

LA CORPOREIDAD DE LOS ELEMENTOS FANTÁSTICOS EN AUB, CORTÁZAR, GARCÍA MÁRQUEZ Y SÜSKIND

Laura Hatry

(Universidad Autónoma de Madrid)

Resumen: El presente ensayo trata de dar cuenta de las similitudes en cuanto a la corporeidad de los elementos fantásticos en los microrrelatos "La uña" de Max Aub y "Las líneas de la mano" de Julio Cortázar así como dos fragmentos de las novela *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez y *El perfume* de Patrick Süskind. Además, se realiza un análisis del género del microrrelato haciendo especial hincapié en cómo el contenido se ve condicionado por la forma.

Palabras claves: Aub, Cortázar, García Márquez, Süskind, literatura comparada, corporeidad, elementos fantásticos.

Abstract: This essays' objective is to demonstrate the similarities of the corporeity of the fantastic elements in the microstories "La uña" by Max Aub and "Las líneas de la mano" by Julio Cortázar as well as two fragments of the novels *Cien años de soledad* by Gabriel García Márquez and *El perfume* by Patrick Süskind. Also it analyzes the literary category of microstories with an emphasis on how the content is influenced by the form.

Key words: Aub, Cortázar, García Márquez, Süskind, comparative literature, corporeity, fantastic elements.

En la tradición oral nace el microrrelato: en Latinoamérica vuelve a florecer este género como vanguardia con las antologías de narrativa breve de Jorge Luis Borges y Bioy Casares, con la *masificación* de este tipo de narración nacida de la publicación del libro *Historias de cronopios y de famas* (1962) de Cortázar que lo lleva a su difusión en Europa, y como ejemplo por antonomasia, Monterroso con su cuento *hiperbreve* de siete palabras, "El dinosaurio" (1959). En Max Aub encontramos con mucha

frecuencia este estilo nuevo, vanguardista: así se publica "La uña" siguiendo esa línea por primera vez en *La uña y otras narraciones* de 1972. La esencia del microrrelato reside en contar una historia con un aire nuevo, que ha de ser ingenioso, espontáneo y fresco; el lector debe estar implicado en la narración hasta tal punto que tiene que pensar y entender las insinuaciones –aunque pueden ser bastante *obvias*–, lo que podríamos definir como el "lector cómplice" que reivindica Cortázar: el que tiene que mostrarse activo y ayudar a reconstruir la historia [1]. Además, el recurso de sólo contar una parte del todo recuerda a la teoría Iceberg de Hemingway que parte de la base de que sólo se cuenta lo *visible* mientras el gran *bulto* está escondido debajo de la superficie. De ahí que a veces el significado del cuento no es inmediatamente evidente, porque hay que buscarlo detrás de las pocas palabras aplicadas.

"La uña" de Max Aub es fiel a la definición de que el microrrelato cuenta algo impactante, algo que no deja indiferente al lector, y le sorprende. La uña de un muerto se venga por los cuernos que le han puesto a éste y en consecuencia mata a los amantes traidores. Se podría defender que más que en cualquier texto largo cada palabra ha de ser perfectamente seleccionada y colocada con minuciosa precisión (esto no quiere decir que no pueda ocurrir en una novela; sin embargo, una novela no deja de funcionar si en alguna ocasión falla este principio, mientras que un microrrelato sólo puede funcionar si lo cumple). Ya que por cuestiones de espacio no se pueden introducir personajes, ni lugares, ni desarrollar ideas, la primera frase del relato es crucial para captar la atención del lector: "El cementerio está cerca" (Aub, 2001, p. 103). Este incipit choca cuando se compara con el título "La uña", y al mismo tiempo, nos introduce en una serie de circunstancias, el lugar y la sospecha de que el cuento tendrá que ver con la muerte. No obstante, lo más importante es la intriga que evoca esta frase, el ¿qué ha pasado? o ¿qué pasará? en la mente del lector que se multiplica infinitamente si lo comparamos con un "Había una vez...".

Ahora Aub introduce el elemento fantástico: la uña de un muerto crece –cabe recordar la leyenda popular de que a los muertos les crecen las uñas y el pelo, hecho que implica cierta incomodidad para el lector, porque

vuelve la historia un tanto más real– y se busca su camino por la tapa del ataúd; la explicación a este hecho no podría ser más “científica”: explica que era más fácil porque compraron un ataúd barato [2]. No pierde el hilo (otro requisito del microrrelato es el de no incluir giros bruscos en su desarrollo), de hecho sigue con esa misma uña hasta que ella se convierta en asesina –otro elemento fantástico, desconcertante–, para terminarlo con fuerza absoluta; aquí reside el encanto del microrrelato: en el preciso instante de revelar todo lo anterior, en que de un instante a otro el lector entienda y re-reflexione. Ya nunca va a ser la misma experiencia leer este mismo cuento, porque sólo puede sorprender una vez, después puede seguir gustando e incluso puede ser la segunda lectura la que descubra cada recoveco y cada matiz, pero ese impacto no se volverá a producir: “Casi de un salto atravesó la garganta de Lucía, que ni ¡ay! dijo, para tirarse hacia la de Miguel, traspasándola. Fue lo menos que pudo hacer el difunto: también es cuerno la uña” (Aub, 2001, p. 103). Como vemos, resumida en la última frase encontramos la explicación del motivo del asesinato, máximamente reducida, como un golpe seco y fuerte.

Muchas veces el título es imprescindible para entender el microrrelato, y es obvia la razón: si contamos algo lo más breve posible sería gratuito repetir información o largas explicaciones en el título. En el caso de “La uña” no es necesario el título para entender el relato, pero ayuda a poner énfasis en lo que será importante en él. Un ejemplo de un título que ayuda a comprender el relato sería “Veritas odium parit” (1966) de Marco Denevi: “Traedme el caballo más veloz –pidió el hombre honrado– acabo de decirle la verdad al rey” (Denevi, 1977, p. 80).

El cuento de Aub no sólo hace sonreír al lector al leer las palabras finales, sino que va más allá: se trata del juego con la perspectiva. Estamos acostumbrados a ver el mundo desde nuestro punto de vista, o desde el de otros individuos, tal vez narradores omniscientes, pero la perspectiva suele ser humana, o de algún ser animado. En este caso cambiamos de perspectiva, una uña se hace con el papel protagonista y adquiere facultades tan humanas que incluso cabe la “imperfección”: “resbaló por el suelo escondiéndose tras la cómoda hasta el recodo de la pared para seguir

tras la mesilla de noche y subir por la orilla del cabecero de la cama" (Aub, 2001, p. 103) que en suma termina en la venganza –de nuevo, un sentimiento que no es precisamente propio de las uñas–. Vemos en cada aspecto el absurdo –“absurdo, sólo tú eres puro” (Vallejo, 2008, p. 375)– de Max Aub, junto a su imaginación y creatividad excelentes que están presentes en toda su obra.

Esta otra perspectiva, y la historia entera, recuerda a otro microrrelato, “Las líneas de la mano” del ya mencionado libro de Cortázar. Aquí se nos presenta el recorrido de una línea de la mano –a diferencia del cuento de Aub, no se repite en ningún momento del cuento que se trata de la línea de la mano, sólo aparece la palabra “línea”, y por tanto sin el título es imposible entender el cuento– que va desde una mano que tira una carta hasta llegar a la mano de un hombre desesperado en el justo momento de quitarse la vida. Igual que Aub cuenta el recorrido de la uña, explicando cómo puede llegar de un sitio a otro, cómo por ejemplo llega a la cama de los dos amantes porque puede subir por la orilla del cabecero, vemos en el cuento de Cortázar que la línea de la mano también facilita su camino mediante el uso de muebles y elementos parecidos, de modo que:

continúa por el piso de parqué, remonta el muro, entra en una lámina que reproduce un cuadro de Boucher, dibuja la espalda de una mujer reclinada en un diván y por fin escapa de la habitación por el techo y desciende en la cadena del pararrayos hasta la calle. (Cortázar, 2003, p. 468)

Observamos la diferencia en que en el caso de Cortázar el “observador” se topa con cierta dificultad de seguir la línea, es decir, el lector no se reencuentra en la perspectiva de la línea de la mano, sino que la persigue con mucho interés para no perderse qué hará y dónde terminará, incluso hay un momento en la que desaparece para el ojo humano: “pero es difícil verla, sólo las ratas la siguen para trepar a bordo” (Cortázar, 2003, p. 468). Como ya se ha dicho, en el microrrelato de Aub el lector adquiere la perspectiva de la uña; cuando ella se esconde, no cabe duda que nos escondemos con ella a la par: “escondiéndose tras la cómoda

hasta el recodo de la pared" (Aub, 2001, p. 103). Igual que la uña encontró sus óbices resbalándose, le sucede lo mismo a la línea de la mano que "salva con dificultad la escotilla mayor" (Cortázar, 2003, p. 468). También el sentimiento humano se manifiesta en ambos casos, por un lado la venganza de la uña y por otro lado la voluntad de la línea de llegar cueste lo que cueste al destino tamizado: "con un último esfuerzo se guarece en la palma de la mano derecha" (Aub, 2001, p. 103). No obstante, la mayor similitud yace en que los dos cuentos terminan en muertes: la uña –o mejor dicho, el difunto *uñificado*– mata a los amantes, y la línea de la mano presencia –casi, ya que el cuento se cierra antes del propio disparo– el suicidio de un hombre. Para ello se utiliza el típico recurso surrealista de los *membra disiecta*, que simboliza el mundo caótico, desordenado y de un sujeto mutilado –en este caso, una mutilación elevada a la cesación de la vida–.

Los dos microrrelatos comparados se parecen tanto en estructura como en contenido. También encontramos paralelismos en cuanto a la idea de que un elemento del cuerpo adquiriera facultades plenamente humanas y *decida* hacia dónde se mueve en otros géneros literarios; pienso en este caso en el hilo de sangre de *Cien años de soledad* (1967) de García Márquez, donde éste recorre del mismo modo que la uña y que la línea de mano las casas y calles desde la habitación en la que Rebeca asesina a José Arcadio y de ahí sale por debajo de la puerta, pasando por la cocina de Úrsula que se asusta gravemente por tal imagen, para volver en sentido contrario hasta que llega a su punto de partida, donde

empujó la puerta del dormitorio y casi se ahogó con el olor a pólvora quemada, y encontró a José Arcadio tirado boca abajo en el suelo sobre las polainas que se acababa de quitar, y vio el cabo original del hilo de sangre que ya había dejado de fluir de su oído derecho. (García Márquez, 1984, p. 209)

Podríamos clasificar la descripción de García Márquez como cénit de esta técnica narrativa, cerrando el círculo del recorrido sanguíneo de modo perfecto. Como ocurría en nuestros otros ejemplos la sangre *piensa* al

escoger su camino: “eludió en una curva amplia la mesa del comedor” (García Márquez, 1984, p. 209), y aunque sea de manera fortuita, el trazo laberíntico que *pinta*, esta vez la sangre, también está vinculado a una muerte.

Otro escritor que se apropia del mismo recurso, aunque esta vez sin relación con el cuerpo, es Patrick Süskind en *El perfume* (1985). Aquí el olor se convierte en elemento que parece tener vida, recorre las calles como si fuese un fantasma, perseguido por el protagonista: “el olor bajaba por la Rue de la Seine” (Süskind, 1987, p. 36), e incluso utiliza la misma palabra que García Márquez; cuando éste escribe “[la sangre] siguió en línea recta por la calle, y dobló luego a la derecha y después a la izquierda hasta la calle de los Turcos” (García Márquez, 1984, p. 209), dice aquí “a los cincuenta metros [el olor] dobló a la derecha la esquina de la Rue de Marais” (Süskind, 1987, p. 36). Hasta que finalmente llega a la casa de una muchacha donde Grenouille se da cuenta de que ese olor provenía de ella – pero, obviamente, se trata aquí igualmente de un elemento fantástico ya que es imposible que pueda seguir ese olor desde un punto tan alejado hasta su casa–, sin haber podido cambiar de dirección antes porque el olor le producía un estado de hechizo: “Grenouille avanzaba como un autómata” (Süskind, 1987, p. 37).

En cierto modo, en los cuatro episodios se traza una línea mental en la imaginación del lector, el punto de partida se conecta sólidamente con el destino y el elemento no sólo se mueve desde un punto a otro, sino que también deja un rastro imborrable en su camino. La muerte está cerca en cada uno de los casos (también en *El perfume*, ya que el protagonista asesina a las muchachas de las que *emana* esa fragancia) [3]. Esta idea de líneas mentales que nos confunden por no corresponder con nuestro conocimiento común de la vida real recuerda al vídeo del artista sudafricano William Kentridge *Taking a Line for a Walk* donde de manera supramundana hace *bailar* una línea de pintura sobre una pared blanca, a veces vinculada a sus movimientos, a veces asincronizada; como si fuese la visualización en movimiento de esa imagen irreal.

El recurso de esta nueva perspectiva descrita es aplicado con frecuencia, sobre todo en la literatura con tintes fantásticos. En todos ellos encontramos una descripción casi cinematográfica que permite al lector seguir a la uña, a la línea de mano, a la sangre y a el olor mentalmente y crear una imagen precisa de lo narrado. Los elementos sin vida propia se personifican mediante su adquirida corporeidad y sus características humanas y por tanto se convierten en un protagonista más. Con ello, los autores logran un mayor grado de intriga y desconcierto; donde tampoco faltan la ironía y el humor negro como vemos por ejemplo en la venganza *post-mortem* del difunto a la adúltera cónyuge viva en el relato de Aub.

Notas:

[1] CORTÁZAR, 2004, p. 414: “[...] con puertas y ventanas detrás de las cuales se está operando un misterio que el lector cómplice deberá buscar (de ahí la complicidad) y quizá no encontrará (de ahí el copadecimiento). Lo que el autor de esa novela haya logrado para sí mismo, se repetirá (agigantándose, quizá, sería maravilloso) en el lector cómplice.”

[2] Este recurso de referirse a un elemento irreal con tanta frialdad recuerda a escritores como Quiroga y sus finales fríos, *pseudocientíficos*, como por ejemplo “El almohadón de plumas”, donde la protagonista se muere por un supuesto parásito bien conocido, pero obviamente un invento fantástico del autor.

[3] La combinación de los elementos aquí tratados de olor, sangre y muerte recuerdan a otro microrrelato de Max Aub, “Ese olor”, en el que un olor fortísimo sorprende al protagonista como si fuese un ser animado: “de un salto se me agarró desesperadamente” (Aub, 1954, p. 39). No se podrá escapar ni deshacer de él, hasta que nota que está unido a él, que finalmente resulta ser el olor a sangre que sube por su garganta, salta por su boca, se mete por la nariz y resulta en un grito de desesperanza: “¡Llevallo! ¡Llevalme! ¡Ese olor, ese olor muerto! ¡Ese olor de muerte! ¡Ese olor putrefacto, que me carcome! Ese olor vivo de la muerte” (Aub, 1954, p. 39).

Referencias bibliográficas:

AUB, Max. *Algunas prosas*. México: Los presentes, 1954.

AUB, Max. "La uña". En: OBLIGADO, Clara. *Por favor, sea breve*. Madrid: Páginas de Espuma, 2001.

CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2004.

CORTÁZAR, Julio. *Cuentos completos*, Vol. 1. Madrid: Alfaguara, 2003.

DENEVI, Marco. *Falsificaciones*. Buenos Aires: Corregidor, 1977.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cien años de soledad*. Madrid: Cátedra, 1984.

SÜSKIND, Patrick. *El perfume*. Barcelona: Seix Barral, 1987.

VALLEJO, César. *Poesías completas* Madrid: Visor Libros, 2008.