

Hipérbole y belleza. Correspondencias entre García Márquez y Botero

Juan Molina Molina

Universidad de los Andes – Mérida, Venezuela

La sublimación del cuerpo en la cultura Occidental parece ser la más persistente mistificación de la belleza. El imperativo clásico, desde los diálogos platónicos hasta el Neoclasicismo, ve el cuerpo apegado a la medida, perfectamente delimitado, cerrado y sin órganos. El cuerpo como expresión de lo bello —así lo corroboran los artistas de todos los tiempos— se desprende de sí mismo: cuerpo que se descorporiza al ascender al rostro donde se encuentran el órgano del lenguaje y las “ventanas del alma” y que al cerrar sus orificios supera la apetencia, el deseo y la producción escandalosa de excrementos, de flujos. Al contrario de esta visión sublimada que tiene en la piel el traje efectista de la seducción y de la belleza, el cuerpo se revela como un caos que transgrede la apariencia y vive desbordante a través de sus orificios. Este cuerpo como consecuencia de sus apetitos tendrá en el plano estético la imagen de la desproporción, en el banquete la imagen del triunfo y en el vaciar del estómago el lugar del trono.

Con Rabelais, sin duda, se inaugura esta estética de la fealdad. En *Gargantúa y Pantagruel* (1535) se vive a plenitud un cuerpo que recupera su materialidad y en cuyas entrañas se descubre una insospechada belleza. Cuerpo que, así lo señala Bajtin en *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento* (1941), pertenece a una “cosmovisión carnavalesca”, que se presenta bajo la categoría de lo popular, colectivo, universal y tendrá como característica la degradación de lo sublime, la celebración de la vida materia y la ambivalencia. Ahora bien, desde los comienzos de la modernidad los escritores y pintores se sienten atraídos por esta estética de la deformación. Para el gusto moderno lo grotesco se configura como un mundo distante y distinto de la belleza de los clásicos. La estética de la modernidad al tomar distancia de lo edificante

devuelve la palabra al cuerpo, lo recupera no sólo como cuerpo real sino también como lenguaje, como puede verse en el *Prologo a Cromwell* (1827). Para Víctor Hugo la estética clásica en la representación sólo ha tomado en cuenta una parte, lo bello, en cambio la disonancia estética evidencia el acceso del arte a otras formas renovadas. En este sentido, la estética grotesca muestra un cuerpo paradójico que presupone una recuperación del cuerpo real, pero también al proyectar sus propiedades a niveles excepcionales cuestiona la noción de lo verosímil. De este modo, el cuerpo se desborda en el tiempo y en el espacio para en la representación asumir dos vertientes: una acumulativa y otra superlativa. La primera configura el aspecto negativo de la exageración: la fealdad. La segunda asumirá las imprevisibles formas de lo imaginario. Dos vertientes que se entrecruzan cuando la deformación acumulativa prepara el salto superlativo.

En América Latina, en la narrativa de Gabriel García Márquez y la pintura de Fernando Botero se hereda esta plétora gozosa de la corporeidad. En García Márquez se hace evidente el vínculo con la obra de Rabelais, pues tiene como parentesco la acumulación, la hipérbole, la festividad del cuerpo que vive y se desborda por sus orificios. En Botero, en cambio, su concepción de lo corpóreo lejos de pertenecer a lo abierto tiende hacia una visión volumétrica, cerrada y de superficie, que lo acerca curiosamente al imperativo clásico de belleza. Sin embargo, sus figuras al desobedecer la medida encuentran en la hipérbole una forma liberadora del canon clásico. La representación del cuerpo en Botero parece nacer de una incongruencia: sus cuerpos son el soporte de la expansión epidérmica como medida inversa de la ausencia de oquedades. El cuerpo crece en la superficie al empequeñecer sus orificios: boca, nariz, senos, axilas, sexo. Se podría decir que es un cuerpo sin ventanas, sin agujeros, al mismo tiempo que es escándalo de la norma por lo excepcional de sus proporciones.

Ahora bien, ¿de dónde viene este encantamiento por la exageración en García Márquez y en Botero?

Ambos, al parecer, parten de la perspectiva de la subjetividad popular. Para García Márquez la ascensión de Remedios la bella, ejemplifica esta subjetividad: “Había una chica que corresponde exactamente a las descripciones que hago de Remedios la bella en *Cien años de soledad* (1967). Efectivamente se fugó con un hombre y la familia no quiso afrontar la vergüenza y dijo, con la misma cara de palo, que la habían visto doblando unas sábanas en el jardín, y que después había subido al cielo...”¹. En Fernando Botero el motivo se repite, en el óleo *Mujer raptada por un demonio* (1967). (¿Será una coincidencia la fecha del cuadro con la aparición de la

novela?) Para no pensar en relaciones intertextuales, al parecer, ambos recogen los rumores que se suspenden por encima de los tejados de los pueblos de la provincia colombiana. El motivo de tal correspondencia, desde el punto de vista temático, es la mujer que despega hacia los cielos: en Botero la dama con su sábana es raptada por un demonio; en *Cien años de soledad*, Remedios la bella es abandonada a la buena de Dios, con su virginidad y sus sábanas. Bajo la sospecha de los forasteros que no se creyeron el cuento de la ascensión, de la credulidad de los pobladores de Macondo y de la envidia de Fernanda que terminó aceptando el prodigio y pidiendo a Dios que le devolviera las sábanas.

Sin embargo la correspondencia entre García Márquez y Botero no se debe buscar en el punto de vista temático sino en la forma, en el modo de persuasión que cada artista asume en el lenguaje. La exageración como forma constitutiva del lenguaje introduce el complejo juego de aproximaciones y distancias entre el imaginario literario y plástico. En Botero la hipérbole nace de la desproporción entre el hueco y la superficie, y ese portento de la inflación del contorno apareció —cuando su hacer artístico estaba bajo la influencia de los bodegones cubistas— en *Naturaleza muerta con mandolina* (1956). La desproporción luego se expande a una serie de personajes infantiles que, entre una pincelada expresionista y una reapropiación de las obras de los maestros de la pintura universal, conformará una de las mejores producciones del artista, como *La Mona Lisa de doce años* (1959), y *El niño de Vallecas (según Velázquez)* (1959). Deformación que alcanza su desarrollo en los años sesenta y que, desde entonces, se repite por medio de una pincelada que acentúa la suavidad de los volúmenes, la redondez y expansión de las figuras. Historia superlativa que en una relación manifiesta o secreta con los pintores del Renacimiento italiano, se propondrá asimilar las obras de Durero, Ingres, Rubens, Van Gogh, entre otros, lo cual revela la tradición estética a la que pertenece el pintor.

En el caso de García Márquez, en su producción proliferan los seres desproporcionados. Desde los personajes que en sus primeros textos parecen revestir una segunda naturaleza: como las mujeres gordas y ciegas, las mellizas de San Jerónimo que, en *La hojarasca* (1955), todos los martes iban a cantarle al coronel. En *el Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo* (1955), por causa de los estragos de la lluvia, la noción del tiempo se corporiza: “Entonces no hubo jueves. Lo que debía serlo fue una cosa física y gelatinosa que habría podido apartarse con las manos para asomarse al viernes. Allí no había hombres ni mujeres. Mi madrastra, mi padre, los guajiros eran cuerpos adiposos e improbables que se movían en el tremedal del invierno”². También alguno de los personajes de *La mala hora* (1962)³, el padre Ángel,

“Era grande, sanguíneo, con una apacible figura de buey manso”. César Montero era “monumental” y “no cabía en los espejos”. La figura enferma de don Sabas, con su “enorme cuerpo de Abuela”. O Casandra la “robusta” adivina que se anticipa a Pilar Ternera, y la familia de los Asís, gigantes y montaraces, anuncian a los Buendía de *Cien años de soledad*. Pero no será hasta *Los funerales de la Mamá Grande* (1962) cuando el cuerpo se superlativa en la formidable humanidad de la Mamá Grande. Hipérbole que viene a engrosar una larga tradición literaria que va desde Rabelais o Jonathan Swift hasta Felisberto Hernández, quienes en el desfiladero de la estética de la fealdad han encontrado en la exageración una de las formas de la disonancia.

Ahora bien. ¿Cuál es la característica de esta exageración?

La aparición del carácter excepcional de los cuerpos en García Márquez está determinada por la *cantidad*, esto es, por los rasgos acumulativos que deforman y condicionan la cualidad superlativa de los personajes. Por ejemplo, en la Mamá Grande, desde el nombre “María del Rosario Castañeda y Montero”, como su físico modelado en grasa y carne, que vivió hasta los noventa y dos años, todos sus rasgos son hiperbólicos. No obstante, cuanto determina el salto superlativo no es sólo la apariencia corporal sino su poder: “Cuando se sentaba a tomar el fresco de la tarde en el balcón de su casa, con todo el peso de sus vísceras y su autoridad aplastada en su viejo mecedor de bejuco, parecía en verdad infinitamente rica y poderosa, la matrona más rica y poderosa del mundo”⁴.

En Botero, en cambio, la hipérbole nace de la ilusión artificiosa de la técnica. La hipérbole de los cuerpos no gira sobre la acumulación sino sobre la *cualidad*, esto es, la desproporción entre el hueco y la superficie. Procedimiento que, según cuenta Arciniegas, apareció un día cualquiera de 1956, en un jardín mexicano, cuando al dibujar una mandolina hizo pequeñito el agujero de la caja acústica y entonces el instrumento adquirió proporciones formidables. Feliz por el descubrimiento, destaca Arciniegas, “lo veía todo grande”⁵. Entonces, el hallazgo se convirtió en el modelo de donde salen todos los personajes, los animales y los objetos.

García Márquez y Botero por diferentes medios y técnicas coinciden en el artificio de la hipérbole. En la narrativa de García Márquez el procedimiento de la acumulación perfila la cualidad superlativa de los cuerpos, y este recurso se constituye en la ley que gobierna casi toda su ficción narrativa. En la producción plástica de Botero la exageración quebranta los límites de lo real para crear una visión aumentada del mundo. En su pintura todo cambia, pues en esta nueva dimensión *todo* es más: la

mandolina, la sandía, las guitarras, las frutas, los obispos, las frágiles puticas, hasta los lánguidos y tristes girasoles de Van Gogh son unos pomposos champiñones. De este modo, pintor y escritor crean un mundo superlativo en el que lo imaginario penetra en grandes oleadas.

Acontecer y fijeza.

No obstante, la correspondencia entre las artes plásticas y la literatura parece estar marcada por un impedimento que ya intuía Lessing en su famoso *Laocoonte* (1766): la pintura —decía— se despliega en el espacio y, en la literatura, las acciones se articulan en el tiempo. Así pues, el acto de representar el cuerpo tiene como inconveniente la separación de las modalidades. Sin embargo, el cuerpo, en el cuadro o en el relato, es un centro espacial y temporal, desde donde existe un arriba y un abajo, una derecha y una izquierda, una lejanía y una proximidad, también un antes y un después. De este modo, su representación no es excluyente de la pintura ni de la literatura. Por cuanto es legítimo establecer las correspondencias entre el hiperbolismo de García Márquez y el de Botero. En ambos, la hipérbole muestra un cuerpo que en su hazaña se extranjeriza, pues al situarse en el mundo “real” presupone una perturbación con la estructuración espacial de la realidad objetiva y con la determinación de los objetos.

Pero, vale preguntar: ¿en Botero existe un discurso temporal? En Botero el mundo es detenido. Su mundo plástico es heredero de la tradición de la belleza clásica, que refuta el poder destructor del tiempo: “Si te fijas en la pintura del Renacimiento” —dice Botero— “en Paolo Ucello o Piero della Francesca, por ejemplo, tenemos siempre la impresión de la actividad paralizada. He tratado de buscar esa paz presente en el gran arte, gestos perennes, imágenes eternas”⁶. En Botero el mundo es detenido e ideal; al contrario, la existencia real del cuerpo es cambiante, efímera y el paso del tiempo es cuanto lo destruye.

En la narrativa de García Márquez el paso del tiempo desgasta los cuerpos para finalmente mostrar sus ruinas: “esa sustancia gorda y viscosa que no es sudor sino la suelta baba de la materia”, en el médico de *La hojarasca*. El coronel reducido a los huesos en el excusado siente que la flora intestinal “se pudría” y “caía en pedazos”, en *El coronel no tiene quien le escriba* (1957). Úrsula se transforma al final de su vida en una muñeca-cadáver con la que jugaban Amaranta Úrsula y el pequeño Aureliano y sólo esperaba a que pasara la lluvia para morir. En *Cien años de soledad*,

después del diluvio que duró cuatro años, once meses y dos días, Macondo se convirtió en un tremedal de cepas putrefactas, y los pobladores que quedaron aguardando los primeros soles “todavía conservaban en la piel el verde de algas y el olor a rincón que les imprimió la lluvia”⁷. La lluvia desde el *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo*, es el símbolo temporal del derrumbamiento. La lluvia acentúa el carácter frágil de la naturaleza: “Sólo la vaca se movió en la tarde. De pronto, un profundo rumor sacudió sus entrañas y las pezuñas se hundieron en el barro con mayor fuerza. Luego permaneció inmóvil durante media hora, como si ya estuviera muerta, pero no pudiera caer porque se lo impedía la costumbre de estar viva, el hábito de estar en una misma posición bajo la lluvia, hasta cuando la costumbre fue más débil que el cuerpo. Entonces dobló las patas delanteras (...), hundió el babeante hocico en el lodazal y se rindió por fin al peso de su propia materia en una silenciosa, gradual y digna ceremonia de total derrumbamiento”⁸.

En la pintura de Fernando Botero nada se derrumba porque nada deviene. El tiempo en Botero es transfigurado, metáfora: “Botero es el pintor” —como dirá Severo Sarduy— “de ese tiempo abierto y fijo, ése que las frutas en su inmovilidad y agrandamiento metaforizan”⁹. El tiempo es abierto y fijo: fijo porque está detenido en el rectángulo del cuadro y abierto porque como realidad transfigurada designa algo que está más allá de la realidad que lo origina. Repito: el tiempo es transfigurado, tiempo que se ha vuelto espacio, ese que proyecta los cuerpos hacia fuera y que determina el carácter monumental de los objetos y de los personajes.

No obstante, sorprende constatar con cuánta facilidad se vulgariza la producción de Botero. La adjetivación de “gordos” reduce su pintura a una especie de hipertrofia expresiva, no dejando ver el aporte sino el simple comentario: “no quiero” —dice el pintor— “que dentro de quinientos años la gente diga de mí lo que ahora dicen de El Greco”¹⁰. En oposición de cuanto se cree de El Greco y su alargamiento vertical, la pintura de Botero no es el resultado de una anomalía de la visión que fue “conquistada” y “transformada” por su conciencia plástica. No. La ampliación de sus personajes es inseparable del estilo que identifica y constituye su lenguaje. Al calificarlos de “gordos” no se logra ver la ambivalencia de la que está hecha su producción, pues si la expansión del contorno los hace seres gravitatorios, al mismo tiempo, la sustracción de los orificios los aligera, los despega del mundo.

Y desde esta estética incongruente se establece otro punto de encuentro entre el imaginario plástico y literario, en la confluencia de un cuerpo sublimado y la desproporción, de la belleza y la hipérbole, que no sólo rige la producción plástica de

Botero, sino también algunos de los relatos de García Márquez, como *El ahogado más hermoso del mundo* (1968).

El cuerpo incongruente.

En García Márquez la hipérbole no sólo conduce a lo festivo y al horror. Por uno de esos enveses que caracteriza su escritura, en la desmesura corporal también predomina lo bello. En *El ahogado más hermoso del mundo* se unen dos universos contradictorios: la desproporción está vinculada a la belleza y el gigantismo a la imagen del desamparo. Se podría decir, que el ahogado que llega por el mar es un cuerpo sujeto a dos miradas: para unos era “un promontorio oscuro” que a lo lejos semejaba “un barco enemigo”; en cambio, los otros intentan incorporar a este extraño al pueblo de pescadores. Además, el relato, desde las formas del adjetivo –positivo, comparativo y superlativo– lleva en sí mismo una especie de progresión del develamiento del cuerpo que llega. Así por ejemplo, los primeros en recibirlo fueron los niños, luego los hombres y finalmente las mujeres. Sin embargo, para cada uno la referencia del cuerpo fue distinta: para los niños fue un juguete del tamaño de un barco o una ballena, con el que pasaron toda la tarde jugando en la arena; para los hombres del pueblo sólo fue un cadáver que “pesaba más que todos los muertos conocidos, casi tanto como un caballo”; finalmente fueron las mujeres quienes, al librarlo de la rémora del naufragio, se quedaron sin aliento: el hallazgo les dejó el delirio en la mirada, pues del cuerpo vieron brotar el modelo:

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.¹¹

El superlativo libera en las mujeres la imaginación: al ver al más grande y más hermoso de los hombres, ellas, al lado de su propio mundo lograron construir otro mundo imaginario donde todo era más grande, más alto y también más feliz. Además, el relato al negar el estado de pérdida del ahogado aleja de sí su ruina y, de este modo, el cuerpo es revestido por una visión sublimada. Desde esta perspectiva el relato supera la evidencia del cadáver: las mujeres primero lo limpian, para luego ascender a la claridad del rostro y, finalmente, cubrirlo con el nombre. El nombre propio —tal como señalara Goethe— es como un traje que perfectamente ajustado nos cubre como la piel, y que no podemos rasgar ni maltratar sin herirnos. El relato en

la curiosa pertenencia del nombre, que en la lectura nos asalta, hace del cadáver una persona: “Tiene cara de llamarse Esteban”.

El ahogado que el mar trae de lejos es la imagen del cuerpo sublimado, que se desprende de sí mismo, para acceder a lo social y a lo bello. No obstante, el relato está regido por un movimiento pendular entre la belleza y la desproporción. En el ahogado, como en la pintura de Botero, se funde la posibilidad de un cuerpo sublimado que al mismo tiempo desafía las proporciones de la normalidad. El ahogado quebranta así el sentido común: al tiempo que es el más bello también es el más deforme; si bien es el más grande también es el más desamparado: “lo lloraron tanto que fue el hombre más desvalido de la tierra, el más manso y el más servicial, el pobre Esteban” (p. 211). El imaginario de Botero es igualmente paradójico, como decíamos, los cuerpos crecen en la medida en que se empequeñecen los orificios, si bien son seres gravitatorios al mismo tiempo son leves. En su pintura, por ejemplo, las prostitutas en el juego incongruente se desmienten: la casi invisible maticas de vellos, o los diminutos senos, las vuelven sus opuestos: son impúberes. Como dice Vargas Llosa: “Tienen todas —es una ley sin excepciones— un sexo casi invisible de puro pequeño, una menuda maticas de vellos, perdida y como avergonzada entre las torrentes masas de sus piernas”¹².

En resumen. Ambos imaginarios coinciden en las imágenes paradójicas que el cuerpo emite. La paradoja como se sabe es la afirmación de dos sentidos a la vez. Y las oscilaciones entre dos sentidos se evidencian en la forma en sí misma, en el lenguaje: la articulación de las acciones en el relato del ahogado va del *más* grande al *más* desamparado; en el espacio del cuadro lo *más* grande —por incongruencia— nace de lo *más* pequeño, es decir, que la propiedad de la sustracción (pequeños orificios) es inseparable de la ampliación (suma) del contorno. La matriz de sentido, en ambos imaginarios, establece una oscilación entre lo más grande y lo más pequeño, que en el lenguaje sirve para nombrar lo creíble y en el juego de la incongruencia sirve para nombrar lo improbable: en el relato “el bobo grande”, “el tonto hermoso”; en las telas lo voluminoso de las mujeres se mitiga en la ternura de los pequeños orificios (puticas vírgenes). De ahí, en el relato, el trastorno que en el sueño de las mujeres constituyen las aventuras del ahogado: este “bobo grande” al ser incorporado a las proporciones de la normalidad, produce una perturbación con la estructuración espacial y también con la determinación de los objetos: el ahogado tropieza, no cabe por las puertas, no se sienta en las sillas por temor a romperlas. En el óleo *Los amantes* (1969), por ejemplo, la cama es demasiado pequeña para la dueña que, sentada en uno de sus bordes, en un primer plano se desnuda mientras su diminuto amante la espera en el sueño tranquilo de quien no conoce las ecuaciones de la

proporción, pero sí las del afecto. Sin embargo, no todo es coincidencia: en Botero el afecto brota como un encantamiento, todo se une a la mansedumbre beatífica de las puticas vírgenes. En el funeral de Esteban, en su devolución al mar, en la espléndida fiesta, todo el pueblo terminó siendo pariente (paridor) de aquel extraño. El ahogado, pese a todo, no dejó de ser un huésped de paso, que se fue sin ser habitante de aquel pueblo de pescadores, pues la soledad de muerto lo exilia, lo extranjeriza: Esteban, no dejó de ser un aborto del mar.

Notas

¹ Gabriel García Márquez citado por Mario Vargas Llosa. En: *García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona-Caracas. Barral-Monte Ávila, 1971. p. 108-109.

² Gabriel García Márquez. *Todos los cuentos*. Bogotá. Oveja negra, 1986, p. 87.

³ Gabriel García Márquez. *La mala hora*. Bogotá. Oveja negra, 1982.

⁴ Gabriel García Márquez. *Todos los cuentos*. Op. Cit., p. 170.

⁵ Germán Arciniegas. *Fernando Botero*. Madrid, París, Bogotá. Edilerner, s/f, p. 36.

⁶ Entrevista de Fernando Botero con Marie-Pierre Colle. *Artistas latinoamericanos en sus estudios*. México. Noriega, 1984, p. 44.

⁷ Gabriel García Márquez. *Cien años de soledad*. 12ª ed. Bogotá. Oveja negra, 1985, p. 260.

⁸ Gabriel García Márquez. *Todos los cuentos*. Op. Cit., p. 85.

⁹ Severo Sarduy. **La simulación**. Caracas. Monte Ávila, 1982, p. 84.

¹⁰ Entrevista a Fernando Botero hecha por Wibke Von Bonin, en Germán Arciniegas. *Fernando Botero*. Op. Cit., p. 51.

¹¹ Gabriel García Márquez. *Todos los cuentos*. Op. Cit., p. 204.

¹² Mario Vargas Llosa. *Botero: dibujos y acuarelas*. New York. William Gelender, 1985, p. 11.



1. Fernando Botero. *Mujer raptada por un demonio* (1967). Óleo sobre lienzo s/m.



2. Fernando Botero. *Amparo*. (1970) Óleo sobre lienzo, 196 x 122 cm. Colección privada.



3. Fernando Botero. *Los amantes*. (1969). Óleo sobre lienzo, 190 x 155 cm. Colección J. Kerchache, París.

Revista Pandora Brasil
