

## TZVETAN TODOROV: LA POETICA

### Una aplicación práctica a "El ahogado más hermoso del mundo" de Gabriel García Márquez

CRISTO R. FIGUEROA SANCHEZ  
BLANCA INES GOMEZ DE GONZALEZ

#### RESUMEN

*En el siguiente trabajo se intentan esclarecer y precisar las relaciones entre Lingüística y Literatura a partir de la metodología propuesta por Tzvetan Todorov quien, con su "Poética", pretende crear un método científico para el estudio immanente de la obra literaria. Aplicando los postulados teóricos de la Poética a un cuento breve de García Márquez ("El ahogado más hermoso del mundo") se muestran las posibilidades y limitaciones de este acercamiento. Aunque esta aplicación no pueda llevarnos a agotar toda la riqueza significativa de los textos, sí facilita notablemente la comprensión objetiva y fiel de los mismos. Ella misma demuestra que algunas corrientes actuales de la Lingüística superan dos limitaciones de la Lingüística tradicional: el olvido de los problemas referentes a la metaforización y el hecho de considerar a la frase como la unidad máxima del análisis. Simultáneamente se resaltan aquellas dimensiones de lo literario que no pueden ser abarcadas por la metodología propuesta.*

#### I - PRESENTACION GENERAL DE LA "POETICA"

Aunque para Todorov la Poética no pertenece estrictamente al Estructuralismo, ésta tiene puntos de contacto con aquél. El Estructuralismo tuvo su punto de partida en la Lingüística Saussuriana en la medida en que es aplicable a las ciencias que tratan del signo. El Estructuralismo es un método, de allí que su trabajo no sea de orden ideológico sino teórico; parte de la aprehensión de la realidad como un sistema, como una totalidad orgánica. Todorov, al formular su Poética, no hace otra cosa que crear una nueva ciencia de la Literatura puesto que parte del Estructuralismo en cuanto este "le da cierto derecho a la ciencia, a todo aquello que atañe al signo"<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> TODOROV, Tzvetan, "Qué es el Estructuralismo-Poética". Edit. Losada, B.A., 1975, pág. 14. En adelante sólo citaremos la página al pie de cada cita.

El Estructuralismo aplicado a la Literatura se convierte en un estudio inmanente de la obra literaria, por oposición a otras interpretaciones que sólo reconocen en ella las estructuras físicas, sociales o psicológicas. Entonces, el problema al cual nos abocamos es que si bien la interpretación es eminentemente subjetiva, la pretensión de describir objetivamente el texto no nos remite a la comprensión de su sentido total. El meollo de la cuestión está en considerar el texto no como una linealidad, puesto que en el texto los elementos entran en una relación más espacial que temporal o lineal, sino como una totalidad donde se establece una pluralidad de relaciones tanto intertextuales como de simbolización.

“La Poética viene a quebrantar la simetría establecida así entre interpretación y ciencia dentro de los estudios literarios” (pg. 22). Busca más que la génesis del texto, aquellas leyes que lo hicieron posible: *La literariedad*, o sea, el establecimiento de las leyes que organizan el mundo imaginario. “Esto hace que tal ciencia ya no se preocupe por la literatura real, sino por la literatura posible” (pg. 22), según el postulado de Jakobson.

La Poética participa de la Semiótica General en cuanto que su punto de partida es también el signo, pero teniendo en cuenta que el Texto Literario no es un sistema simbólico de primer grado, como lo es la Frase Lingüística, sino de segundo, puesto que utiliza un sistema ya existente: el lenguaje.

El objeto de estudio de la Lingüística y de la Literatura coinciden en cuanto que la literatura es también un producto del lenguaje y la lingüística ha servido con frecuencia como dadora de un método científico. Si bien hoy la lingüística pragmática se abre hacia la enunciación y hacia la consideración del texto como un discurso siempre abierto, Todorov le señala a la Lingüística de su momento dos restricciones (el olvidar los problemas de connotación y metaforización del lenguaje y el tener como unidad máxima del discurso la frase) y busca superarlas a partir de la Poética que sería una ciencia de lo literario; entendiendo a la Literatura y a la Lingüística como pertenecientes a la *Retórica*: ciencia general de los discursos.

La Literatura rebasa el campo de la Lingüística pues su apoyo en las estructuras lingüísticas tiene que estar complementado por estructuras propias de la Antropología, el Sicoanálisis, la Psicología, la Sociología, etc., en la medida en que la Literatura es creación de una “realidad” a partir de la palabra.

Todorov propone tres aspectos para el análisis de la obra literaria: el semántico, el verbal y el sintáctico; los cuales tienen relación directa con los tres campos en que la retórica tradicional dividía su estudio: *Elocutio* (verbal), *Dispositio* (sintáctico) e *Inventio* (semántico).

## II – APLICACION A “EL AHOGADO MAS HERMOSO DEL MUNDO”

### 1. Aspecto semántico

El aspecto semántico plantea dos preguntas básicas en el análisis literario: *Cómo significa* un texto literario y *Qué significa* un texto literario. El *cómo* plantea a su vez dos estratos: la *Significación* y la *Simbolización*. En la primera se contemplan tres categorías: el carácter concreto o abstracto del discurso, su monovalencia o polivalencia y las figuras de configuración del mismo (relaciones “in presentia”). El estrato de la simboli-

zación incluye, por su parte, las figuras tropológicas (relaciones "in absentia"). La segunda pregunta, el *qué*, plantea los problemas inherentes a las distintas relaciones de la obra literaria en la realidad.

## 1.1. Cómo se significa

### 1.1.1. Plano de la significación

#### a) *Carácter abstracto o concreto del discurso*

El cuento "*El ahogado más hermoso del mundo*"<sup>2</sup> tiene fundamentalmente un carácter concreto; la palabra es capaz de crear un mundo autónomo, que se siente, se palpa y se ve lleno de color, de sensaciones, que son transmitidos al lector no sólo en cuanto al personaje que se va creando, sino en cuanto lo sumergen en un espacio y en un tiempo sensibles y concretos. No se encuentra acá ninguna digresión, por el contrario, el objeto y el mundo evocados son singulares, particulares, vitales.

Los sucesos se desarrollan en un breve espacio de tiempo, parece que desde el comienzo hasta el final del relato transcurren más o menos 24 horas: los niños han estado jugando con el cadáver ("habían jugado con él toda la tarde, enterrándolo y desenterrándolo en la arena"); luego los hombres averiguan durante la noche la procedencia del intruso ("cansados de las tortuosas averiguaciones de la noche") y quieren enterrarlo antes de que el sol llegue al cenit ("lo único que querían era quitarse de una vez el estorbo del intruso antes de que prendiera el sol bravo de aquel día árido y sin viento").

Sólo existe alguna retrospectiva temporal en la mente de las mujeres cuando imaginan el pasado de Esteban. La ficción, pues, crea un tiempo concreto, aunque al final éste se abre al infinito en la posibilidad de realización que para el pueblo ofrece el recuerdo "perenne" de Esteban, "para que en los *amaneceres de los años venturosos* los pasajeros de los grandes barcos despertaran sofocados por un olor de jardines en altamar. . .".

Ahora bien, no sólo hay una temporalidad concreta, sino también un espacio singular: se trata de una localidad marina, la cual está dibujada a través de una serie de imágenes alusivas a dicho ambiente: orillas abruptas, acantilados, rocas lisas, escollos, aridez, pendientes escarpadas, cabo desértico... Aún más, el discurso casi con exactitud ofrece una rápida radiografía del pueblo como tal: "El pueblo tenía apenas unas veinte casas de tabla, con patios de piedras sin flores, desperdigadas en el extremo de un cabo desértico". En varios momentos, se hace referencia explícita a los techos, pisos, puertas y estancias de las casas. También en varias ocasiones la localidad queda particularizada en su aridez de costa escarpada, pues el narrador refiere otros pueblos y localidades vecinas más fértiles: "Algunas mujeres que habían ido a buscar flores en *los pueblos vecinos* regresaron con otras...".

Tan sensible y particular es el conocimiento de este "pueblo ficticio" que el lector aún llegar a conocer con variadas imágenes pintorescas la idiosincrasia, costumbres y actitudes de los habitantes: vemos a los niños jugando desprevenidamente, a los hombres, incrédulos, dedicados a la pesca, a las mujeres dedicadas a distintos labores: costura, chismes, diálogos, etc., y finalmente a todo el pueblo preparando "los funerales más espléndidos que podían concebirse para un ahogado expósito". Por último, el personaje insólito que es el ahogado, se inscribe en la realidad diaria de esta localidad; las mujeres le fabrican

2 Al final transcribimos el cuento.

camisas, le cortan las uñas, le miden zapatos, lo bautizan, le inventan, con su imaginación, un pasado; los hombres, un presente vital y hasta lo oímos hablar.

Podemos decir finalmente que García Márquez ha creado un espacio con sus propias coordenadas, es decir, un verdadero espacio poético, que aunque rebasando los límites de la realidad objetiva resulta único, irrepetible, lleno de vida, de posibilidades y de significación.

### b) Relaciones "in presentia" (figuras de configuración)

Las relaciones in presentia son de configuración, de construcción, están en el sintagma mismo constituyendo la *figuralidad* del discurso. Todorov habla en este aspecto de Figura: "especial disposición de palabras, que sabemos nombrar y describir" (pg. 47). Se refiere específicamente a tres: *repetición*, *gradación* y *antítesis* (oposición).

Las *repeticiones* abundan en el cuento y casi que conforman la significación misma de éste. Las más representativas son las siguientes:

— *El nombre: Esteban*. Con esta repetición, a lo largo del relato, se da una forma de conjuro pues al evocar una y otra vez el nombre, el ser nombrado llega a hacerse real. Los momentos más expresivos de esta repetición son: primero, cuando la más vieja de las mujeres lleva a cabo el rito mágico de conferir vida al nombrar"... la más vieja de las mujeres, que por ser la más vieja había contemplado al ahogado con menos pasión que compasión, suspiró: —Tiene cara de llamarse *Esteban*"; luego, las mujeres dudan entre llamarlo Lautaro o Esteban, lo cual, intensifica aún más su existencia...: "El silencio acabó con las últimas dudas: era *Esteban*"; más tarde, cuando los hombres se convencen de la naturaleza superior del ahogado: "Era *Esteban*. No hubo que repetirlo para que lo reconocieran". Así, reiterando el nombre, "se estremecieron en los tuétanos con la sinceridad de *Esteban*". Por lo tanto esta repetición es una forma peculiar de hacer más vivo al personaje, porque vive al invocarlo una y otra vez; además adquiere su significado pleno al finalizar el relato con el nombre, lo cual da la acción transformadora de *Esteban*, pues el ser anónimo del principio se ha fundido tanto con la localidad que su nombre la señala siempre.

— "*Se quedaron sin aliento*". Esta frase repetida en dos momentos claves del cuento, expresa la sorpresa ante el descubrimiento del ser de Esteban, en el caso de las mujeres, la magnificencia física de Esteban, en el de los hombres, la individualidad del mismo.

— "*Pensaban que si aquél hombre magnífico hubiera vivido en el pueblo, su casa habría tenido las puertas más anchas, el techo más alto y el piso más firme*", luego refiere el narrador: "pero 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... "Esta repetición está situada estretégicamente en el cuento, al principio se trata de una anticipación hipotética de las mujeres que empiezan a admirar al ahogado; al final esa transformación se da como una realidad concreta. (por eso *sus casas iban a tener* y no *su casa habría tenido*).

Otra repetición análoga en la figuralidad del discurso, en cuanto a la acción transformadora de Esteban es: "... *habría puesto tanto empeño en el trabajo que hubiera hecho brotar manantiales de entre las piedras más áridas y hubiera podido sembrar flores en los acantilados*"; luego, al final, el narrador afirma que los hombres "*se iban a romper el espinazo excavando manantiales en las piedras y sembrando flores en los acantilados...*".

— La repetición de los *adverbios de cantidad Más y Tanto*, intensifica el tono exaltado del cuento y entra ya en el terreno de la hipérbole, que es una figura de simbolización.

La segunda figura considerada por Todorov es *La Antítesis*, que se da cuando "las relaciones —entre las palabras— son de oposición" (pg. 47). Según este procedimiento de significación, en *El ahogado más hermoso del mundo* se dan claramente tres casos que señalan la acción transformadora de Esteban. Destaquémoslos en el cuento:

— "...*promontorio oscuro y sigiliso* que se acercaba por el mar..." "...y señalando el *promontorio de rosas* en el horizonte del Caribe...". Se trata en este caso, de una antítesis significativa en cuanto a la presentación inicial y final del ahogado, quien comienza siendo un ahogado cualquiera, por eso *anónimo* en el "*promontorio oscuro*" y termina llamándose Esteban y fijado (él o su recuerdo) en el "*promontorio de rosas*".

— En el segundo caso, los hombres desinteresados en un principio, desean quitarse el estorbo que supone el ahogado, por eso, "quisieron encadenarle a los tobillos *un ancla* de buque mercante... de manera que las malas corrientes no fueran a *devolverlo* a la orilla..." Al final, cuando adquieren conciencia de la transformación de sus vidas y la del pueblo todo,... "lo soltaron *sin ancla*, para que *volviera si quería* y cuando lo quisiera..."

— El tercer caso es magníficamente elaborado en el cuento: la reacción al encontrar al ahogado es de extrañeza pues los habitantes del pueblo se sienten completos: "Así que cuando encontraron al ahogado les bastó *con mirarse los unos a los otros* para *darse cuenta de que estaban completos*...". Como Esteban logra ser uno más, el pueblo termina sintiendo que su ida los descompleta, lo que demuestra una vez más la acción transformadora del mismo. "No tuvieron necesidad de *mirarse los unos a los otros para darse cuenta de que ya no estaban completos*, ni volverían a estarlo jamás".

La tercera figura contemplada por Todorov es la *Gradación*. Ella constituye quizá el procedimiento más significativo en "El ahogado más hermoso del mundo". Se produce "cuando una palabra denota una cantidad más o menos grande que la que denota la otra" (pg. 47). Muchas de las gradaciones en el cuento son *ascendentes* y constituyen un crecimiento de intensidad con respecto a la figura de Esteban. La mayoría se distribuyen en tres miembros, aunque no es infrecuente encontrarlas de cuatro. De todas maneras, el fin de ellas es casi siempre dignificar el ser de Esteban o los diferentes valores que él supone para la localidad. Veamos algunos ejemplos:

Cuando aparece el ahogado, García Márquez para darle una dimensión insólita utiliza una gradación donde el término final: *nafragio* sintetiza todo lo enumerado en ella y por eso se descubre que no es un ahogado cualquiera: "Pero cuando quedó varado en la plaza le quitaron los *matorrales de sargazos*, los *filamentos de medusas* y los restos de *cardúmenes y naufragios* que llevaba encima".

En el momento del descubrimiento apasionado que del ahogado hacen las mujeres, éste es "el más *alto*, el más *fuerte*, el más *viril* y el mejor *armado* y por eso, "no le vivieron los pantalones de fiesta de los hombres más *altos*, ni las camisas dominicales de los más *corpulentos*, ni los zapatos del *mejor plantado*". Obsérvese el proceso de magnificencia del ahogado a través de estas gradaciones de intensidad creciente.

En los momentos finales, en que el pueblo entero tiene conciencia del significado de Esteban, García Márquez concretiza este hecho con otra gradación perfecta: "tuvieron conciencia por primera vez de la *desolación de sus calles*, la *aridez de sus patios*, la *estre-*

*chez de sus sueños*". Anotamos que el pueblo va pasando en este proceso de lo más externo (calles), a lo más cercano (patios), para finalmente llegar a una interiorización ("estrechez de sus sueños"). De la misma forma, la transformación que Esteban supone se manifiesta en el espacio físico de la localidad y el autor lo vuelve a expresar recurriendo a otra lograda gradación en la perfecta distribución de sus términos: "pero también sabían que todo sería diferente desde entonces, que sus casas iban a tener las *puertas más anchas*, los techos *más altos* y los pisos *más firmes* para que el recuerdo de Esteban pudiera andar por todas partes...".

Encontramos algún caso de gradación *descendente*, ocurre cuando todavía los hombres no quieren convencerse de la naturaleza superior de Esteban: "un muerto *al garete*, un ahogado *de nadie*, un fiambre *de mierda*".

Finalmente, el relato se cierra con una gradación en que el nombre: *Esteban* concluye, se recoge y sintetiza todos los elementos (viento *manso* y sol *brillante*)..." , miren allá donde el viento *es ahora tan manso* que se queda a dormir debajo de las camas, allá, donde el sol *brilla tanto* que no saben hacia donde girar los girasoles, sí, allá, *es el pueblo de Esteban*". Ahora bien, en la mayor parte de las gradaciones, el adverbio *más* cumple una función decisiva en la significación de Esteban. En algunos casos, *más*, amplía e intensifica la gradación ("las puertas *más anchas*, los techos *más altos*, los pisos *más firmes*..."). En otros, y concretamente cuando *más* va precedido por el artículo *el*, además de ampliar, compara en forma expresa o sobretendida para dar una idea de absoluta superioridad de Esteban. Por eso, siempre es *el más* con respecto a todos y a todo.

### c) Monovalencia o polivalencia en el discurso

"Otra categoría que permite identificar diferentes "registros" en el seno del lenguaje, está dada por la presencia o la ausencia de referencias a un discurso anterior. Podríamos denominar *monovalente* al discurso (...) que no evocase de ningún modo "maneras de hablar" anteriores; y *polivalente*, a aquel que sí lo hace de manera más o menos explícita" (pg. 49).

Así pues, todo texto literario es parcialmente polivalente ya que el escritor se mueve dentro de un "contexto donde las palabras no están libres de apreciaciones" (pg. 51), él las recibe a través de "la voz del otro". La genialidad de García Márquez radica en que es capaz de establecer un margen entre esa "voz de otro" y su propia voz, que en este cuento conforma un "espacio de ficción", poblado, como hemos dicho al principio, por realidades concretas.

A pesar de que el texto no refiere, al menos explícitamente, a otro u otros discursos anteriores encontramos, sin embargo, cierta polivalencia con el *habla cotidiana*, lo cual afianza, aún más, la inmediatez y el carácter concreto del discurso. En otras palabras, los giros conversacionales y las fórmulas convencionales de expresión diaria de una comunidad, constituyen, en parte, no sólo la objetivación de Esteban como un ser vivo y real (habla como uno de ellos) que llega y transforma; sino las diferentes reacciones que su llegada ocasiona. Recuérdense, por ejemplo, los formulismos que el narrador utiliza para describir las rutinarias visitas que en la mente de las mujeres hubiera hecho Esteban (en ese momento del relato ya vivo para ellas): La dueña de la casa buscaría la silla más resistente y "*muerta de miedo*", diría: "*siéntese aquí Esteban, hágame el favor*", y él: "no se preocupe señora, así estoy bien" o le diría: "no te vayas Esteban, *espérate siquiera hasta que hierva el café*", pero esos mismos después dirían: "ya se fue el bobo grande, *que bueno*, y se fue el tonto hermoso".

En otro caso, el mismo Esteban habla en primera persona utilizando las expresiones propias de alguien que cansado de sentirse un estorbo dice: "*en serio*, me hubiera amarrado un áncora de galeón en el cuello y hubiera trastabillado *como quien no quiere la cosa...* para no *andar ahora estorbando con este muerto de miércoles*, como ustedes dicen". O las mujeres que ansiosas de comunicarle sus sentimientos a sus maridos se atropellan entre sí: "y al cabo de tanto *quírate de ahí* mujer, *ponte donde no estorbes*, mira que casi, me haces caer sobre el difunto".

### 1.1.2. Plano de la simbolización

Las relaciones de simbolización son de *sentido*, "tal significante "significa" tal significado, tal hecho evoca otro, tal episodio simboliza una idea, tal otro ilustra una psicología" (pg. 34). A continuación, veamos cómo se presentan estas relaciones en "*El ahogado más hermoso del mundo*". El discurso en su totalidad es un gran símbolo: el ahogado, Esteban es símbolo de vida, surge del agua (metáfora de la vida en la tradición literaria occidental) y va siendo creado por los otros personajes al tiempo que él confiere la vida. Los cambios que con relación a él, también experimentan los demás, van creando en el lector la sensación y la idea de que, en efecto, Esteban es un ser transformador que puede hacer vivir plenamente una tierra, o que cambia la realidad misma.

Las relaciones de simbolización se perciben a través de las diferentes figuras que Todorov denomina *in absentia* (metáforas, comparaciones, hipérbolos), es decir, aquellas que "se producen en el enunciado" (en el paradigma), a diferencia de las anteriormente estudiadas (*in presentia*) o figuras de configuración que se producen en el sintagma de las palabras. Veamos la disposición de éstas figuras tropológicas en el cuento:

#### a) Metáforas e imágenes

A través de la metaforización podemos observar que en el relato, el visitante muerto va cobrando vida progresivamente hasta quedar confundido con la localidad. Casi, podríamos decir que el cuento es la objetivización de una transformación, de una toma de conciencia con respecto a la vida. Al principio, el "promontorio oscuro", que es el ahogado, desconcierta a los niños quienes, por eso, "se hacen la ilusión" de que éste pueda ser un *barco enemigo* o una *ballena*. Ante todo muestran curiosidad: el hecho de ser niños quienes imaginan "barcos enemigos" o "ballenas" hace que la noticia del descubrimiento nos llegue de una manera natural. La curiosidad ante aquella se propaga en el pueblo: "alguien dio la voz de alarma". El tono de *expectación* se continúa atenuando por las reflexiones objetivas de los hombres sobre el ahogado: "pero pensaban que tal vez la facultad de seguir creciendo después de la muerte estaba en la naturaleza de ciertos ahogados". Luego, cuando los hombres van a averiguar la procedencia del ahogado y las mujeres empiezan su trabajo de limpiarlo, el tono de *expectación* se convierte en gran *sorpresa*: "Cuando acabaron de limpiarlo tuvieron conciencia de la clase de hombre que era, y entonces se quedaron sin aliento (...) sino que todavía cuando lo estaban viendo no les cabía en la *imaginación*." Más tarde esta *imaginación* transforma en *soñadoras* las imágenes del cuento, pues las mujeres lo suponen magnífico y creen que hubiera cambiado el pueblo si hubiese vivido allí. Pasan, seguidamente, a la *fascinación* confiriéndole facultades mágicas: "les parecía que el viento no había sido nunca *tan tenaz* ni el Caribe había estado nunca *tan ansioso* como aquella noche, y suponían que esos cambios tenían algo que ver con el muerto". La fascinación culmina cuando, para conocerlo mejor o para hacerlo vivir plenamente, le inventan un nombre y es la más vieja de las mujeres quien lo

intuye, pues el acto de nombrar siempre sugiere un rito mágico: "Tiene cara de llamarse Esteban". De inmediato, la fascinación se convierte en *compasión*: sospechan que Esteban vivo sería un intruso en todas partes, ya que su hermosura y grandeza constituirían su limitación; es tanta la compasión que hasta lloran por él: "y mientras *más sollozaban* más deseos sentían de *llorar*, porque el ahogado se les iba volviendo cada vez *más Esteban*, hasta que lo *lloraron tanto* que fue el hombre más desvalido de la tierra, el más manso y el más servicial, el pobre Esteban". Esteban ha cobrado tanta vida que las mujeres le inventan un pasado, el cual presentizan haciéndolo hablar en primera persona a través de imágenes que demuestran sus sentimientos hacia él.

Después de que las mujeres lo han asimilado por completo, los hombres, que han regresado de sus averiguaciones, se refieren en términos fríos al personaje, pero influenciados después por ellas pasan de la *frialdad* al *desprecio*, que va envuelto en celos, lo cual es una manera simbólica de insistir en la *vida de Esteban*: "...a los hombres se les subieron al hígado *las suspicacias*, y empezaron a *rezongar* que con qué objeto tanta *ferretería de altar mayor* para un forastero, ...así que los hombres terminaron *por despotricar* que de cuando acá semejante alboroto por un *muerto al garete*, un *ahogado de nadie*, un fiambre de mierda". Los hombres también, como antes las mujeres, terminan "sin aliento" impresionados y convencidos de la superioridad de Esteban. Las imágenes usadas en este momento son plenas de exaltación: "Había *tanta verdad* en su modo de estar, que hasta los hombres *más suspicaces*, (...) hasta éstos y otros más duros, *se estremecieron en los tuétanos* con la sinceridad de Esteban".

A partir del episodio anterior y hasta el final del cuento, las imágenes sugieren *gran entusiasmo*, que además adquiere una dimensión de colectividad; lo muestra los "funerales más espléndidos" y la acumulación de superlativos (adverbios de cantidad *más* y *tanto*). Este entusiasmo, que llega a contagiar al lector, crea un espacio poético, donde, los habitantes después de reflexionar lo que significa la llegada de Esteban para el pueblo, proyectan todo tipo de *valores positivos*: grandeza, belleza, firmeza...; se trata casi de un *frenesí* donde las imágenes desfilan superlativa y esplendorosamente: *altos* (techos), *firmes* (pisos), *alegres colores*, *manantiales*, *flores*, *amaneceres venturosos*, *grandes barcos*, olor a *jardines en altamar*... hasta concluir con la llegada de un posible capitán que en "*catorce idiomas*" saludará al pueblo de Esteban.

### b) Hipérbole

Abundan desde el comienzo del cuento, el título mismo es hiperbólico. La mayoría de los elementos que las conforman son concretos y definidos; en algunos casos refieren la desproporción física de Esteban, su hermosura; en otros, las diferentes actitudes que despierta entre hombres y mujeres, y a veces sus fantásticas facultades. De todas formas, el uso sucesivo de ellas en el cuento hace que el lector termine familiarizado con lo insólito. Las hipérbolas conforman pues una figura portentosa y mangífica que inyecta la vida en la localidad y que la transforma hasta confundirse hiperbólicamente también con ella. Es indudable que a través de la hipérbole García Márquez logra objetivar sensiblemente (la llegada de Esteban y las reacciones que él despierta) una verdadera toma de conciencia con respecto a la vida misma. Algunas de las hipérbolas más significativas en el cuento son las siguientes:

— "Lo compararon en secreto con sus propios hombres, pensando que *no serían capaces* de hacer en toda una vida lo que aquel *era capaz de hacer* en una noche...".

- “El lienzo resultó escaso, los pantalones mal cortados y peor cosidos, le quedaron estrechos y las *fuerzas ocultas* de su *corazón hacían saltar los botones de la camisa*”.
- “...Y allí estaba tirado *como un sábado*, sin botines, con unos pantalones de sietemesiño y esas *uñas rocallosas* que sólo podían *cortarse a cuchillo*”.
- Y todos retuvieron el aliento durante la *fracción de siglos* que demoró la caída del cuerpo *hasta el abismo*”.
- ...y se iban a romper el espinazo *excavando manantiales en las piedras y sembrando flores en los acantilados...*”.

### c) La comparación

Menos usual que la hipérbole, pero también insólita, la comparación de estirpe clásica, casi épica, en este relato, no sólo amplía un espacio poético al concretarlo, sino que define también la extrañeza y singularidad de Esteban como el ser que inyecta la vida y la transformación. Veamos algunos ejemplos:

- “Los hombres que lo cargaron hasta la casa más próxima notaron que pesaba *más que todos los muertos conocidos*, casi tanto *como un caballo*”.
- “A medida que lo hacían, notaron que su vegetación era de océanos remotos y de aguas profundas, y que sus ropas estaban en piltrafas, *como si hubiera navegado* por entre laberintos de corales”.
- Andaban *como gallinas* asustadas picoteando amuletos de mar en los arcones”.

Por otra parte, dentro del proceso de simbolización notamos la recreación de un personaje mítico en la literatura occidental: *Odiseo*, lo que constituye una relación *in absentia* propiamente dicha: varios motivos de Odiseo están revividos en este relato, lo que nos traslada a una tradición clásica de grandes personajes; con esto García Márquez instala al suyo dentro de esa nómina, acentuando su carácter singular, peculiar y grandioso, que en este caso, además, confiere vida y acción. No sabríamos por qué al autor le impresionó tanto la figura de Odiseo, lo evidente es que lo asimila a la de Esteban, con lo cual, como dijimos anteriormente, Esteban queda ubicado dentro de una realidad “literaria” conocida y llena de significado, y tan atractivo como el mismo Odiseo. Al igual que el héroe griego también naufraga varias veces: trae sobre sí “restos de naufragios”. Se encuentran en el relato diferentes reminiscencias que confirman la identificación con Odiseo. Así por ejemplo, el paisaje que éste contempla cuando Atenea lo conduce a la ciudad de los Feacios, resulta similar al paisaje de la localidad marina que pudiera contemplar Esteban vivo: rocas lisas, orillas abruptas, escollos, etc.. A Odiseo, las doncellas que acompañan a Nausicaa lo encuentran afeado por “el légamo marino”, también a Esteban las mujeres le “quitaron el lodo con tapones de esparto...” Para entrar a la ciudad de Alcinoos, Odiseo debe lavarse en el río y rasparse el sarro, en esta operación intervienen Atenea, quien “hizo que apareciese más alto y más grueso y que de su cabeza colgaran ensortijados cabellos”, hasta tal punto que las doncellas lo llegan a ver “como un hombre divino”; así mismo, cuando las mujeres acabaron de limpiar a Esteban vieron que era “el más alto, el más fuerte, el más viril y el mejor armado (...) y cuando lo estaban viendo no les cabía en la imaginación”<sup>3</sup>. Por último, existe una referencia clara al perso-

3 Para comprobar la recreación de la figura de Odiseo, véanse cantos V y VI, de “La Odisea”.

naje griego en el momento en que lloran tanto a Esteban que "se supo de uno que se hizo amarrar al palo mayor, recordando antiguas fábulas de sirenas".

También anotamos varias referencias al mundo de ficción, propio del autor, al ampliar y reelaborar elementos de otros relatos: como en *La Hojarasca* y en *Los funerales de la mamá grande*, los sucesos se desarrollan en torno a un cadáver, sólo que en este caso, para *vivificar*; como en *El mar del tiempo perdido*, el acontecer se desarrolla en una localidad marina, pobre y de pocos habitantes; como en gran parte de la narrativa anterior, la llegada de un personaje ocasiona transformación en el lugar donde llega (Mr. Herbert, Mr. Brown o Melquíades). Finalmente, como en *Cien años de soledad*, notamos un deseo de crear las cosas al nombrarlas, así Macondo es un nombre antes de llegar a ser un pueblo (recordemos que José Arcadio Buendía en sus sueños percibe una ciudad que tiene "un nombre de resonancia sobrenatural"). También el ahogado *es*, cuando se le nombra como Esteban.

Retomando los diferentes elementos de simbolización, podemos percibir en la estructuración episódica del cuento, un carácter de *gradación ascendente*, lo cual nos confirma el símbolo vital que es Esteban, cuya vida va siendo creada por los demás, pasando así de ser un ahogado anónimo a ser el pueblo mismo. Podríamos ilustrar lo anterior distribuyendo en el cuento las siguientes unidades simbólicas<sup>4</sup>:

1. El *descubrimiento* del ahogado ("promontorio oscuro...").
2. La *alarma* en el pueblo.
3. *Expectación* de los habitantes del lugar.
4. El *espacio*: la localidad marina.
5. La *extrañeza* del visitante (principal episodio de recreación del mito de Odiseo).
6. *Sorpresa* de las mujeres: *Descubrimiento* del ser de Esteban. ("se quedan sin aliento").
7. *Prospección apasionada* de las mujeres: *Manificencia física* del ahogado.
8. *Fascinación* con el visitante.
9. *Primer impacto del cambio* que supone Esteban: (Se le atribuyen facultades mágicas).
10. *Hipotética transformación* que ejercería Esteban (se anuncia el final).
11. El rito mágico dador de vida: *el Nombre*.
12. *La duda del nombre* (intensificar vida de Esteban).
13. *El posible pasado* de Esteban (habla en primera persona).
14. Las mujeres: *asimilación de Esteban*.
15. *Indiferencia* de los hombres ante Esteban.
16. *Tensión*: mujeres intentan comunicar sus sentimientos a los maridos.
17. *Celos* por Esteban: *interés* de los hombres.

<sup>4</sup> En el cuento aparecen las unidades simbólicas señaladas con paréntesis y números.

18. *Sorpresa de los hombres: Descubrimiento del ser de Esteban.* ("Se quedan sin aliento").
19. *Individualidad* de Esteban.
20. *El presente vital* de Esteban (habla en primera persona).
21. *Entusiasmo colectivo:* los funerales.
22. *Esteban es uno del pueblo* (los hermana).
23. *Llanto hiperbólico* del pueblo (referencia a Odiseo).
24. *Toma de conciencia* del pueblo.
25. *El viaje de Esteban* lo incompleta.
26. *Conciencia de la transformación* ejercida por Esteban.
27. *Perpetuación de Esteban* en el pueblo (es "promontorio de rosas").

Integrando estas mínimas unidades simbólicas en apartados mayores, percibimos una verdadera *gradación ascendente y procesual* con respecto a Esteban:

- I *El descubrimiento* del ahogado (unidad 1 a 4).
- II *Las mujeres:* proceso de vivificación y asimilación de Esteban (unidad 5 a 14).
- III *Los hombres:* proceso de vivificación y asimilación de Esteban (unidad 15 a 20).
- IV *Conciencia colectiva de la transformación* que supone Esteban (unidad 21 a 26).
- V *Perpetuación* de Esteban (unidad 27).

Obsérvese el proceso gradual de simbolización: el ahogado va inyectando la vida, al tiempo que él la va dando, por eso del anonimato llega a la identificación total con el pueblo. En esta medida, también gradualmente se sugiere una toma de conciencia colectiva: las unidades simbólicas 4 y 25 por una parte y las unidades 10 y 26 por otra (recuérdese ahora el estudio de las oposiciones en el plano de la significación). Claramente al final, el narrador de esta transformación, de esta toma de conciencia, lo explícita en la unidad 24, quedando simbolizada plenamente en la unidad 27.

## 1.2. Qué se significa

Esta segunda pregunta define, según Todorov, "la semántica sustancial", en la medida en que el texto literario puede describir el mundo. De alguna manera la novela (el cuento) evoca la vida en diferentes grados, sin atentar por eso contra las leyes autónomas de ficción del texto.

*La literatura no es una palabra que pueda o deba ser falsa, por oposición a la palabra de las ciencias, es una palabra que, precisamente no se deja someter a la prueba de la verdad; no es ni verdadera ni falsa... (p. 41).*

En otras palabras, entramos en el problema de la *verosimilitud* que se entiende según Todorov como la conformidad del texto con una norma textual externa a él, que crea la ilusión del realismo; dicha conformidad se logra a partir de dos normas, primero, la adecuación del texto con las llamadas "reglas del género" y la relación entre el discurso y aquello que los lectores creen que es verdad, o sea, la "opinión común". No es entonces

la adecuación del texto con la realidad lo que define la verosimilitud, sino la adecuación del mismo con un tercer discurso "difuso" e independiente de la obra. En ambos sentidos se da la verosimilitud en este relato de García Márquez por cuanto que el lector actual espera que el cuento lo lance a "otra realidad" autónoma y no a una *mímesis* de la realidad objetiva, y una vez dentro de aquella, que se le ilumine su propia realidad; en efecto, Esteban puede sugerir a cada uno de nosotros uno de esos seres que de vez en cuando significan para el país (región o pueblo) donde llegan, viven y/o mueren un valor imperecedero. Ahora bien, la porción de realidad evocada se ubica, sin duda, en un ámbito latinoamericano con los valores propios de una sociedad, en la cual, las gentes unen sus creencias mítico-religiosas con su actividad diaria, y por eso, el cuento puede evocar una determinada toma de conciencia: cada lector, puede incluso identificar a Esteban con algún sentimiento confuso-político, social, religioso, etc.— que estaba latente y de un momento a otro se aclara. No en vano quizá García Márquez escoge dos nombres con un sentido especial: Esteban, en su origen griego significa "guirnalda o corola", recuérdese entonces el "promontorio de rosas" en que se convierte al fundirse vivificando la localidad; Lautaro, el legendario héroe de la Araucana, nos instala en la dimensión épica de la historia de América, por ello, las mujeres del cuento dudan si llamar al personaje Esteban o Lautaro. Es decir, si Lautaro constituye un símbolo de nuestra historia pasada, Esteban casi puede serlo de nuestra historia futura; se puede identificar entonces con un porvenir vivo y esperanzado de América (no olvidemos el futuro hipotético expresado en las últimas unidades simbólicas del cuento y el posible marinero que en *catorce idiomas* saludará al nuevo pueblo de Esteban).

## 2. Aspecto verbal

"El libro de ficción opera el paso (...) de una serie de frases a un universo imaginario (...). Esta metamorfosis del discurso en ficción puede producirse gracias a que el discurso contiene un conjunto de información (...). Tales informaciones serán moduladas y calificadas según muchos parámetros. La distinción de éstos parámetros nos permitirá articular el problema del "aspecto verbal" de la ficción literaria" (pg. 57). Todorov distingue cuatro tipos de propiedades que caracterizan las informaciones y que permiten pasar del discurso a la ficción: Modo, tiempo, visión, voz.

### 2.1. Categoría del modo

El modo lo podemos asimilar a los registros verbales del habla anteriormente estudiados, pero ahora, desde un punto de vista diferente..." con la ayuda de palabras, se evoca un universo que en parte está hecho de palabras, y en parte de actividades" (pg. 59). Desde Platón se llamó *mímesis* al relato de palabras y *diégesis* al de no palabras. Por lo tanto, el modo del discurso consiste en el grado de exactitud con el cual este discurso evoca su referente: grado máximo en el caso del *estilo directo*, mínimo en el de relatos de hechos no verbales; grados intermedios en los demás casos.

*El Ahogado más hermoso del mundo* resulta, por supuesto, una mezcla de *mímesis* y *diégesis*, en cuanto varias veces el relator refiere hechos y acontecimientos no verbales: el descubrimiento del ahogado, la alarria y el desconcierto que causa, las mutaciones que va teniendo en las mujeres y en los hombres, la transformación final que lleva a cabo, etc.. Pero también encontramos casos de *mímesis*, por cuanto se refieren hechos verbales. Se dan los siguientes casos de inserción en el texto:

a) *Estilo directo*. ... "suspiró: —Tiene cara de llamarse Esteban", "Bendito sea Dios —suspiraron—: es nuestro!".

b) *Estilo indirecto*. ... "Y se dijeron que tal vez había estado demasiado tiempo a la deriva...", Pensaban que..." etc., esta modalidad predomina en el discurso.

c) *Estilo indirecto libre*: ... "Y acaso sin haber sabido nunca que quienes le decían no te vayas Esteban, espérate siquiera hasta que hierva el café, eran los mismos que después susurraban ya se fue el bobo grande...", ... "y al cabo de tanto quítate de ahí mujer, ponte donde no estorbes, mira que casi me haces caer sobre el difunto, a los hombres se le subieron al hígado..."

La presencia constante del *estilo indirecto* en el relato y del *indirecto libre* en segundo grado viene a sustituir el diálogo tradicional, pues sólo dos veces los personajes intervienen en forma directa. Por otra parte, la constante del estilo anotado contribuye a la estructuración misma del cuento como género, en la medida en que sin grandes ampliaciones espacio-temporales (propias de la novela logra dar una visión compacta del mundo sin salirse de las leyes intrínsecas del género.

## 2.2. Categoría del tiempo

Otro aspecto de la información que nos permite pasar del discurso a la ficción es el tiempo. Dentro de esta categoría se dan tres relaciones: de orden, de duración y de frecuencia.

a) *De orden*. El tiempo del discurso nunca puede ser perfectamente paralelo al de la ficción; esta imposibilidad de paralelismo conduce a *anacronías*: retrospectivas y prospectivas. En nuestro cuento se dan los dos casos: el primero cuando las mujeres imaginan el pasado de Esteban, el segundo cuando sueñan lo que hubiera podido hacer (ambos ejemplos están tratados en el nivel simbólico; ver unidades 10 y 13).

b) *De duración*. A pesar de la brevedad del cuento, García Márquez detiene la acción en un momento clave del mismo para contarnos como es el pueblo donde llega el ahogado a ejercer la transformación, dando lugar a lo que Todorov denomina *pausa* (ver unidad 4). En otros casos, vemos hablar tan de cerca a los personajes lográndose así la *escena*, con lo cual el relato aumenta su carácter concreto.

c) *De frecuencia*. Es otra propiedad esencial de la relación entre el tiempo del discurso y el tiempo de la ficción. Dentro de ella se dan tres posibilidades: relato *singulativo* (un discurso único evoca un acontecimiento único), *repetitivo* (muchos discursos evocan un solo acontecimiento) e *iterativo* (un único discurso evoca una pluralidad de acontecimientos semejantes). *El Ahogado más hermoso del mundo* en su calidad de cuento maestro, en el sentido estricto del género, queda perfectamente incluido dentro de la modalidad de relato singulativo, en la medida en que el discurso evoca un único acontecimiento originando el simbolismo a que nos hemos referido.

## 2.3. Categoría de la visión

"En literatura nunca nos encontramos con acontecimientos o hechos brutos, sino con acontecimientos presentados de una cierta manera" (pg. 66). Entre las categorías que permiten distinguir las diferentes visiones tenemos en primer término el *conocimiento subjetivo u objetivo* que tenemos de los acontecimientos representados. En el cuento, a pesar

del carácter concreto, estudiado anteriormente, notamos, sin embargo, que los hechos no se presentan de una manera escueta, sino a través de las diferentes actitudes de los personajes que los perciben. Recordemos, por ejemplo, los diferentes cambios que con respecto a Esteban tienen los habitantes: niños, mujeres, hombres, pueblo entero. De ahí que en el cuento tengamos tanto la *visión objetiva* como la *subjetiva*, ya que se nos informa tanto de aquello que es percibido (el ahogado) como de quienes lo perciben (las gentes de la localidad). Precisamente, del equilibrio logrado entre el conocimiento objetivo y el subjetivo de los hechos, resulta en gran parte, el virtuosismo de este cuento.

Desde el punto de vista de la cantidad de información recibida, se nota un predominio de la visión *interna* y además en gran *profundidad* de los acontecimientos representados. Por esto, conocemos la psicología propia de los niños, de las mujeres, de los hombres, en fin, de un pueblo entero; recordemos que en el plano de la simbolización percibíamos como en los niños predomina la *imaginación ingenua*, en las mujeres, una imaginación *apasionada*, por eso, siempre está fascinadas ante la hermosura del ahogado confiriéndole facultades mágicas y hasta comparándolo en secreto con sus propios maridos. En los hombres encontramos una mentalidad más precavida, objetiva y predispuesta --al principio-- para terminar influenciados por el entusiasmo de sus mujeres. La idiosincracia total del pueblo se sugiere a partir de los "espléndidos funerales".

Podemos afirmar que todos estos personajes con relación a Esteban sólo actúan a manera de "coro". El narrador nos destaca a "un alguien" que descubre el cadáver, a "la más vieja de las mujeres" que nombra al ahogado, a "una de las mujeres" que descubre ante los hombres el rostro de Esteban, a un "posible capitán del futuro".

**2.4. Categoría de la voz.** Cuando el discurso ya no se relaciona con la ficción creada por él, sino con el sujeto de la enunciación (narrador) llegamos a la categoría de la voz narrativa. Examinemos esta categoría en el cuento, objeto de nuestro análisis:

Al comienzo de la narración encontramos un narrador *omnisciente* que cuenta algo en forma objetiva (más o menos hasta la que denominamos unidad 12); al final del cuento, nos encontramos con una narración en segunda persona del plural (*nosotros*) que se expresa exaltadamente. Esto es, que poco a poco, los personajes se apoderan de la voz del narrador, aunque se emplee todavía la tercera persona gramatical. Sin embargo, hay un momento en que ésta desaparece del todo (última unidad) para fundirse con la de los demás personajes que hablan.

Desde el punto de vista narrativo, analicemos la forma de proyección de la voz del narrador en los personajes: cuando las mujeres andan excitadas alrededor del ahogado, el narrador no se contenta con describir la acción desde su tercera persona, sino que pasa "gramaticalmente" hablando a la primera. Permite que algunas mujeres hablen desde su yo: "Andaban como gallinas (...) mira que me haces caer sobre el difunto". (Ya hemos citado este episodio).

Hay dos casos realmente llamativos de cambios de voz del narrador, ocurren en los momentos en que habla el propio ahogado, a los cuales nos hemos referido en el aspecto semántico. La primera vez sucede cuando las mujeres, llenas de compasión por Esteban imaginan un diálogo repetido quizá muchas veces: "lo vieron condenado en vida a pasar de medio lado por las puertas, (...) hágame el favor, y él recostado contra las paredes, sonriendo, no se preocupe señora, así estoy bien (...) no te vayas Esteban, espérate siquiera hasta que hierva el café...". El otro caso, más llamativo como cambio directo de

voz, se da en el momento en que los hombres se convencen de la individualidad de Esteban, entonces, el narrador pasa de tercera a primera persona: "... 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 ánora de galeón en el cuello y hubiera trastabillado como quien no quiere la cosa...".

Al final del cuento, el narrador, ya convertido en colectivo, crea un nuevo personaje: el capitán del futuro. La nueva voz habla desde otro yo sin ningún signo visible que la separe del contexto y con el mismo entusiasmo del narrador colectivo. Se expresa en primera persona del singular. (Ver último párrafo del cuento). Dentro de este final existe aun otro cambio de voces significativo: frases sueltas que el pueblo desea que nadie pronuncie más: "y que nadie se atreviera a susurrar en el futuro ya murió el bobo grande, que lástima, ya murió el tonto hermoso".

Estos cambios de voces, que anticipan al narrador múltiple de *El otoño del patriarca* son característicos de gran parte de la narrativa contemporánea, y concretamente en este cuento, contribuyen a crear la sensación en el lector de que la toma de conciencia, que se ha venido objetivizando, no sólo es de todos, porque todos hacen parte de una misma historia, sino que inscriben el cuento en un ámbito de leyenda colectiva.

### 3. Aspecto Sintáctico

Llegamos ahora a lo que Todorov considera "el último grupo de problemas del análisis literario": la organización de las partes o elementos del texto. Aquí, el postulado fundamental es que todo texto se deja descomponer en unidades mínimas. Las relaciones que pueden establecerse entre tales unidades son de dos clases: relaciones de *causalidad inmediata*, las cuales originan un *relato mitológico* y las relaciones de *causalidad mediata* que dan pie a un *relato ideológico*.

En el caso de "El ahogado más hermoso del mundo", tenemos un relato mitológico en el cual las acciones y estados se organizan de acuerdo a una causalidad inmediata que es captada por el lector en un orden lógico-temporal. Veámoslo esquemáticamente:

1. *Texto*. El cuento consta de una sola secuencia que integra tres *estados* y dos *acciones* o *fuerzas* y puede expresarse en cinco proposiciones elementales.
2. *Secuencia*. El relato fluye de la siguiente manera:
  - *Estado de equilibrio*: El pueblo vive una vida monótona (unidad 4).
  - *Fuerza perturbadora*: Aparición y descubrimiento del ahogado (unidades 1, 2, 3).
  - *Estado de desequilibrio*: Hay uno más en el pueblo y es un extraño (unidad 5).
  - *Fuerza equilibradora*: el ahogado, pero no como uno extraño, sino como uno más del pueblo con familia y parientes, que se llama Esteban (Recuérdese simbología en gradación (unidades 6 a 25)).
  - *Nuevo estado de equilibrio*: Distinto del inicial. El pueblo ha sufrido una transformación total. Aunque Esteban ha regresado al lugar de donde había venido (mar), continúa viviendo (él o su recuerdo) en el pueblo al fundirse con la localidad. El pueblo ha tomado conciencia de sí, o de la vida; se proyectan valores positivos e imperecederos (última unidad: 27).

### 3. Preposiciones:

- X es un pueblo.
- Y es un ahogado.
- Z es Esteban.
- Z transforma a X.

Tendríamos, así, que el motivo, o la unidad narrativa más simple, sería: EL PUEBLO ES TRANSFORMADO POR ESTEBAN.

Los *actantes* son entonces: X, Y y Z; el actante *agente* es Z (Esteban) y los actantes *pacientes*: X (pueblo) y Y (ahogado). Los *predicados* de las proposiciones serían: TRANSFORMAR (ocurrente); SER PUEBLO, SER AHOGADO, SER ESTEBAN (existentes).

Este cuento, pues, presenta una sola secuencia donde la *acción* radica en la aparición del ahogado (Esteban), y la *reacción*, en la transformación del pueblo debido a su llegada. Se trata entonces de un relato fundamentalmente *mitológico*, modalidad bastante común en la obra narrativa de García Márquez.

## III – CONCLUSION

La idea de una reflexión científica sobre la literatura ha suscitado, con frecuencia, una cierta desconfianza al estudioso de la literatura por considerar que este camino puede llevar a la disección del texto literario, que, como sabemos, es un ser vivo, en la medida en que en cada una de sus partes aparece algo de las otras y del todo. La Poética, partiendo de la lingüística, al ubicarse a medio camino entre la descripción objetiva y la interpretación, obvia esta dificultad básica; subsistiendo, no obstante, el peligro de quedarse en lo puramente descriptivo, lo que el mismo Todorov previó. La Poética no llega por sí misma a la categoría del valor literario, quedándose mucho en la descripción científica-objetiva de los elementos conformadores del texto literario. "Apenas nacida, la Poética se ve llamada, por la fuerza de sus propios resultados a sacrificarse en el altar del conocimiento general" (pg. 126). Es precisamente aquí en este difícil equilibrio donde reside su valor y su limitación: la Poética se manifiesta como un positivo camino para llegar al encuentro con el texto literario, aún cuando corre el peligro de atomizarlo; de ahí, que en la práctica resulte más valioso hacer una integración de los diversos aspectos metodológicos, cuestión ésta que no hemos seguido en el trabajo anterior por su carácter eminentemente aplicativo de una teoría concreta.

En términos del cuento estudiado, el análisis objetivo nos ha asegurado la aprehensión total y sistemática del mismo (toda la dimensión de significación, conformación y figuralidad del texto) y en esta medida, nos permitió introducirnos, sin que peligrara el respecto por el texto, en los terrenos de la simbolización (interpretación). Ahora bien, la sistematización demasiado quisquillosa pudo llevarnos a una pulverización del cuento, por ello, en nuestro trabajo, a pesar de haber seguido estrictamente el método, tuvimos que ir relacionando, interpretando y valorando, a cada momento, para superar el plano sólo descriptivo.

El trabajo realizado sobre el cuento *El ahogado más hermoso del mundo* nos ha llevado a percibir virtudes en La Poética para el estudio de la literatura. En lo que respecta al *aspecto semántico* la principal virtud es la siguiente: permite el acercamiento al

"más allá" de la significación misma del discurso (cuento) con una dosis suficiente de claridad y precisión. El estudio de las llamadas relaciones *in absentia*, como se vio en el trabajo, nos permitió, con un margen bastante seguro de respetabilidad de la integridad significativa del cuento, abordar los significados mediatos de *El ahogado más hermoso del mundo*. El aspecto *sintáctico*, por su parte, también ofrece ventajas para el análisis literario, concretamente en el cuento estudiado, nos obligó a escrudñar todas y cada una de las relaciones intrínsecas que se establecen entre los distintos elementos episódicos del texto (cuento) para determinar a cabalidad las leyes internas que gobiernan el universo propio de la ficción.

Finalmente, el *aspecto verbal* quizá es el que introduce menos novedades porque, en parte, sólo retoma los adelantos que en este campo había hecho la retórica; sin embargo, clarifica y ordena la descripción de los elementos llamados estilísticos de la literatura.

## EL AHOGADO MAS HERMOSO DEL MUNDO

GABRIEL GARCIA MARQUEZ.

1 /Los primeros niños que vieron el promontorio oscuro y sigiloso que se acercaba por el mar, se hicieron la ilusión de que era un barco enemigo. Después vieron que no llevaba banderas ni arboladura, y pensaron que fuera una ballena. Pero cuando quedó varado en la playa y le quitaron los matorrales de sargazos, los filamentos de medusas y los restos de cardúmenes y naufragios que llevaban encima, y sólo entonces descubrieron que era un ahogado/.

2 /Habían jugado con él toda la tarde, enterrándolo y desenterrándolo en la arena, cuando alguien los vió por causalidad y dió la voz de alarma en el pueblo/.

3 /Los hombres que lo cargaron hasta la casa más próxima notaron que pesaba más que todos los muertos conocidos, casi tanto como un caballo, y se dijeron que tal vez había estado demasiado tiempo a la deriva y el agua se le había metido dentro de los huesos. Cuando lo tendieron en el suelo vieron que había sido mucho más grande que todos los hombres, pues apenas si cabía en la casa, pero pensaron que tal vez la facultad de seguir creciendo después de la muerte estaba en la naturaleza de ciertos ahogados. Tenía el olor del mar y sólo la forma permitía suponer que era el cadáver de un ser humano, porque su piel estaba revestida de una coraza de rémora y de lodo/.

/No tuvieron que limpiarle la cara para saber que era un muerto ajeno. El pueblo tenía apenas unas veinte casas de tablas, con patios de piedras sin flores, des-

4 perdigadas en el extremo de un cabo desértico. La tierra era tan escasa, que las madres andaban siempre con el temor de que el viento se llevara a los niños, y a los pocos muertos que les iban causando los años tenían que tirarlos en los acantilados. Pero el mar era manso y pródigo, y todos los hombres cabían en siete botes. Así que cuando encontraron el ahogado les bastó con mirarse los unos a los otros para darse cuenta de que estaban completos/.

5 /Aquella noche no salieron a trabajar en el mar. Mientras los hombres averiguaban si no faltaba alguien en los pueblos vecinos, las mujeres se quedaron cuidando al ahogado. Le quitaron el lodo con tapones de esparto, le desenredaron del cabello los abrojos submarinos y le rasparon la rémora con fierros de desescamar pescados. A medida que lo hacían, notaron que su vegetación era de oceanos remotos y de  
6 aguas profundas, y que su ropas estaban en piltrafas, como si hubiera navegado por entre laberintos de corales. Notaron también que sobrellevaba la muerte con altivez pues no tenía el semblante solitario de los otros ahogados del mar, ni tampoco la catadura sórdida y menesterosa de los ahogados fluviales/.

6 /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/.

7 /No encontraron en el pueblo una cama bastante grande para tenderlo ni una mesa bastante sólida para velarlo. No le vieron los pantalones de fiesta de los hombres más altos, ni las camisas dominicales de los más corpulentos, ni los zapatos del mejor plantado/.

8 /Fascinadas por su desproporción y su hermosura, las mujeres decidieron hacerle unos pantalones con un buen pedazo de vela cangreja, y una camisa de bramante de novia, para que pudiera continuar su muerte con dignidad/.

9 /Mientras cosían sentadas en círculo, contemplando el cadáver entre puntada y puntada, les parecía que el viento no había sido nunca tan tenaz ni el Caribe había estado nunca tan ansioso como aquella noche, y suponían que esos cambios tenían algo que ver con el muerto/.

10 /Pensaban que si aquel hombre magnífico hubiera vivido en el pueblo, su casa habría tenido las puertas más anchas, el techo más alto y el piso más firme, y el bastidor de su cama habría sido de cuadernas maestras con pernos de hierro, y su mujer habría sido la más feliz. Pensaban que habría tenido tanta autoridad que hubiera sacado los peces del mar con solo llamarlos por sus nombres, y habría puesto tanto empeño en el trabajo que hubiera hecho brotar manantiales de entre las piedras más áridas y hubiera podido sembrar flores en los acantilados. Lo compararon en secreto con sus propios hombres, pensando que no serían capaces de hacer en toda una vida lo que aquél era capaz de hacer en una noche, y terminaron por repu-

diarlos en el fondo de sus corazones como los seres más escualidos y mezquinos de la tierra/.

11 /Andaban extraviados por esos dédalos de fantasía, cuando la más vieja de las mujeres, que por ser la más vieja había contemplado al ahogado con menos pasión que compasión, suspiró: —Tiene cara de llamarse Esteban/.

12 /Era verdad. A la mayoría le bastó con mirarlo otra vez para comprender que no podía tener otro nombre. Las más porfiadas, que eran las más jóvenes, se mantuvieron con la ilusión de que al ponerle la ropa, tendido entre flores y con unos zapatos de charol, pudiera llamarse Lautaro. Pero fue una ilusión vana. El lienzo resultó escaso, los pantalones mal cortados y peor cosidos le quedaron estrechos, y las fuerzas ocultas de su corazón hacían saltar los botones de la camisa. Después de la media noche se adelgazaron los silbidos del viento y el mar cayó en el sopor del miércoles. El silencio acabó con las últimas dudas: era Esteban/.

13 /Las mujeres que lo habían vestido, las que lo habían peinado, las que le habían cortado las uñas y raspado la barba no pudieron reprimir un estremecimiento de compasión, cuando tuvieron que resignarse a dejarlo tirado por los suelos. Fue entonces cuando comprendieron cuánto debió haber sido de infeliz con aquel cuerpo descomunal, si hasta después de muerto le estorbaba. Lo vieron condenado en vida a pasar de medio lado por las puertas, a descalabrarse con los travesaños, a permanecer de pie en las visitas sin saber qué hacer con sus tiernas y rosadas manos de buey de mar, mientras la dueña de casa buscaba la silla más resistente y el suplicaba llena de miedo siéntese aquí Esteban, hágame el favor, y él recostado contra las paredes, sonriendo, no se preocupe señora, así estoy bien, con los talones en carne viva y las espaldas de tanto repetir lo mismo en todas las visitas, no se preocupe señora, así estoy bien, sólo para no pasar por la vergüenza de desbaratar la silla, y acaso sin haber sabido nunca que quienes le decían no te vayas Esteban, espérate siquiera hasta que hierva el café, eran los mismos que después susurraban ya se fue el bobo grande, qué bueno, ya se fue el tonto hermoso. Esto pensaban las mujeres frente al cadáver un poco antes del amanecer/.

14 /Más tarde, cuando le taparon la cara con un pañuelo para que no le molestara la luz, 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. Fue una de las más jóvenes la que empezó a sollozar. Las otras, alentándose entre sí, pasaron de los suspiros a los lamentos, y mientras más sollozaban más deseos sentían de llorar, por que el ahogado se les iba volviendo cada vez más Esteban, hasta que lo lloraron tanto que fue el hombre más desvalido de la tierra, el más manso y el más servicial, el pobre Esteban. Así que cuando los hombres volvieron con la noticia de que el ahogado no era tampoco de los pueblos vecinos, ellas sintieron un vacío de júbilo entre las lágrimas.

— ¡Bendito sea Dios —suspiraron—: es nuestro!/.

15 /Los hombre creyeron que aquellos aspavientos no eran más que frivolidades de mujer. Cansados de las tortuosas averiguaciones de la noche, lo único que querían era quitarse de una vez el estorbo del intruso antes de que prendiera el sol bravo de aquel día árido y sin viento. Improvisaron unas angarillas con restos de trinquetes y botavaras, y las amarraron con carlingas de altura, para que resistieran el peso del cuerpo hasta los acantilados. Quisieron encadenarle a los tobillos un ancla de buque mercante para que fondeara sin tropiezos en los mares más profundos donde los peces son ciegos y los buzos se mueren de nostalgia, de manera que las malas corrientes no fueran a devolverlo a la orilla, como había sucedido con otros cuerpos/.

16 /Pero mientras más se apresuraban, más cosas se les ocurrían a las mujeres para perder el tiempo. Andaban como gallinas asustadas picoteando amuletos de mar en los arcones, unas estorbando aquí porque querían ponerle al ahogado los escapularios del buen viento, otras estorbando allá para abrocharle una pulsera de orientación, y al cabo de tanto quítate de ahí mujer, ponte donde no estorbes, mira que casi me haces caer sobre el difunto/.

17 /a los hombres se les subieron al hígado las suspiencias, y empezaron a rezongar que con qué objeto tanta ferretería de altar mayor para un forastero, si por muchos estoperoles y calderetas que llevara encima se lo iban a masticar los tiburones, pero ellas seguían tripotando sus reliquias de pacotilla, llevando y trayendo, tropezando, mientras se les iba en suspiros lo que no se les iba en lágrimas, así que los hombres terminaron por despotricar que de cuándo acá semejante alboroto por un muerto al garete, un ahogado de nadie, un fiambre de mierda/.

18 /Una de las mujeres, mortificada por tanta indolencia, le quitó entonces al cadáver el pañuelo de la cara, y también los hombres se quedaron sin aliento.

19 Era Esteban. No hubo que repetirlo para que lo reconocieran/. Si les hubiera dicho Sir Walter Raleigh, quizás, hasta ellos se habrían impresionado con su acento de gringo, con su guacamaya en el hombro, con su arcabuz de matar caníbales, pero Esteban solamente podía ser uno en el mundo, y allí estaba tirado como un sábalo, sin botines, con ñños pantalones de sietemesino y esas ññas rocallosas que sólo podían cortarse a cuchillo/.

20 /Bastó con que le quitaran el pañuelo de la cara para darse cuenta de que estaba avergonzado, de que no tenía la 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 ánora 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. Había tanta verdad en su modo de matar, que hasta los hombres más suspicaces, los que sentían amargas las minuciosas noches del mar temido que sus mujeres se cansaran de soñar con ellos para soñar con los ahogados,

hasta esos, y otros más duros, se estremecieron en los tuétanos con la sinceridad de Esteban/.

21 /Fue así como le hicieron los funerales más espléndidos que podían concebirse para un ahogado expósito. Algunas mujeres que habían ido a buscar flores en los pueblos vecinos regresaron con otras que no creían lo que les contaban, y éstas se fueron por más flores cuando vieron al muerto, y llevaron más y más, hasta que hubo tantas flores y tanta gente que apenas si se podía caminar/.

22 /A última hora les dolió devolverlo huérfano a las aguas, y le eligieron un padre y una madre entre los mejores, y otros se le hicieron hermanos, tíos y primos, así que a través de él todos los habitantes del pueblo terminaron por ser parientes entre sí/.

23 /Algunos marineros que oyeron el llanto a la distancia perdieron la certeza del rumbo, y se supo de uno que se hizo amarrar al palo mayor, recordando antiguas fábulas de sirenas/.

24 /Mientras se disputaban el privilegio de llevarlo en hombros por la pendiente escarpada de los acantilados, hombres y mujeres tuvieron conciencia por primera vez de la desolación de sus calles, la aridez de sus patios, la estreches de sus sueños, frente al esplendor y la hermosura de su ahogado/.

25 /Lo soltaron sin ancla, para que volviera si quería, y cuando lo quisiera, y todos retuvieron el aliento durante la fracción de siglos que demoró la caída del cuerpo hasta el abismo. No tuvieron necesidad de mirarse los unos a los otros para darse cuenta de que ya no estaban completos, ni volverían a estarlo jamás/.

26 /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, y que nadie se atreviera a susurrar en el futuro ya murió el bobo grande, qué lástima, ya murió el tonto hermoso, porque ellos iban a pintar las fachadas de colores alegres para eternizar la memoria de Esteban/.

27 /Y se iban a romper el espinzo excavando manantiales en las piedras y sembrando flores en los acantilados, para que en los amaneceres de los años venturosos los pasajeros de los grandes barcos despertaran sofocados por un olor de jardines en altamar, y el capitán tuviera que bajar de su alcázar con su uniforme de gala, con su astrolabio, su estrella polar y su ristra de medallas de guerra, y señalando el promontorio de rosas en el horizonte del Caribe dijera en catorce idiomas, miren allá, donde el viento es ahora tan manso que se queda a dormir debajo de las camas, allá, donde el sol brilla tanto que no saben hacia dónde girar los girasoles, sí, allá, es el pueblo de Esteban/.