

misma conclusión: el hilo conductor no es tanto el motivo del viaje mismo como el tema, constante, de la muerte.

La obsesión por el mundo de los muertos en Márquez tiene unas raíces culturales y personales bastante bien definidas desde la infancia. En un famoso texto citado por Vargas Llosa describe la impresión que le producía, cuando era un adolescente, visitar la casa de los abuelos:

En esa casa había un cuarto desocupado en donde había muerto la tía Petra. Había un cuarto desocupado donde había muerto el tío Lázaro. Entonces, de noche, no se podía caminar en esa casa porque había más muertos que vivos. A mí me sentaban, a las seis de la tarde, en un rincón y me decían: «No te muevas de aquí porque si te mueves va a venir la tía Petra que está en su cuarto, o el tío Lázaro, que está en otro.»²

La ambivalencia de los dos mundos, el de los vivos y el de los muertos, ligados a espacios concretos, es el motor de la dicotomía realidad/ficción, y es consecuencia del terror a la muerte, la incertidumbre personal con respecto al más allá y el desequilibrio entre esta incertidumbre del narrador y las creencias y supersticiones del pueblo que describe. De ahí la ironía constante y los rasgos de humor que sazonan los relatos. García Márquez propone dos tipos de miradas: la del mundo real hacia el vacío de la muerte, y la del mundo de los muertos, más real en ocasiones que la primera, hacia el de los infortunados peregrinos. La mejor demostración de que es éste el verdadero sustrato de la obra es el empeño por aclarar, en el prólogo, que la idea de escribir un libro tan cohesionado —el único libro de relatos con unidad interna— surgió de la imagen de su propio entierro. El mismo lo explica:

La primera idea se me ocurrió a principios de la década de los setenta, a propósito de un sueño esclarecedor que tuve después de cinco años de vivir en Barcelona. Soñé que asistía a mi propio entierro, a pie, caminando entre un grupo de amigos vestidos de luto solemne, pero con un ánimo de fiesta. Todos parecíamos dichosos de estar juntos. Y yo más que nadie, por aquella gran oportunidad que me daba la muerte para estar con mis amigos de América Latina, los más antiguos, los más queridos, los que no veía desde hacía más tiempo. Al final de la ceremonia, cuando empezaron a irse, yo intenté acompañarlos, pero uno de ellos me hizo ver con una severidad terminante que para mí se había acabado la fiesta. «Eres el único que no puede irse», me dijo. Sólo entonces comprendí que morir es no estar nunca más con los amigos (13-14).

El narrador de esta historia ha pasado de un mundo a otro. En las primeras líneas, el punto de vista pertenece a la realidad del otro mundo, el que está más allá de la muerte, y es tan real como el de los mortales, tan real que asiste como los demás a su propio entierro. Pero al final del texto el universo del revés gira hacia la inexorable realidad, con un guiño irónico y una conclusión desproporcionada. No hay patetismo en las palabras del colombiano, sino una especie de melancolía focalizada, puntual, que no se toma en serio o no repara lo suficiente en el alcance de la propia muerte. Ese ir y venir de la vida en la muerte a la vida en la vida, tomando como pretexto el vicio de escribir (13), sirve al artista de catarsis momentánea frente al terror de la muerte, y constituye una solución mítica para el escéptico ante sus dudas. Lévy-Bruhl, en su obra *El alma primitiva*, descubría en el hombre antiguo interpretaciones míticas en torno a los fenómenos inexplicables, aclarando que en el reino de los muertos «tout y est à l'envers (...) tout s'y fait à rebours»³, todo se ve y se hace al revés. De ahí la sorpresa del narrador cuando le explican que debe quedarse y no puede volver con los demás. Para profundizar en este rasgo existencial del colombiano, que pone del mismo lado la cara y la cruz en el juego entre ficción y realidad, vamos a comparar dos textos significativos: su primer relato, de 1947, «La tercera resignación», y uno de los más eficaces de los doce peregrinos, «María dos Prazeres». Se trata de dos fases distintas en una misma secuencia: la primera es aventurar su propia defunción y someter a lo que hay alrededor a un proceso de educación, para preparar el trato del medio exterior con el futuro muerto. Es el caso de María. La segunda fase es más sutil, más fantástica e irónica: el muerto vive dentro de su ataúd e intercambia experiencias con el medio. Mientras María parece muerta en vida, el muchacho muerto vive. Y es una vida como las demás vidas, llena de sensaciones e incertidumbres. Constantemente se hace referencias a los olores, al tacto, a la manera en que el joven siente sus miembros, sus huesos, su piel, al

² Vargas Llosa, Mario, García Márquez: Historia de un deicidio (Caracas: Monte Avila, 1971), p. 23.

³ Lévy-Bruhl, Lucien, L'âme primitive (Paris: F. Alcan, 1927), cap. XI.

tiempo que ha transcurrido desde la primera muerte, etc., así como a los azares de la vida dentro de la muerte. El título «La tercera resignación» habla de una posible tercera muerte, después de haber pasado, ese cuerpo, por el mismo trance dos veces. Aparte de no saber cuándo ni cómo acaecerá, ni el narrador ni el personaje son capaces de averiguar si el estado en el que se encuentra el protagonista es la vida o la muerte. Casi al final del relato salta la duda con una virulencia también inesperada:

De pronto el miedo le dio una puñalada por la espalda. ¡El miedo! (...) ¿A qué se debía? El lo comprendía perfectamente y se le estremecía la carne: probablemente no estaba muerto (...) ¡lo iban a enterrar vivo!⁴

La duda persiste en la descripción que el narrador hace de los pensamientos del protagonista, y en las líneas siguientes la obsesión continúa pero, como siempre, contenida, sin emotividad, sin rasgos de desequilibrio, dolor o desesperación. Primero el lenguaje discursivo del razonamiento: «No podía estar muerto porque se daba cuenta exacta de todo; de la vida que giraba en torno suyo, murmurante (...). Se daba perfecta cuenta del lento caer del agua en el estanque...» (19) Luego, el asombro frío ante las apariencias que se presentan del revés:

Todo le negaba su muerte. Todo menos el «olor». Pero, ¿cómo podía saber que ese olor era el suyo? Tal vez su madre había olvidado el día anterior cambiar el agua de los jarrones, y los tallos estaban pudriéndose. O tal vez el ratón, que el gato había arrastrado hasta su pieza, se descompuso con el calor. No. El «olor» no podía ser de su cuerpo. (19)

Y es la paradoja desconcertante de ese mundo del revés la que desestabiliza una posible sensación de alegría y plenitud en el espacio de los muertos, ya que «un muerto puede ser feliz con su situación irremediable. Pero un vivo no puede resignarse a ser enterrado vivo» (19). Antes de plantearse la duda «estaba feliz con su muerte, porque creía estar muerto» (19), pero ahora, el mayor problema es la visión de su propio entierro:

Lo enterrarían vivo. Podría sentir. Darse cuenta del momento en que le clavarán la caja. Sentiría el vacío del cuerpo suspendido en hombros de los amigos, mientras su angustia y su desesperación se irían agrandando a cada paso de la procesión. (19)

La situación es muy parecida a la que narra García Márquez en el prólogo a los *Doce cuentos peregrinos*, y

que nunca pudo terminar en cuento, a pesar de todos sus esfuerzos. La voz del narrador es no sólo omnisciente, sino también ubicua, entendiéndose por tal la capacidad de trascender espacios físicos y espirituales, anteriores y posteriores, animados e inertes, del mundo de los vivos en vida y del de los vivos en la otra orilla de la muerte. De ahí la carencia de gravedad, la trivialización de una realidad inexorable, a la que sólo se puede hacer frente mediante la catarsis del placer de escribir y la ironía. No hay horror hacia la muerte porque su umbral se traspasa o, más bien desaparece, pero sí lo hay hacia otras realidades a las que el sentido común da una importancia relativa. La ironía, muy fina pero sumamente eficaz, aumenta su poder destructivo al comparar las verdaderas causas del terror del muchacho con aquéllas que provocan la muerte:

Lo que más horror le producía no era exactamente que se lo comieran los ratones. Al fin y al cabo podría seguir viviendo con su esqueleto. Lo que le atormentaba era el terror innato que sentía hacia esos animalitos. Se le erizaba la piel con sólo pensar en esos seres velludos que recorrían todo su cuerpo, que penetraban por los pliegues de su piel y le rozaban los labios con sus patas heladas. (14)

En el cuento de «María dos Prazeres» la ironía va por otro lado. Una mujer de 76 años recién cumplidos presiente su muerte en un sueño, al estilo de los personajes bíblicos del Antiguo Testamento, capaces de interpretar sin error el contenido profético de los sueños. Pero este dato no aparece hasta que la trama del cuento está ya consolidada, cuando ha pasado el episodio del encuentro con el vendedor de entierros, que termina con una anécdota rebotante de humor:

—¿Puedo hacerle una pregunta indiscreta? —preguntó él.
Ella lo dirigió hacia la puerta.
—Por supuesto —le dijo—, siempre que no sea la edad.
—Tengo la manía de adivinar el oficio de la gente por las cosas que hay en su casa, y la verdad es que aquí no acierto —dijo él—. ¿Qué hace usted?
—Soy puta, hijo. ¿O es que ya no se me nota?
El vendedor enrojeció.
—Lo siento.
—Más debía sentirlo yo —dijo ella, tomándolo del brazo para impedir que se descalabrara contra la puerta—. (142-143)

⁴ García Márquez, *Gabriel, Ojos de perro azul* (Madrid: Mondadori España, 1992, 4ª edición), pp. 18-19. A partir de ahora, los textos de esta obra se citaron con el número de página de esta edición entre paréntesis.

A continuación se describe la preparación para su muerte y entierro, con una sola obsesión: tener alguien que vaya a llorarle a su tumba. Para ello educa al perro con el fin de que sepa ir, cada domingo, solo, desde la casa al mismo lugar donde debe ser enterrada, y lllore durante un rato. A partir de ahí, el colombiano se las ingenia para colocar, en los momentos claves de los cambios de escena, los signos inequívocos de la muerte. En primer lugar, la lluvia que, junto con el viento, es inmediato señalizador de las grandes catástrofes destructoras. Viento, lluvia o ambos fenómenos aparecen en «Buen viaje, señor presidente» y «La santa» en varias ocasiones con el mismo sentido devastador; en «Me alquilo para soñar» una tromba de agua causa la muerte violenta a la misma intérprete de los sueños; «Sólo vine a hablar por teléfono» presenta la lluvia pertinaz en el momento de producirse el equívoco fatal que llevará a la protagonista hasta la desolación del manicomio; en «La luz es como el agua» la interpretación fantástica de la frase que da título al cuento provoca la muerte de unos niños, ahogados en una casa inundada de luz, como si fuera agua, etc. En «María dos Prazeres» la «llovizna de vientos sesgados» (137) primaveral sirve para presentar al vendedor de entierros, y poco más tarde para poner en escena al perrito de aguas, que «entró (...) empapado por la llovizna, y con un talante de perdulario que no tenía nada que ver con el resto de la casa» (141). Por último, la lluvia es el marco y el objeto inductor del desenlace, aunque en este caso representa el guiño que se le hace a la muerte. Es el instante del signo definitivo, aunque anteriormente ha habido otros, estratégicamente colocados. En pleno proceso educativo del perro, un día observa la llegada de un trasatlántico blanco con la bandera de Brasil, y «deseó con toda su alma que le trajera una carta de alguien que hubiera muerto por ella en la cárcel de Pernambuco» (147). En ese momento mágico, observa Márquez, «superó el terror de no tener a nadie que llorara sobre su tumba» (147). Y en el siguiente otoño «empezó a percibir signos aciagos que no lograba descifrar» (147), «y en todas partes encontró señales inequívocas de la muerte» (148). Esa Navidad, al presenciar frente a su ventana un asesinato, reacciona así: «¡Dios mío

—se dijo asombrada— es como si todo se estuviera muriendo conmigo!» (148), y llega a la conclusión de que sólo había sentido una inquietud semejante hacía muchos años, contemplando en Manaos un amanecer, cuando «la selva amazónica se sumergía en un silencio abismal que sólo podía ser igual al de la muerte» (148). El día que cortó las relaciones con el conde de Cardona, «tuvo la certidumbre de que el último ciclo de su vida acababa de cerrarse» (151) y preparó los últimos detalles para su tumba y para prevenir la reacción de su perro. Es decir, entre los dos ciclos de la lluvia (el primero con el descubrimiento del vendedor de entierros y el perro, y el último con el pasaje del desenlace) que son premonitorios, se distribuyen equidistantemente los demás signos claros de la muerte. Sin embargo, de aquí hasta el final el cariz de los signos cambia por completo, puesto que pasamos de la obsesión por la muerte al sentimiento de la supervivencia y la felicidad. Así pues, si volvemos a los postulados de Lévy-Bruhl, el territorio entre lluvias es el de la muerte, y todos los signos tienen la misma dirección, y el episodio del desenlace es el de la vida, y en él los signos también son unívocos, pero de sentido contrario. María dos Prazeres ha sido recogida, en medio de la tormenta de noviembre, por un adolescente con un coche de lujo, «cuando ya parecía imposible hasta un milagro» (152). De ese modo, dentro del coche la «lluvia se convirtió en un percance irreal, la ciudad cambió de color, y ella se sintió en un mundo ajeno y feliz donde todo estaba resuelto de antemano» (153). La incertidumbre sobre los presagios del sueño ha desaparecido, e incluso los objetos que antes recordaban la muerte, ahora aparecen envueltos en una atmósfera mágica de benignidad. Una vez acomodada en el coche, María comenta:

—Esto es un trasatlántico —dijo, porque sintió que tenía que decir algo digno—.

Nunca había visto nada igual, ni siquiera en sueños. (153)

Estamos ahora frente al portal de la casa. El joven ha llevado a la prostituta hasta el mismo umbral de su guarida, y el viraje en el universo de los presagios se confirma cuando hace ademán de subir con ella. Insiste hasta que María le da vía libre. El adolescente la sigue