones del folklore, por ejemplo los casos de Bella Durmiente y Blancanieves. Pero en estos casos es el Héroe quien rompe el hechizo de la muerte y rescata a la Cautiva para unirse con ella. Es posible afirmar, pues, que el texto de García Márquez, si bien alude a situaciones arquetípicas tradicionales, rompe la cáscara mitológica para establecerse como un nuevo modelo de mito en lo que respecta a la evolución del ego y el desarrollo de la conciencia individual de la mujer.

La manera de actuar de Eréndira no cae dentro del estilo femenino de combatir al Uroboros, según lo establecido por la psicología jungiana. Si bien no negamos el planteamiento de que el hombre y la mujer se liberan de los Progenitores de modo distinto, no compartimos, por ejemplo, la opinión de Neumann en cuanto a establecer un paradigma de la evolución del ego femenino a través de la historia de Eros y Psique, tomada del *Asno de oro*, de Apuleyo⁹. La paciente, sufrida y un tanto humillante liberación de Psique pudo alguna vez, en la cúspide del pensamiento patriarcal, constituir un modelo deseable a seguir, pero ciertamente no en estos tiempos. Tal proyección no se ajusta en general a la realidad social de nuestros días. La historia más reciente de la humanidad ha subvertido el arquetipo, si alguna vez lo hubo.

Podría argumentarse que hay semejanzas de importancia entre la historia de Eréndira y la de la «resurrección de la doncella», en caso de ser ésta tipificada por el mito de Deméter y Core¹⁰. En efecto, hay un párrafo

⁹ Véase Erich Neumann, *Amor and Psyche. The Psychic Development of the Feminine. A Commentary on the Tale by Apuleius*. Translated by Ralph Manheim (Princeton: Princeton/Bollingen, 1971).

¹⁰ Las interpretaciones de C. Kerényi, Jung y Neumann varían con respecto al mito de Core. El prefacio de Kerényi a su *Eleusis* (New York: Bollingen Series LXV, 4, 1967) recoge con detalles sus respectivas posiciones, ya no sólo en lo que se refiere al mito en cuestión, sino también a importantes conceptos como son «lo

del texto que alude a la Madre en su manifestación de Deméter. La acción ocurre en el convento y Eréndira experimenta una suerte de epifanía:

Una mañana, cuando estaba aguando la cal en el balde, oyó una música de cuerdas que parecía una luz más diáfana en la luz del desierto. Cautivada por el milagro, se asomó a un salón inmenso y vacío de paredes desnudas y ventanas grandes por donde entraba a golpes y se quedaba estancada la claridad deslumbrante de junio, y en el centro del salón vio a una monja muy bella que no había visto antes, tocando un oratorio de Pascua en el clavicémbalo. Eréndira escuchó la música con el alma en un hilo, hasta que sonó la campana para comer. Después del almuerzo... se quedó sola, donde nadie pudiera oírla, y entonces habló por primera vez desde que entró en el convento.

—Soy feliz —dijo (pp. 127-128).

Esta dulce visión no puede ser otra que la imagen de la Madre, como se dijo, en su aspecto de Deméter. Esto justificaría que, al final del texto, Eréndira corra hacia el desierto y no hacia otro sitio.

A primera vista el texto de García Márquez podría establecerse como paralelo al mito Deméter-Core. Hades (la Abuela) habría raptado a Core (Eréndira) a su reino de las profundidades, donde ha de existir en su avatar de Perséfone. Ulises sería uno de los falsos héroes que perece en el intento de rescatarla, hasta que, por último, Zeus ordena a Hades la liberación estacional de Core. Este mito, ligado como se sabe al ciclo agrícola, concluye con la resurrección de Core en la primavera, asociada a la Flor. Naturalmente, se trata ya de una Core transformada de doncella en madre, y surge de las tinieblas llevando dentro de sí a Triptolemo, el Niño Divino, futuro rey de Eleusis e inventor del arado y el arte de cultivar la

Arquetípico», «lo Femenino» y «lo Matriarcal», entre otros. Neumann ve en la resurrección de la Core fecundada el significado de que lo Femenino describe un círculo eterno y cerrado, pues Core se hace absolutamente idéntica a Deméter; esto es, la Hija deviene en Madre, y así sucesivamente. La idea es de Jung, aunque éste dejó constancia de la insuficiencia de su interpretación —puramente psicológica—, y acuñó a la historia de la cultura: «The Demeter-Kore myth is far to feminine to have been merely the result of an anima-projection... Demeter-Kore exists on the plane of mother daughter experience... In fact, the psychology of the Demeter cult has all the features of a matriarchal order of society, where the man is indispensable but on the whole disturbing factor» (pp. xxxi-xxxii). Claro, como dice Kerényi, «In this way Jung left the last word on the question of origins to the ethnologist, who for his part knows nothing of so generalized a matriarchal order... This was attempted by his disciple Erich Neumann, who, in addition, took undue liberties in interpreting the ancient monuments» (p. xxxii). No obstante, en nuestro papel de abogados del diablo, continuamos utilizando (aunque no suscribiendo) los criterios de Neumann.

tierra. Pero, sobre todo, el mito enfatiza el significado del reencuentro de la hija con la madre en condiciones de igualdad; esto es, el misterio de la *heuresis*¹¹. Entonces, es este deseo supremo de reencontrar a la Madre, que es a la vez reencontrarse a sí misma, lo que impulsa a Eréndira a escapar del mundo subterráneo.

No obstante, la figura del mito en su forma más convencional no se corresponde del todo con la del texto. En éste no encontramos a Zeus ni tampoco a Hermes, su embajador ante Hades. Pero, sobre todo, no está de por medio el compromiso entre Core y Hades mediante el cual ésta ha de vivir en el mundo superior de primavera a otoño y reinar durante el invierno en las profundidades. La libertad de Eréndira es rampante; no está mediatizada por ninguna condición previa. Eréndira deviene así en la Heroína total, y de nuevo es posible concluir que el texto de García Márquez, elaborado a partir de la interpretación jungiana de los mitos clásicos, los desborda ampliamente, o si se quiere los subvierte para intentar erigirse en un nuevo mito de fundación. Este propósito es incuestionable, pues, según lo visto, el rasgo más diferenciador del texto es su voluntad de mitificarse, de hacerse pasar por mito tratando de imitar su lenguaje inalcanzable.

Esto, como se sabe, no es nada nuevo en la literatura de la América Latina. Al escribir en una lengua europea desde una patria interior que, ciertamente, no puede tomarse como una prolongación de Europa, el autor latinoamericano experimenta un grado de represión que va mucho más allá de las restricciones que impone toda escritura. El escritor latinoamericano no sólo no posee en propiedad el lenguaje con que trabaja, sino que tampoco posee la historia de esa *langue*, ya sea en su forma oral o escrita, y no lleva en sí la experiencia diacrónica de su transformación en tanto que sistema signifiicante.

Si se tiene en cuenta que América fue inventada literariamente por Europa antes de Colón, y reinventada continuamente por ella hasta nuestros días, es fácil ver que el autor latinoamericano no sólo se siente parte de esa ficción, sino que sabe que está sujeto a ella por las ataduras de la lengua y de la tradición literaria. De manera que al escribir desde una ficción ajena, de acuerdo con las reglas de una invención ajena y, en última instancia, para un lector ajeno, el autor latinoamericano se ve precisado a inventar sus referentes al tiempo que se inventa a sí mismo en tanto que autor. El resultado, como dice Roberto González-Echevarría, es una literatura revolucionaria y moderna porque corroe la médula de la

¹¹ Neumann, *The Great Mother*, p. 319.

tradición occidental, reflejando una imagen distorsionada de ésta¹². Además de este rasgo morfológico que sin duda le es propio, la literatura latinoamericana experimenta la necesidad de legitimarse, de afirmarse en una Madre, en un centro o comienzo siempre fugitivo, una suerte de paraíso perdido donde se hallan supuestamente las fuentes primigenias de lo latinoamericano. Esto, tal vez, a manera de defensa ante la constante amenaza de ser anulada, decapitada, por Occidente. De ahí, en general, la importancia en nuestra literatura de la antinovela, la novela-río, la meta-novela¹³.

Volviendo al texto de García Márquez, presumimos que si ha buscado acercarse al lenguaje del mito clásico, lo ha hecho por las razones expuestas. Esto es, por una parte se vincula e imita la forma más prestigiosa de la tradición oral de Occidente y por otra la desborda, la exagera, la subvierte a través de la invención de un supuesto «comienzo latinoamericano», esa Madre evasiva cuya búsqueda le confiere al texto papeles de identidad. Pero, en resumen, ¿qué comunica el mito de Eréndira?

De inicio habría que decir que los restantes personajes del cuento también aparecen en calidad de alegorías, aunque de otro orden. Por ejemplo, antes de desflorar a Eréndira, el tendero la pesa y la mide cuidadosamente, regateando el precio que pide la Abuela (p. 104). Evidentemente, se relaciona con Eréndira en términos de Mercader-Mercancía. El contrabandista, que se lleva a escondidas del país collares de perlas legítimas y afirma que los contrabandistas no existen, que «todo el mundo habla de ellos, pero nadie los ve» (p. 107), representa el Saqueador que se lleva las riquezas y recursos naturales del país en medio de negocios turbios y frases de hipocresía. El cartero, que declara con orgullo que hace correr las

¹² Roberto González-Echevarría, *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1977), p. 30.

¹³ Es interesante que Hélène Cixous, en su artículo «Castration or Decapitation?», en *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 7, 11 (1981), opine que: «Writing in the feminine is passing on what is cut out by the Symbolic, the voice of the mother, passing on what is most archaic... This innermost touch always echoes in a woman-text. So the movement, the movement of the text, doesn't trace a straight line. I see it as an outpouring... which can appear in primitive or elementary texts as a fantasy of blood, of menstrual flow, etc., but which I prefer to see as vomiting... And I'd link this with a basic structure of property relations defined by mourning... But I believe women *do not* mourn... She basically *takes up the challenge of loss* in order to go on living... This makes her writing a body that overflows, disgorges, vomiting as opposed to masculine incorporation... (this is how I would define *feminine sublimation*) which provide the capacity of passing above it all by means of a form of oblivion which is not the oblivion of burial or interment but the oblivion of *acceptance*.» Habría que concluir entonces que la literatura latinoamericana tendría su especificidad en el principio de lo Femenino.

voces «hasta el otro lado del mundo» (p. 110), es la Prensa y los Medios de Comunicación, al servicio de los peores intereses. Luego vienen los soldados (p. 113), es decir, el Ejército, las Fuerzas Represivas que sostienen a los patriarcas dictatoriales. Por otra parte, vemos que la prostitución de Eréndira se lleva a cabo con la protección oficial del senador Onésimo Sánchez, quien le entrega a la Abuela una carta de recomendación. Además, es significativo que la feria ambulante de la Abuela va siguiendo a la comitiva electoral del senador, lo cual establece una fuerte relación entre la Corrupción y el Gobierno (p. 134). También tenemos que la Iglesia ofrece refugio a Eréndira, pero luego se presta a la farsa de su matrimonio con un pobre indio, urdida por la Abuela, y la abandona a su destino.

En el bando contrario tenemos a los indios, que recorren todo el texto cargando el trono de la Abuela, la carpa, las mesas de juego y los bultos de la feria. Pueden leerse como el Pueblo Dominado, que lleva sobre sus hombros el peso autoritario de una sociedad injusta. Pero uno de los personajes más interesantes es el fotógrafo, que sigue a la feria en su bicicleta y se encarga de decirnos con su propia voz que es el Artista (p. 138). Su ocupación es retratar a los que vienen a comprar los favores de Eréndira, y al negarse a pagar los gastos de la música que lleva la feria, es expulsado por la Abuela de la comitiva. El diálogo que se establece en este pasaje es revelador:

La abuela consultó el cuaderno de notas, y se dirigió al fotógrafo...

—En qué quedamos —le dijo—, ¿pagas o no pagas la cuarta parte de la música?

El fotógrafo ni siquiera levantó la cabeza...

—La música no sale en los retratos.

—Pero despierta en la gente las ganas de retratarse —replicó la abuela.

—Al contrario —dijo el fotógrafo—, les recuerda a los muertos, y luego salen en los retratos con los ojos cerrados.

El director de la charanga intervino.

—Lo que hace cerrar los ojos no es la música —dijo—, son los relámpagos de retratar de noche.

—Es la música —insistió el fotógrafo.

La abuela le puso término a la disputa... «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... (p. 138).

Aquí la música de la charanga es representada como un medio de seducción asociado a la muerte y a la noche; esto es, a la Diosa Terrible. Al mismo tiempo, en otro nivel de significación, se asocia a la Política, o si se quiere a la retórica de un lenguaje demagógico que porta como verdadero significado la Represión del Estado, la amenaza de muerte. El fotógrafo decide seguir solo con su arte, la Escritura, y finalmente cae muerto de un balazo fálico que le dispara con su rifle el comandante militar de la zona. De este modo, el Escritor, tras intentar en vano mantener su libertad de acción, sucumbe ante la fuerza destructiva del poder tenebroso.

Como se ve, el personaje del fotógrafo es un signo que permite pasar de un orden alegórico a otro. El primer nivel de significantes —y debe entenderse «primer nivel» como una convención— nos remite al significado de los mitos clásicos de Occidente, los cuales, ahora como nuevos significantes, nos conducen al campo referencial de las relaciones Estado-Individuo en América Latina. Sucede lo mismo con la interpretación jungiana del arquetipo de la Gran Madre, interpretación que, paradójicamente, se vuelve freudiana en el segundo nivel de significación, al subrayarse la relación Padre-Estado, y, sobre todo, Represión Paterna-Estatal como consecuencia directa del temor a la Castración-Revolución. Así, la Madre Terrible se convierte en Padre Terrible que guarda a Eréndira para sí. Visto el texto de una manera y de otra, habría que concluir que Eréndira escapa tanto del Inconsciente como del Estado Represor, y su conciencia se libera tanto en función de su ego como en función del sistema Padre-Estado.

Es significativo también que en el nuevo mito que propone García Márquez se haya «castrado» el tema mitológico de «el combate contra el dragón» tanto como el de «la resurrección de la doncella». En el primer caso por vía de la castración mutua del Dragón y el Héroe y en el segundo por la omisión de los portavoces de Zeus y Hermes, dioses que participan decisivamente en la liberación de Core-Perséfone. Esto trae por resultado que Eréndira no pueda concebir al Niño Divino dentro del sistema de la Pareja Patriarcal; éste ha de nacer en medio del secreto de los Misterios de Eleusis, de honda raíz matriarcal. Por otra parte, tenemos que Zeus, además de significar el Procreador por excelencia, representa el Poder Político, el Gobierno, el Orden Estatal-Patriarcal. Su omisión en tanto que dispensador paternal de la libertad de Eréndira, según lo exige el viejo mito, es un atentado flagrante contra el principio fálico de autoridad. En lo que toca a Hermes, no puede verse sólo como «el mensajero de los dioses», sino, como afirma Kerényi, ha de verse también en él al «dador del discurso» (*sermonis dator*) y, sobre todo, al «intérprete del

Logos»¹⁴. Además, como se sabe, en su tradición más antigua se le veneraba en forma de falo erecto (el «significante trascendental», según Lacan)¹⁵. Su omisión, pues, es doblemente castrante, y alude tanto a la libido como mediadora entre el pensamiento y la palabra como a la interpretación, ambas de índole masculina.

Así las cosas, hay que concluir que el texto de García Márquez intenta entronizarse en lugar del significante fálico, tanto en lo que atañe al viejo mito patriarcal como en lo que toca al orden despótico, corrupto y dependiente que dejó en América Latina la colonización europea. El mito de Eréndira se nos presenta entonces como una alternativa que atenta de lleno contra Occidente en lo que éste haya significado un modelo represivo para América Latina. El nuevo mito comunica la posibilidad de sacudir el yugo de Hermes —«discurso» e «interpretación»— impuesto por Occidente, al tiempo que propone o, más bien, presagia la demolición del orden político-patriarcal que, copiado de Occidente, rige de arriba abajo en América Latina, sin excepción¹⁶. Tal es el fruto que Eréndira lleva en su vientre; tal es la esperanza que sugiere el Niño Divino.

Al simular la forma del mito, sin embargo, el texto de García Márquez recoge su inevitable paradoja. «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 la heroína Eréndira (la literatura latinoamericana), al tomar para sí el chaleco de oro (su doble de las profundidades, su pasada existencia en tanto «sombra»), no podrá desprenderse, como Calibán, de la palabra del dominador, la Abuela-Europa. Su carrera hacia el interior en busca de la esquivia Madre América, intuita en su visión, la caracterizará, pero no la librará de su «triste historia». En lo que respecta al Autor, éste, como el fotógrafo del cuento, cae en la trampa tendida desde hace siglos por Occidente. Ha de escribir en lengua ajena, bajo preceptiva ajena y para gente ajena. Pero, en su derrota, llena de astutas fintas y contragolpes, habrá alcanzado a mellar de manera irreparable la espada medieval de Occidente. En resumen, habrá hecho literatura latinoamericana.

¹⁴ C. Kerényi, *op. cit.*, p. 137.

¹⁵ Véase su conocido ensayo «The Signification of the Phalus».

¹⁶ En la vida real, sin embargo, el autor apoya regímenes autoritarios latinoamericanos que, como en el caso de Cuba, encuentran su modelo en la tradición machista europea.