

Mónica Zapata
Université Stendhal (Grenoble, Francia)

**PEREGRINACIONES HACIA LO GROTESCO:
TRES CUENTOS DE GARCÍA MÁRQUEZ**

LETRAS 29-30 (1994)



Partir en busca de lo grotesco, a través de los cuentos de García Márquez parece ser una tarea fácil y prometedora. Luego de descubrirlo claro, el desafío consiste en tratar de comprender cómo funciona. Me referiré tan sólo aquí a algunos relatos de los tomos *La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y su abuela desalmada* y *Doce cuentos peregrinos*, e intentaré mostrar cuáles son los elementos movilizados en la dinámica de lo grotesco.

Elisheva Rosen, quien retoma y sintetiza la definición de W. Kayser (1963)¹, señala como rasgo constante entre las manifestaciones de lo grotesco la recurrencia de lo monstruoso bajo múltiples aspectos, humano, vegetal, animal, objetivo o tecnológico: cierto tipo de figuras, a menudo híbridas, «que participan de lo extraño, de lo que escapa a todo control». Si bien es cierto que —tal como lo señala Rosen— tales figuras no bastan para identificar lo grotesco, sino que es necesario considerar la estructura misma de la obra en relación con la recepción, su recurrencia contribuye sin lugar a dudas a provocar esa sensación de terror, de extrañeza y también de rechazo.

Pero lo grotesco, indudablemente, a la vez seduce, fascina porque propone la transgresión de lo prohibido; siempre remite a otra ley, que no es social sino inconsciente. Por ello resulta imposible, de manera racional

1. Elisheva Rosen, *Sur le grotesque* (Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 1991). Las traducciones de las citas son de M. Z.

atribuir una causa precisa a la extrañeza. «Lo que se produce —escribe Rosen, citando a Kayser— es del orden de “lo incomprensible, lo inexplicable, lo impersonal”» (p. 116).

Por otra parte, debido precisamente a los motivos a los que apela y a las reacciones que produce lo grotesco se vincula con lo abyecto:

«Lo abyecto no es un objeto en frente de mí, que nombro o imagino. [...] Del objeto, lo abyecto no tiene más que una cualidad, la de oponerse al yo. Pero si el objeto, al oponerse, me equilibra en la trama frágil de un deseo experimentado [...] por el contrario, lo abyecto, objeto caído, es radicalmente un excluido, y me atrae hacia allí donde el sentido se desploma. [...] A cada yo (moi) su objeto, a cada superyó, su abyecto»².

Ahora bien, como ya lo ha señalado Jacques Gilard, en los relatos de García Márquez, hay una preocupación constante por el tiempo, subordinada sin embargo al tema general de la obsesión por la muerte. Ésta a su vez está ligada a su expresión más directa: el motivo del cadáver³.

«[...] Vemos en todo caso que la obra, que parecía oscilar entre dos concepciones del tiempo, tiene en realidad un eje más duradero: el del cadáver constante. Desde su primer cuento, desde septiembre 1947, García Márquez no ha prácticamente dejado de producir un inmenso discurso sobre la muerte»⁴.

Sería abusivo decir que los motivos grotescos en la narrativa del escritor colombiano se limitan al del cadáver. Baste recordar los retratos de algunos personajes como el «señor muy viejo con unas alas enormes»

2. *Poderes de la perversión [Pouvoirs de l'horreur]*, trad. Nicolas Rosa y Viviana Ackerman (Buenos Aires: Catálogos/Siglo XXI, 1988), p. 8.

3. J. Gilard, «El tiempo, la muerte y la vida», introducción a Gabriel García Márquez, *El coronel no tiene quien le escriba* (Bogotá: Círculo de Lectores, 1983), XCIII + 72 p.

4. J. Gilard, «García Márquez et la mort annoncée», *Co-textes*, 6 (1983), p. 72 (trad. de M. Z.)

encallado en un lodazal, «vestido como un traperero», con «apenas unas hilachas descoloridas en el cráneo pelado y muy pocos dientes en la boca» (**La increíble y triste historia...**, p. 11) ; o bien el de la abuela de Cándida Eréndira, blanca como una ballena, perdiendo el pelo de a puñados hasta quedar con la cabeza «como un coco pelado» tras el intento de asesinato por parte de la nieta. Sin embargo, hay que reconocer que las imágenes más fuertes y más chocantes son las de los cuerpos agonizantes, a veces con las vísceras al aire, los crímenes y los cadáveres. Mencionemos justamente la muerte de la abuela:

«Grande, monolítica, gruñendo de dolor y de rabia, la abuela se aferró al cuerpo de Ulises. Sus brazos, sus piernas, hasta su cráneo pelado estaban verdes de sangre. La enorme respiración de fuelle, trastornada por los primeros estertores, ocupaba todo el ámbito» (**La increíble y triste historia...**, p. 161).

Junto a estos motivos encontramos a menudo relatos míticos, que revierten los elementos fantasmáticos propios de lo grotesco, llevándolos al plano de una legalidad basada ciertamente en el consenso social pero que además, al nivel del sujeto, remite al orden simbólico garantizado por la metáfora paterna.

La dinámica de lo grotesco que enfrenta lo abyecto a lo mítico, aparece de manera ejemplar en «El ahogado más hermoso del mundo». Se trata del cadáver de un ahogado que encalla en la costa de un pequeño pueblo. El cadáver, nos dice Julia Kristeva en su relectura de los textos bíblicos, es quien asume la abyección del desecho:

«Un cuerpo sin alma, un no-cuerpo, una materia híbrida, será excluido del territorio como de la palabra de Dios. [...] el cadáver es sobre todo el reverso de lo espiritual, de lo simbólico, de la ley divina. [...] El cadáver humano es fuente de impureza y no debe ser tocado (Num. 19, 14). Enterrar es una manera de purificar. [...] Entonces los amadores de cadáveres, adoradores inconscientes de un cuerpo sin alma, serán los representantes por excelencia de las religiones enemigas, designadas por sus cultos homicidas» (**Ibíd.**, pp. 144-145).

El cuento de García Márquez retoma el tema del visitante-redentor, frecuente en la narrativa del autor, que ejemplifica el enfrentamiento de una comunidad con un extranjero, el encuentro con la alteridad. Los niños del pueblo descubren el cadáver en la playa y juegan con él «enterrándolo y desenterrándolo en la arena» hasta que alguien los ve. El cuerpo parece al principio tener características sobrehumanas. Los hombres lo cargan y notan que pesa «más que todos los muertos conocidos, casi tanto como un caballo», y que es «mucho más grande que todos los hombres, pues apenas si [cabe] en una casa». Está cubierto de una «coraza de rémora y de lodo», y sólo su forma permite suponer que es «el cadáver de un ser humano».

Sin embargo, en vez de inspirar repugnancia, el cuerpo no sólo atrae la curiosidad de los habitantes del pueblo sino que pronto va a provocar el deseo de las mujeres:

«Pero solamente cuando acabaron de limpiarlo tuvieron conciencia de la clase de hombre que era, y entonces se quedaron sin aliento. No sólo era el más alto, el más fuerte, el más viril y el mejor armado que habían visto jamás, sino que todavía cuando lo estaban viendo no les cabía en la imaginación» (Ibíd., p. 50).

Ante la plenitud que parece desprenderse del cadáver, lo que se impone a la vista es la dimensión de la carencia. Ese exceso de belleza y de poder, atributos evidentes del muerto, va a articular el fantasma de las mujeres: «*Lo compararon en secreto con sus propios hombres [...] y terminaron por repudiarlos en el fondo de sus corazones como los seres más escuálidos y mezquinos de la tierra. Andaban extraviadas por esos dédalos de la fantasía» (Ibíd., p. 51).*

Lo único que puede encauzar el deseo transgresivo de las mujeres, es la legalización del muerto, su inclusión en el orden simbólico, mediante el nombre. En efecto, al atribuirle un nombre, Esteban, la más vieja de las mujeres parece devolverle su condición de hombre. Lo que hace, de alguna manera, es inscribirlo en el orden simbólico del Nombre-del-Padre. De repente, la pasión de las mujeres se transforma en compasión:

«Fue entonces cuando comprendieron cuánto debió haber sido de infeliz [...] lo vieron tan muerto para siempre, tan indefenso, tan parecido a sus hombres, que se les abrieron las primeras grietas de lágrimas en el corazón. [...] mientras más sollozaban más deseos sentían de llorar [...] hasta que lo lloraron tanto que fue el hombre más desvalido de la tierra, el más manso y el más servicial, el pobre Esteban» (Ibíd., p. 54).

Por otra parte, el nombre relaciona al ahogado con el primer mártir, Stéphanus, el que lleva una corona. Así, el nuevo aspecto que reviste de pronto el muerto hace que también los hombres se queden sin aliento y lo acepten sin más reparos, lo deseen incluso como uno de los suyos:

«Había tanta verdad en su modo de estar, que hasta los hombres más suspicaces, los que sentían amargas las minuciosas noches del mar temiendo que sus mujeres se cansaran de soñar con ellos para soñar con los ahogados, hasta éstos, y otros más duros, se estremecieron en los tuétanos con la sinceridad de Esteban» (Ibíd., p. 55).

En el movimiento de apropiación que así comienza, se le construye al extranjero una historia, una biografía, es decir, se fabrica en torno a él un relato mítico:

«Bastó con que le quitaran el pañuelo de la cara para darse cuenta de que estaba avergonzado, de que no tenía culpa de ser tan grande, ni tan pesado ni tan hermoso, y si hubiera sabido que aquello iba a suceder habría buscado un lugar más discreto para ahogarse, en serio, me hubiera amarrado yo mismo un áncora de galeón en el cuello y hubiera trastabillado como quien no quiere la cosa en los acantilados, para no andar ahora estorbando con este muerto de miércoles, como ustedes dicen, para no molestar a nadie con esta porquería de fiambre que no tiene nada que ver conmigo» (Loc. cit.).

Lavado a la vez de toda culpa, de toda sospecha de intencionalidad en su presencia incongruente en el pueblo, y de su estado de cadáver que se pudre, el muerto puede entonces ser promovido al rango de Ideal. Y de ahí

podrá esparcir su inocencia sobre quienes lo han acogido, demasiado culpables desde ya, por haber tocado, cobijado y adorado un cadáver, por haber, en suma, descubierto la belleza en lo abyecto. La voluptuosidad se encuentra así, no suprimida sino reabsorbida, recogida y reorientada por los senderos de la fraternidad y la compasión. Para que no sea huérfano le eligen al ahogado un padre y una madre, entre los mejores del pueblo. Tentativa ésta también de devolver el extranjero a la Ley.

Finalmente, nada en el pueblo será como antes del paso de Esteban. Una vez que lo abyecto legalizado se ha transformado en objeto, los habitantes del pueblo pueden compararse a él y mejorar su propia imagen:

«Hombres y mujeres tuvieron conciencia por primera vez de la desolación de sus calles, la aridez de sus patios, la estrechez de sus sueños, frente al esplendor y la hermosura de su ahogado. [...] Pero también sabían que todo sería diferente desde entonces, que sus casas iban a tener las puertas más anchas, los techos más altos, los pisos más firmes, para que el recuerdo de Esteban pudiera andar por todas partes sin tropezar con los travesaños [...]» (Ibíd., p. 56).

En este cuento los contenidos mismos ejemplifican la tensión entre lo mítico y lo abyecto. Ambos interactúan, tornándose mutuamente ambiguos, porque movilizan al mismo tiempo mecanismos que proceden de polos opuestos: el desequilibrio perturbador que supone el deseo y la estabilidad reconciliadora del orden simbólico.

En los *Doce cuentos peregrinos* resulta interesante comprobar cómo de manera general, el efecto transgresivo de los motivos abyectos es reducido, aligerado o contrarrestado, no ya tanto por el elemento mítico vehiculado en los contenidos sino mucho más por las estrategias discursivas y las técnicas de escritura. En efecto, vemos en ellos desplegarse un amplio espectro de géneros, tonos y modos discursivos que van desde lo fantástico puro, al estilo decimonónico, hasta lo neo-fantástico borgiano pasando por lo policiaco y lo maravilloso. Los cuentos se emparentan también con la *Crónica de una muerte anunciada*, tanto por sus fechas iniciales de concepción como por su estilo. Su posterior reelaboración como un conjunto

solidario, contribuye sin duda a que en ellos prevalezca una misma tendencia a la experimentación formal. No faltan, sin embargo, los motivos grotescos entre los que sin lugar a dudas el del «cadáver constante» es el principal. Me detendré en dos de los cuentos de ese tomo, que a mi modo de ver, se inscriben en la línea de lo grotesco: «Buen viaje señor presidente» y «El verano feliz de la señora Forbes».

En «Buen viaje señor presidente» reaparece el tema del redentor a través del personaje de un presidente caribeño en exilio en quien una familia de compatriotas ha depositado todas sus esperanzas de salvación, mediante los fondos supuestamente extraídos del tesoro público. Todos viven en Ginebra, donde el presidente, aquejado de un misterioso dolor, cuenta a la vez las horas y las economías que le quedan antes de ser sometido a una difícil operación.

El matrimonio, y en especial Lázara, la esposa, ha construido multitud de mitos en torno al presidente, comprendido por supuesto, el de la virilidad:

«Lázara reconocía que era uno de los hombres más bellos que había visto, con un poder de seducción devastadora y una virilidad de semental. «Así como está, viejo y jodido, debe ser todavía un tigre en la cama», dijo. Pero creía que esos dones de Dios los había malbaratado al servicio de la simulación. No podía soportar sus alardes de haber sido el peor presidente de su país. Ni sus ínfulas de asceta, si estaba convencida de que era dueño de la mitad de los ingenios de la Martinica» (Doce cuentos peregrinos, p. 45).

Pero, a la inversa del ahogado, los mitos preceden la llegada del «redentor» y la realidad que él propone va a ser más bien la de un individuo abyecto. Los personajes no necesitan esta vez «legalizar» de manera alguna al presidente. Les basta poco tiempo para darse cuenta de que es uno como ellos, pobre y además enfermo. La venta de las últimas joyas que posee para solventar los gastos de hospital y la imagen deteriorada tras la operación hacen de él un individuo en decadencia:

«Era otro: desorientado y macilento, y con un cabello ralo que se le desprendía con el solo roce de la almohada. De su antigua prestancia

sólo le quedaba la fluidez de las manos. [...] Lázara se quedaba a dormir a su lado para ahorrarle el gasto de una enfermera nocturna» (Ibíd., p. 53).

Finalmente, los papeles se invierten y ante el deterioro evidente de la imagen mítica del presidente, son los otros, los que esperaban de él ayuda, quienes terminan gastando sus ahorros para pagar sus deudas e incluso le devuelven a través del discurso, una imagen valorizada de sí mismo. El colmo de la ironía, y quizás el punto donde reside todo el horror de la situación, es que a su regreso a la Martinica el presidente escribe una carta a los amigos para comunicarles su reciente decisión: «[...] *se sentía tentado de volver a su país para ponerse al frente de un movimiento renovador, por una causa justa y una patria digna, aunque sólo fuera por la gloria mezquina de no morir de viejo en su cama. En ese sentido, concluía la carta, el viaje a Ginebra había sido providencial*». Lo abyecto aquí como vemos parece imponerse al mito, y aunque no nos confronta de lleno con el motivo del cadáver, apela eso sí al tema de la decrepitud.

En cuanto a «El verano feliz de la señora Forbes» podemos decir que es quizás el más decididamente grotesco del tomo. Se trata de dos niños, el narrador y su hermano, quienes intentan asesinar a la institutriz que los maltrata, pero ésta muere finalmente apuñalada por un amante desconocido. Desde su primera imagen, la de una murena clavada en la puerta de la casa que los niños tienen luego que comer en la cena, aparecen motivos que resultan chocantes: «[...] *encontramos una enorme serpiente de mar clavada por el cuello en el marco de la puerta, y era negra y fosforescente y parecía un maleficio de gitanos, con los ojos todavía vivos y los dientes de serrucho en las mandíbulas despernancadas*»; «[...] *Mi hermano hizo un esfuerzo supremo con el primer bocado, pero no pudo soportarlo: vomitó*».

La murena representa así la forma quizás «más elemental y más arcaica de la abyección» que, como lo señala Julia Kristeva, no es nada menos que el asco por la comida⁵.

5. Ver *Los poderes de la perversión*, p. 9.

Mientras que la última imagen nos enfrenta una vez más con ese «cadáver constante» (manifestación suprema de lo abyecto que perturba mi identidad de ser viviente: al contrario de un encefalograma plano por ejemplo, que significa la muerte tal como yo puedo comprenderla, simbólicamente), el cadáver «indica —siempre según Kristeva— aquello que yo descarto permanentemente para vivir».

«La señora Forbes [...] estaba tirada de medio lado en el suelo, desnuda en un charco de sangre seca que había teñido por completo el piso de la habitación, y tenía el cuerpo cribado a puñaladas».

En tanto, los personajes de los niños víctimas y victimarios recuerdan aquellos otros «niños crueles» de los cuentos de Silvina Ocampo, que asesinan a sus madres o a sus amigas. Aquí el narrador y su hermano, de nueve y siete años respectivamente, tratan de envenenar a la señora Forbes, usando un cierto vino «mortal» conservado en el fondo de un ánfora rescatada del mar.

Hay en este relato, sin embargo, dos elementos que tienden a contrarrestar lo abyecto: el humor y el pacto autobiográfico. El primero aparece en un pasaje satírico, referido a la familia del narrador:

«La decisión de contratar una institutriz alemana sólo podía ocurrírsele a mi padre, que era un escritor del Caribe con más ínfulas que talento. Deslumbrado por las cenizas de las glorias de Europa, siempre pareció demasiado ansioso por hacerse perdonar su origen, tanto en los libros como en la vida real, y se había impuesto la fantasía de que no quedara en sus hijos ningún vestigio de su propio pasado».

El «pacto autobiográfico», por su parte, que se nos impone desde el principio del relato, logra crear una sensación de extrañeza que pone en duda la veracidad del horror.

Vemos así cómo constantemente lo grotesco juega a partir de los opuestos: a veces el equilibrio entre lo abyecto y lo simbólico se mantiene a nivel de los contenidos. Es el caso de cuentos como «El ahogado más

hermoso del mundo» donde el fantasma manifiesto en el comportamiento de los personajes se revierte gracias a la operación de nombrar, permitiendo de esa manera que el motivo abyecto sea reelaborado por el relato mítico. Otras veces, y de manera mucho más frecuente en los últimos relatos publicados por García Márquez, es la técnica de escritura la que sirve de «parachoques» al horror. El lector y el escritor parecen más implicados en los relatos en primera persona; pero es justamente esta implicación, esta confianza acordada al narrador que repercute en la persona del autor y por efecto de espejo en el lector mismo, lo que sirve de barrera, de mecanismo de defensa proyectando una vez más lo real —el valor de verdad de lo abyecto— al plano de lo simbólico.

Por otra parte, y para concluir con este peregrinaje hacia lo grotesco, los rasgos de humor, sobre todo satíricos, contribuyen a su manera a sacarnos de ese punto vertiginoso que constituye el motivo del cuerpo abyecto. Por las referencias extratextuales primero, remiten a lo social y por ende a lo simbólico. Por la descarga de energía saludable que suponen, a través de la risa que provocan, se interponen, a la manera del chiste, entre los mecanismos de censura y la transgresión de lo prohibido.