

***Cosas peores*, de Margarita García Robayo: Identidades a partir de un cuerpo anómalo**

Cosas peores, by Margarita García Robayo: Identities that stem from an anomalous body

Felipe Adrián Ríos Baeza 

Universidad Anáhuac, México

feliperios.ffyl@gmail.com

Recibido: 3 Mayo 2021 / Aceptado: 17 Septiembre 2021

© Universidad Autónoma de Querétaro, México 2021

RESUMEN

A partir de ciertas nociones de Jacques Lacan, como “imago” y “goce”, complementadas con la fenomenología del cuerpo de Michael Henry y otros enfoques, este ensayo propone interpretar los relatos del volumen *Cosas peores* (2014), de la escritora colombiana Margarita García Robayo. Dichos cuentos se encuentran asociados bajo la temática común del cuerpo enfermo o deformado como una anomalía que ayuda a perfilar la identidad de los protagonistas. De esta manera, se afirmará que, en estos siete relatos, la fealdad, la morbidez y el deterioro corporal no son más que formas de resistencia ante un entorno emocional e intelectual disarmónico y conformista, además de un dispositivo para recuperar la autenticidad en un artificioso entorno de belleza canónica.

PALABRAS CLAVE: Corporalidad; identidad; literatura colombiana; *Cosas peores*; Margarita García Robayo.

ABSTRACT

*Starting with some notions from Jacques Lacan, like “imago” and “goce”, complemented by the body phenomenology by Michael Henry and other approaches, this essay proposes an interpretation of the volume *Cosas peores* (2014) from the writ-*

er Margarita García Robayo. *This short stories are linked by the common topic of a sick or deformed body, like an anomaly that helps outline the main character's identity. This way, in these seven stories, it will be stated that ugliness, morbidity and body deterioration are not more than forms of resistance to a disharmonic and conformist environment in the emotional and intellectual fields, such as being a device to recover the authenticity in an artificial environment of canonic beauty.*
KEYWORDS: Corporality; identity; Colombian literature; *Cosas peores*; Margarita García Robayo.

Dentro del actual *boom* de escritoras latinoamericanas, junto a los proyectos de Mariana Enríquez, Mónica Ojeda, Rita Indiana, Nona Fernández y Samantha Schweblin, destaca especialmente el de la escritora colombiana Margarita García Robayo. Nacida en Cartagena de Indias, 1980, la autora cuenta con cuatro colecciones de relatos (*Hay ciertas cosas que una no puede hacer descalza* (2009); *Las personas normales son muy raras* (2011); *Orquídeas* (2012) y *Cosas peores* (2014); un libro donde coquetea con la autoficción (*Primera persona* (2017) tres novelas (*Hasta que pase un huracán* (2012); *Lo que no aprendí* (2014) y *Tiempo muerto* (2017) y una reciente recopilación de novelas cortas *El sonido de las olas* (2021). Si se organizan panorámicamente sus libros, lo que salta a la vista es el carácter de dislocación y extrañamiento violento de sus títulos: ¿qué cosas no pueden hacerse descalza?, ¿por qué las personas normales son tan raras?, ¿cuáles son esas cosas peores, o ese tiempo muerto, o ese huracán que está devastando y que se espera que pase?

Haciendo un recorrido por sus relatos, y también por la escasa crítica que se ha hecho a la fecha sobre su trabajo,¹ se reconoce con claridad un hilo

¹ Cf. Karina Marín Lara, “Perturbando certezas: exilio, cuerpo y ficción en la obra de Margarita García Robayo”: “[U]na escritura como la de García Robayo asume el cuerpo –sus huellas, sus excepciones, sus heridas– desde una perturbadora materialidad que no podemos dejar pasar por alto y que es aquella materialidad que quiero proponer como dispositivo desestabilizador de certezas. Por lo tanto, más que señalar al cuerpo como estrategia que se encarga de representar una realidad en particular, propongo pensar en las huellas corporales que leemos como en mecanismos de la escritura –las figuras retóricas indicadas para este traslado de lo escrito hacia lo visible y lo sensorial serían la écfrasis y la hipotiposis– los mismos que nos llevan a imaginar esos cuerpos, su dolor, su historia, para que finalmente nos conmuevan y por lo tanto, nos perturben y nos sobrecojan” (2018, p. 39). Asimismo, Lorena Amaro, en “Cualquier trazo en la tierra se borra cuando toca el agua: la escritura nómada de Margarita García Robayo” la inscribe, a partir de su libro *Primera persona*, en un sistema literario donde también se encontrarían Guadalupe Nettel, Lina Meruane y Gabriela Wiener; todas ellas trabajando la idea de “subjetividad nómada”

conductor, o elemento tematólogo integrador, referido al modo en que la corporalidad *anómala* de sus personajes los hace percibir y vivir de manera particular las peripecias en las cuales se ven envueltos. En la obra de García Robayo, el cuerpo enfermo o deformado representa una irregularidad y a ratos una monstruosidad para la percepción de sus protagonistas, lo que, por un lado, ayuda a perfilar su propia identidad; y, por otro, a constituir un territorio simbólico en el que se evidencian los efectos y síntomas de las desgatadas relaciones que llevan con otros personajes.

Este ensayo propone analizar, bajo dicha tesis, el volumen de cuentos *Cosas peores*, afirmando, primeramente, que se trata de una “colección de relatos integrados”,² asociados bajo la temática del cuerpo deforme, sufriente o aquejado. Así, los relatos resultan variantes de una misma propuesta: cómo los personajes constituyen o reconstituyen la filiación con una imagen que tienen de sí mismos (a partir, y siempre a partir, de lo corporal), para pasar, luego, a otras dimensiones organizativas de su identidad, como lo afectivo, lo psíquico o lo social. En este sentido, se tendrá muy presente la noción extensible de “imago”, de Jacques Lacan, en relación con la representación del cuerpo —regularmente edificada desde el registro de lo “imaginario”— y cómo esa imagen se extiende, en sus protagonistas, hacia la materialidad carnal. Primero, como algo dado y luego como algo que puede moldearse y reformularse.³

Señala Lacan que “la función del estadio del espejo se nos revela como un caso particular de la función de la *imago* que es establecer una relación del organismo con su realidad” (2011, p. 102). Y agrega:

desde lo corporal: “La condición de extranjería o ajenidad es un rasgo que García Robayo comparte también con otras narradoras contemporáneas suyas [...]. Todas ellas construyen subjetividades nómades, que desde su materialidad corporal (la enfermedad, el deseo, la sexualidad, la maternidad) trazan rutas disidentes a las asignadas socialmente a las mujeres” (Amaro, 2019, p. 155).

² Se emplea aquí el concepto de “colección de relatos integrados” tal como lo desarrolla el teórico José Sánchez Carbó: “La colección de relatos integrados se ubica entre el libro de cuentos y la novela [...]. [L]a colección integrada evidencia la conexión entre historias, de tal manera que los relatos autónomos, estructuralmente cerrados, potencian la discontinuidad narrativa y relativizan aspectos causales y temporales, de trama y de personaje, relativos a la novela” (2012, p. 106).

³ En un texto inédito, “La tercera”, Lacan profundizará este aspecto, señalando que “El cuerpo entra en la economía del goce por medio de la imagen del cuerpo. De ahí partí. Si en la relación del hombre con su cuerpo hay algo que subraya bien que es imaginaria, es el alcance que en ella adquiere la imagen” (Lacan, 2015, p. 20).

Para las *imago*s, en efecto —respecto de las cuales es nuestro privilegio el ver perfilarse, en nuestra experiencia cotidiana y en la penumbra de la eficacia simbólica, sus rostros velados—, la imagen especular parece ser el umbral del mundo risible, si hemos de dar crédito a la disposición en espejo que presenta en la alucinación y en el sueño la *imago del cuerpo propio*, ya se trate de sus rasgos individuales, incluso de sus discapacidades, o de sus proyecciones objetales, o si nos fijamos en el papel del aparato del espejo en las apariciones del doble en que se manifiestan realidades psíquicas, por lo demás heterogéneas. (Lacan, 2011, p. 101)

Un recorrido por los argumentos de los siete cuentos de *Cosas peores* nos dan la exacta medida de todo esto: una mujer con cáncer terminal que aún se sueña sexualmente deseada, un padre de familia que se queda varado junto a una mulata en un hotel de aeropuerto, un viejo que denota el deterioro de sus funciones corporales y, debido a ello, retoma la relación con sus hijas; un chico cuya obesidad mórbida le impide salir del imperio materno, una intensa relación de pareja cuyos cuerpos toman distancia por culpa de las ideas de Bakunin y Nietzsche, una joven que corrobora una transformación física debido a un embarazo no deseado y un moribundo que, en el delirio de los fármacos, se encela al ver a su esposa disfrutando de relaciones sexuales simultáneas con unos marinos.

Como se evidencia, todos los relatos provocan el conflicto desde el tema de la corporalidad, cómo vive y se proyecta. Por lo tanto, para este estudio es necesario complementar la visión de Lacan con otros enfoques (sobre todo la fenomenología ontológica de Michel Henry y algunas nociones manejadas por Elsa Muñiz sobre el cuerpo en el entorno de la globalización) para lograr interpretar el libro *Cosas peores* precisando, justamente, cuál es la noción del cuerpo que se construye desde y para los personajes.

ALCANCES TEÓRICOS: CONSTRUIRSE DESDE LA MORBIDEZ

En el cuento “Lo que nunca fuimos”, incluido en esta misma colección, Eilín, la protagonista, escribe una obra de teatro que la mayoría del público alaba, pero que, a su novio Salvador, le parece sospechosa: “Era que un grupo de actores entraban al escenario, se desplomaban unos sobre otros y se cerraba el telón. Y se abrían y volvían a hacer exactamente lo mismo, y así varias veces. Nadie decía nunca nada” (García Robayo, 2019, p. 106). Cuerpos que, sin recurrir al lenguaje verbal, se apilan. Cuerpos separados que, en cada acto,

se atraen, solo para volver a separarse. Entre uno y otro performance, cae el telón. Así parece funcionar, también, este volumen de siete actos, donde la corporalidad individual toma la palabra solo para reclamar otra corporalidad que esté encima o debajo con el fin de trascender.

Bien dice el teórico Jesús Adrián Escudero, en “El cuerpo y sus representaciones”, que “[e]l cuerpo constituye una de las grandes lagunas de la historia” (2007, p. 143):

Desde la crítica literaria y la teoría estética, pasando por el postestructuralismo francés y las diferentes corrientes feministas hasta los movimientos *queer* y el mundo *cyberpunk* de la “nueva carne”, se insiste una y otra vez en la misma idea: la disolución del sujeto, la fragmentación del yo, la dislocación de la subjetividad, la fungibilidad de las identidades, la contingencia de los roles sociales y, en términos más apocalípticos, la mutación del ser humano. Distintas formas de expresar un mismo fenómeno. (*Ibid.*)

Y ese fenómeno, planteado por toda esta gama de enfoques, es el siguiente: la necesidad de deshacerse de los constructos culturales y hasta biológicos acerca del cuerpo —sin caer en el problemático término *deconstruir* el cuerpo, porque la plena estrategia derridiana imposibilitaría cualquier posicionamiento—. Sin embargo, se habla poco de su reconstitución y se señala en muy contadas ocasiones cómo configurar somática y perceptivamente un cuerpo desde un ámbito que no sea el de lo saludable.

¿Qué sucede con la carne después de sacudirse las nociones de “logocentrismo” o “falocentrismo”? ¿Qué pasa, por ejemplo, con el personaje de Inés, en “Cómo ser un paria”, cuento que abre *Cosas peores*, al percibir su existencia como estancada tras la metástasis que corrompe su cuerpo? ¿O con Titi, el niño con obesidad mórbida del relato que le da nombre al volumen, y que no sale de su casa porque su madre, Fanny, quiere ahorrarse la vergüenza y el rechazo de los demás?:

“[P]ensó que Titi no toleraría la lástima de los vecinos. Y ella tampoco. Pensó que era mejor no inventar complicaciones que no tenían que eso era lo que la vida les había puesto y que las cosas estaban bien. Relativamente bien. Y que peor sería... Tantas cosas. Había cosas peores” (García Robayo, 2019, p. 65).

La respuesta de García Robayo en este libro es que la ontología, la constitución y búsqueda existencial de esos seres no se detiene únicamente porque

haya una situación puntual que pretende cosificar el cuerpo y la propia identidad de sus personajes. A Inés y a Titi, así como a Orestes, el padre anciano de “Algo mejor que yo” o al señor Aldo Villafora, de “Sopa de pescado”, también a Ema, la chica que se embaraza y decide abortar en “Los álamos y el cielo de frente”; parece que solo les queda esperar a que suceda lo que irremisiblemente, desde el punto de vista clínico, sucederá. No obstante, en todos los relatos, se produce un giro narrativo que provocará un desafío a la *imago* de sí mismos que les han obligado con anterioridad a superponerse.

Precisamente, la fenomenología del cuerpo de Michel Henry permite un reenfoque de la dimensión corporal, más allá de esa mera *res extensa* propuesta por el cartesianismo e, incluso, de la “imagen especular” de la consabida fase lacaniana del desarrollo. Henry propone, de hecho, en *Filosofía y fenomenología del cuerpo* (2007), una suerte de síntesis de ambas dimensiones, un “desplazar los dos términos de la relación trascendental a la misma región ontológica, la región del ser trascendente, lo que implica, en relación con la subjetividad absoluta, el olvido de su carácter radicalmente inmanente, es decir, la destrucción de su carácter ontológico propio” (Henry, 2007, p. 213). Esto quiere decir que interioridad y exterioridad del sujeto, subjetividad y objetividad, se trasladarían a un mismo plano existencial del *darse* y el *realizarse*, lo que los ubicaría, plenamente, en una filosofía del acontecimiento. Es imposible observar el fenómeno de la corporalidad si no es en la dinámica de su suceder, de su movimiento y su *phainesthai* (“aparecer”):

Éste no es precisamente el fenómeno, lo que aparece [...], sino el acto de aparecer (*phainesthai*). Este objeto propio de la fenomenología es el que hace que sea inmediatamente diferente de todas las demás ciencias. Éstas se ocupan, en efecto, de múltiples fenómenos considerados cada vez según su contenido específico [...] La fenomenología, por el contrario, se da como tarea el estudio de aquello que esas diversas ciencias jamás toman explícitamente en consideración: no el contenido particular de los diversos fenómenos, sino su esencia, lo que hace de cada uno de ellos un fenómeno: el aparecer en el que se nos muestran, este aparecer en cuanto tal. (Henry, 2001, pp. 35-36)

En otras palabras, un cuerpo importa cuando supera los encuadres metafísicos o cientificistas (que solo se concentran en la quietud que es ahora y en la quietud en la que se puede convertir), entendiéndose dicho cuerpo como una carne en tránsito dinámico. De esta manera, en *Encarnación. Una filosofía de la carne* (2001), Henry señala que las experiencias vitales pasan, todas ellas

y necesariamente, por el cuerpo para poder trascender, “resintiendo a todos los tipos de impresiones relacionadas a la carne, porqué constitutivas de su sustancia –una sustancia, por consiguiente, impresional, comenzando y terminando con lo que ella experimenta” (2001, p. 3). Y más adelante afirma:

[N]uestra carne no es otra cosa que aquello que, al experimentarse, sufrirse, padecerse y soportarse a sí mismo y, de este modo, gozar de sí según impresiones siempre renacientes, es susceptible, por esta razón, de sentir el cuerpo exterior a sí, de tocar así como el ser tocado por él. Cosa de la que por principio es incapaz el cuerpo exterior, el cuerpo inerte del universo material. (2001, p. 10)

Se entiende, entonces, que esas corporalidades acontecen siempre en circunstancias que les permiten establecer contacto y conexión con otros, haciendo patente que la carne es el territorio de un *más allá* de lo material: un espacio del fluir, del reformular, del edificar, diseminar y reformular identidad no solo a partir del vigor y la salud, sino también del desbaratamiento que provoca la anomalía, la enfermedad y, en conceptos lacanianos, el *goce*.

En palabras de Lacan, “[el] cuerpo no se caracteriza simplemente por la dimensión de la extensión: un cuerpo es algo que está hecho para gozar, gozar de sí mismo” (1985, p. 92). Es importante distinguir que, en su teoría, “goce” (*joissance*) no se emplea como sinónimo de “placer” (descarga que satisface la pulsión),⁴ sino que va más allá de él y, precisamente, se relaciona con la imagen y con el lenguaje (el Otro), provocando una vinculación *in extremis*:

La dimensión del goce está excluida completamente de lo que llamé la relación epistemosomática [...] [i]ncontestablemente, hay goce en el nivel donde comienza a aparecer el dolor, y sabemos que es sólo a ese nivel del dolor que puede experimentarse toda una dimensión del organismo que de otro modo permanece velada. (1985, p. 95)

En otras palabras, y como se verá a continuación, no hay redención desde el cuerpo sin la reformulación de la *imago* a partir de una dialéctica violenta con circunstancias que van más allá de ese cuerpo, y que lo hacen *gozar* en planos aledaños a su materialidad, como el delirio, la virtualidad o la ideología.

⁴ “¿Qué se nos dice del placer? Que es la menor excitación, lo que hace desaparecer la tensión, la atempera más, por lo tanto aquello que nos detiene necesariamente en un punto de alejamiento, de distancia muy respetuosa del goce” (Lacan, 1985, p. 95). También, *cf.* Lacan, 2007, pp. 9-22.

COSAS PEORES: CUERPOS RECONSTITUYÉNDOSE, EN *GOCE*

En el cuento “Cómo ser un paria”, Inés, una mujer que ha sido diagnosticada con cáncer terminal, habita una casa en plena remodelación. Los trabajadores reparan las cañerías y el olor en el jardín es insoportable. No obstante, a pesar de que la mujer que le ayuda con la limpieza enciende citronelas para disimular la fetidez, el aroma. En realidad, esos malestares vienen de adentro: es el cuerpo de Inés el que hiede y se descompone, es el que se focaliza protagónicamente en el relato. La casa, por tanto, se vuelve una metáfora:

Los obreros recién llegaban; estaban arreglando una tubería podrida. El jardín hedía. Era una casa de campo vieja, herencia de una tía soltera de Inés, y en la familia nadie la usaba [...]. En la mesita de centro había una revista ¡Salud! —Michel la había llevado algunas para que se distrajera—; la portada era una mujer mayor comiendo frutos secos con el gesto de una ardilla. Pensó que debía ir al *brunch* y conocer a sus vecinos. (García Robayo, 2019, pp. 18-19)

Por iniciativa de su hijo, la situación inicial de Inés es vivir como paria en una casa familiar, hojeando revistas de bienestar que el propio Michel le ha dejado y que ella ridiculiza. Sin embargo, ocurren dos eventos encadenados que después provocan su ingreso a una región ontológica de pura acción: primero, que la sirvienta, cerca suyo, se cubre la nariz, lo que confirma que la descomposición no proviene de fuera:

—Glenda seguía allí, el hocico estirado y la mano en la nariz, tapándosela con disimulo [...]

—¿Qué le pasa? —le preguntó Inés.

—Nada. (2019, p. 23)

Y segundo: a raíz de esa evidencia, Inés decide asistir al postergado *brunch* en casa de sus vecinos, donde conoce a Susana y a su hijo, Leonardo, quien le espeta, poco después, de haberla conocido: “[N]o entiendo qué te llevó a mudarte allí y no buscar una opción más confortable, *dadas las circunstancias*” (2019, p. 20).⁵

⁵ La cursiva es nuestra.

Se ha destacado el provocador eufemismo “dadas las circunstancias” porque permite, por un lado, una conciencia ontológica del propio cuerpo; y por otro, la posibilidad de que ese cuerpo se sirva, como ocurrirá también en los relatos “Usted está aquí” o “Algo mejor que yo” y el contacto con otro para trascender a la pasividad y la espera. El cuerpo, como materialidad que trasciende, según Henry, vuelve a sentirse, alejado ya de los paliativos, e ingresa a otras circunstancias que no son las dadas: la imagen de la mujer de la revista, ¡Salud!, que el hijo quiere superponerle a la madre se transmuta rápidamente en una mujer que, aunque enferma, es deseable y deseante. Ella se construye rebelándose a esa *imago*. En una escena de alta carga erótica, el lector no puede determinar si lo que ocurre se trata de una construcción onírica o de la realidad fenoménica, aunque, para efectos de su liberación, es lo mismo: a orillas de la piscina tiene un encuentro con Leonardo mediante el cual su cuerpo comienza a *gozar* según el sentido lacaniano:

—Quietita. —Leonardo estaba trepado de piernas abiertas sobre su vientre. Se lamía la mano y la tocaba abajo—. Tienes el chocho seco y cerrado como una ostra.

Le metió un par de dedos, empujó fuerte y una uña debió rozarla por dentro, porque Inés sintió que sangraba y le ardía.

—Por favor... —murmuró.

Quiso decirle algo sobre su cáncer, sus defensas bajas. Pensó que ya se lo había dicho antes. (2019, p. 28)

El ingreso a ese mundo, suspendido entre su deseo y la objetividad —es decir, un modo de construir otra realidad con la corporalidad—, es lo que permite esa conciencia y esa emancipación de la que se hablaba más arriba. El asunto resulta del todo elocuente al finalizar el relato, cuando Michel la visita y, casi por antonomasia, se irrita por los cambios que percibe en ella:

Michel se metió un bocado grande de lasaña.

—No te ves nada bien, mami —dijo, otra vez masticando. Tragó lento y repitió, severo—: Nada bien.

Sus ojos la evadían, brillantes, rencorosos.

Inés empuñó una mano y golpeó la mesa:

—¡Pero por Dios! —dijo—, si estoy perfecta. (2019, p. 31)

Se corrobora aquí el modo en que la corporalidad de Inés, que como pura extensión está quieta en la enfermedad, adquiere connotaciones para trascender al haber atravesado una experiencia particular de *goce*. En el esquema de Michel (los cuidados paliativos), la madre debe obediencia a una rutina de revistas médicas, pañoletas para cubrir la calvicie y pura espera. Es por ello que se molesta y la reprende. Pero Inés tendrá un modo de salirse del asfixiante imperio del bienestar a partir de lo carnal, como otros personajes del libro.

Esta es la línea que sigue el cuento “Algo mejor que yo”: Orestes, un avejentado profesor que se siente paralizado en sus actividades académicas, tiene una hija, Rebeca, quien siempre evade sus visitas cuando viaja a Roma. Sobre ambos orbita Rosa, la hija menor, como un fantasma incómodo, pues se ha suicidado producto de una enfermedad mental. Rebeca ha decidido borrar a su hermana del entorno familiar: “se deshizo rápidamente de la ropa de su hermana, desmontó el cuarto, sacó sus fotos de la sala; al cabo de una semana era como si Rosa nunca hubiese existido” (2019, pp. 71-72). Pero, “no quedó más rastro que su tesis de grado, que Orestes guardaba en la biblioteca y que se negó a entregar a pesar de que Becky insistió” (2019, p. 72). Mientras la materialidad de Rosa ya no está y solo se ha detenido en esa tesis y en el recuerdo amoroso del padre, la materialidad de Rebeca muestra malestar y deterioro: “Orestes la notó muy cambiada: fea, descuidada. Tenía la cara siempre brillante, el pelo enrollado en un moño en la nuca. Se había convertido en una de esas mujeres diligentes y pragmáticas” (2019, p. 71). Aunque en un comienzo a Orestes no le parece grave, su distanciamiento se empieza a agudizar justo a partir de la evidencia de que el aspecto físico de la hija viva ha variado.

El relato se desarrolla a partir de los pensamientos de Orestes: cómo sentir tan próxima a Rebeca, cuya corporalidad ha cambiado se ha vuelto una hija que ya no está físicamente, pero que insiste en estar presente en una imagen constante (la que tenía al momento de su muerte). La oportunidad para recuperar a ambas en un nuevo entorno afectivo se produce cuando Orestes conoce a Yara, una venezolana feminista que trabaja en un organismo de Naciones Unidas y que se maneja con las más innovadoras consignas pedagógicas. Cuando él la increpa diciéndole que: “Esos conceptos son pura distracción. Las ideas están ahí, han estado siempre y hay que usarlas” (2019, p. 76), ella niega, contrargumentando: “No, querido, yo creo que las ideas que están se gastaron hace rato” (2019, p. 77). Esto es lo que provoca que el viejo académico pueda visualizar su propia corporalidad avejentada, la de su hija muerta y la de su otra hija, viva pero descuidada, en un mismo espacio: el de la regresión hacia

los orígenes. Más adelante dirá Yara, refiriéndose a Rebeca: “Háblale de cualquier cosa, Orestes, *invéntate una historia* que los involucre ambos”⁶ (2019, p. 78), lo que incorpora otra estrategia a la del recuerdo de un pasado común: el poder performativo de la ficción. En el momento en que decide volver a llamar a Becky, Orestes le dice: “Mi amor, quiero contarte una historia de cuando eras muy chiquita [...]. Te quiero contar sobre una conversación que tuvimos cuando eras muy chiquita” (2019, pp. 79-80). La apelación al momento en que era corporalmente joven y las tenía a ambas en su regazo es lo que abre la opción de un reencuentro real.

Esto resulta clave de varios relatos (“Algo mejor que yo”, “Cosas peores”, “Sopa de pescado”, entre otros): los protagonistas de Margarita García Robayo parecen asumir el cuerpo que tienen no como destino último —que implicaría, en términos lacanianos, un asomo a lo Real, es decir, a la desestructuración de la personalidad e inminencia de la muerte—, sino como forma de detonar el *imaginario* (el recuerdo, el delirio, o como se verá luego, la proyección en una realidad virtual). Allí es donde la narradora los empodera. Lo que equivaldría a decir, con Henry, que se hallan en “la interpretación filosófica correcta de la vida natural del ego, de la inmanencia absoluta de la subjetividad ante el ser trascendente” (2007, p. 216). Así, Orestes le narra a su hija Rebeca:

No tendrías ni tres años cuando te conté quién era Manuel Sotomayor, tu bisabuelo, y tú me miraste como si supieras. Estábamos solos en el cuarto. Habías estado llorando, dando alaridos y jalándote los pelos. Y yo, que no entendía qué te pasaba y que no me sabía ninguna de las canciones que cantaba tu mamá, te alcé y te hablé de mi abuelo, o sea, tu bisabuelo [...]. [E]se día me hiciste creer que no existía nada en el mundo que te interesara más que esa historia mal contada. Y yo pensé: tengo el poder de llenar su cabecita vacía de ideas que alguna vez ella va a transformar en otra cosa, en algo mejor que la historia original y en algo mejor que yo. (García Robayo, 2019, pp. 80-81)

La hija calla unos segundos. Cuando vuelve a hablar, le pide a su padre el itinerario, aventurando un reencuentro, pero que se omite elípticamente en el relato.

Por tanto, el poder de la ficción narrativa —siendo más precisos, el poder de la autoficción fabuladora— se transformará en el sitio donde ocurra la trascendencia. Se destacan especialmente dos aspectos de la cita: una, el “me hiciste

⁶ La cursiva es nuestra.

creer que...”, es decir, será por intermediación de lo verosímil que se abrirá un espacio para lo relacional, donde se produzca esa vindicación; y, posteriormente, la posibilidad de que los hijos, los oyentes más jóvenes, conviertan las historias mal contadas de sus padres en algo significativo para sus vidas y, por lo mismo, en algo mejor a sus interlocutores, obteniendo también una trascendencia más allá de la carne.

El caso de Titi, el niño con obesidad mórbida del relato “Cosas peores”, es una variante interesante de este fenómeno, pues postula que dicha activación ontológica y trascendente puede llevarse a cabo no solo en un estado de delirio o en una regresión articulada desde la ficción, sino en una proyección virtual. Si para Inés el sueño diurno con Leonardo, o la exacerbación ilusoria del encuentro con Leonardo y, para Orestes, un recuerdo inventado, les concedía una salida a sus circunstancias. En el tercer relato del volumen será un videojuego el que permita a un niño de catorce años y ciento nueve kilos trascender al entorno materno y asumir su cuerpo afectado como identidad constitutiva.

En el cuento “Cosas peores” existe una condición *a priori* de cualquier conciencia que pueda tener el niño en relación con su cuerpo; y es que:

Titi había nacido con un sobrepeso poco común, y su condición, según los médicos, no supo tratarse desde temprano. Al principio, Fanny no veía mayor problema en que fuera un bebé gordo; al contrario, para ella era un síntoma de buena salud. Daniel, en cambio, insistió en que lo sometieran a una dieta, que consultaran a un especialista en nutrición. (2019, p. 54)

El relato comienza señalando que Daniel, el padre, “esencialmente un tipo atlético” (*Ibid.*) se va. Forma otra familia, pero, sigue teniendo contacto con Titi cada quince días. Un hermano de Fanny, Ernesto, es quien asume entonces el rol de socializar al niño. En el relato, el reparto es bastante evidente: mientras Daniel construye en su nuevo contexto familiar un culto al cuerpo estereotipado como activo —se ha casado con una mujer joven, que hace jogging como él, y ha tenido una bebé que gana concursos de gateo, en cuyo biberón puede leerse la leyenda: “Soy veloz” (2019, p. 55)—, Fanny se resiste a que el niño tenga amigos, a que haga ejercicio o salga en bicicleta por miedo a que se caiga, debido a sus problemas de coagulación. Lo único que le permite es jugar en una computadora.

Esto es importante, porque es a través de ese juego —es decir a través de la construcción virtual no solo de una identidad, sino de una corporalidad que

interactúa— que el personaje de Titi se activa ontológicamente. No habrá orientador vocacional, médico o amor de madre que haga lo que el videojuego hace por Titi: “Se pasaba horas con los ojos enterrados en un jueguito electrónico que consistía en cazar personas con una red inmensa que se auto-generaba a partir de los gargajos que lanzaba el jugador: un muñeco diseñado por Titi, a imagen y semejanza del propio Titi” (2019, pp. 57-58). Posteriormente, se lee:

Titi había avanzado mucho en su juego de video. Se había conseguido un programa que le permitió modificar el diseño inicial: ahora el Titi virtual no lanzaba gargajos, sino que cargaba un arma y disparaba pequeñas cabezas de niños que, cuando impactaban el objetivo, estallaban. La ciudad en la que se movía estaba hecha de escombros y restos de personas. La calle principal estaba asfaltada de huesos que, al pisarlos, craqueaban [...]. Titi todo lo que quería, por una vez en el día, era empuñar el control y disparar cabecitas. (2019, pp. 61-62)

Dichas cabecitas pueden estar inspiradas, o no, en las cabezas de sus compañeros de escuela, quienes “le pinchaban la barriga con lápices de punta afilada para ver si se desinflaba. A veces le sacaban sangre, y eso era grave” (2019, p. 55). Lo sintomático está en que mientras Titi evoluciona en el videojuego, la madre le ofrece jugar Monopoly, cartas y otros juegos que lo retrotraen a una circunstancia de condescendencia, tratamientos médicos y enfermeros que lo cargan al baño y le obligan a cumplir dietas ineficaces. La imagen falsa, o el espejo (en caso de querer entrar en disquisiciones lacanianas) que Fanny ha construido para Titi y que en un principio Titi captura para edificarse una identidad, se desintegra a través del videojuego, donde, a voluntad, el niño se mueve con su propio cuerpo en ningún modo estilizado artificialmente, sino “a imagen y semejanza”.

Es por eso que, llegado el momento, Titi le dice a su enfermero: “Quiero salir” (2019, p. 65). La reacción en casa es la esperada: “Fanny pensó que Titi no toleraría la lástima de los vecinos. Y ella tampoco” (*Ibid.*). Luego, y por impulso del tío Ernesto, cambia de opinión: “Pienso que es una gran idea” (*Ibid.*). Es así como la primera salida se vuelve, paulatinamente, una rutina a la que también se incorpora Daniel, el padre. El resultado es previsible: él mismo ha dado paso, desde una imagen corporal pasiva impuesta por Fanny (la del *bebé sano*), a una activa, la de un adolescente mórbido que captura personas, primero en un videojuego y después en un parque: “Los tres hombres

se sentaban cerca de Titi, custodiándolo de los perros y los niños y las pelotas voladoras. Tomaban cerveza, le daban sorbitos; hacían chistes, hablaban de mujeres. Amenazaban con llevarlo a un burdel. Se reían. Titi asentía, decía pocas cosas. Se sonreía más por ellos que por él” (2019, p. 66).

El final del cuento es decisivo para esa trascendencia ontológica:

dejaba de oírlos. Se dedicaba a mirar las nubes, arrastrándose lentísimas: se preguntaba si iban o venían. Hacia dónde. Pasaban horas, pasaban días, pasaban nubes y Titi deseaba que alguna se detuviera y se derramara furiosa sobre él. Hasta arrastrarlo, hasta que no quedara nada (*Ibid.*).

En efecto: la última trascendencia (que operaría casi al modo existencialista sartreano) sería dejar de concebir y pensar que se tiene un cuerpo que duele, se excita, reclama achaques o se conecta con otros, para empezar a vivirlo en acto, independiente de su coyuntura.

En concordancia con esta interpretación, es posible considerar también al relato “Lo que nunca fuimos”, donde una pareja, Eilín y Salvador, quiebra voluntariamente los paradigmas de una relación de novios para construir su amorío, muy intenso corporalmente, como una proyección imaginaria de sus lecturas:⁷ “Como Mijaíl Bakunin, por ejemplo [...]. Y es que Salvador —se volvió a mirarlo—, tu problema es discursivo: siempre te quedas en la primera preposición” (2019, p. 113). No obstante, el relato “Los álamos y el cielo de frente” cierra el volumen *Cosas peores*, donde deliberadamente desembocan la totalidad de los asuntos planteados anteriormente.

En dicho cuento, Jerónimo y Ema, dos amantes que, en palabras de la narradora, eran “horribles” y “esa coincidencia debía bastarles para hacerse la reverencia mutuamente” (2019, p. 118) viven la parte crepuscular de su relación. Él la deja al aeropuerto para que se embarque rumbo a casa de sus padres y

⁷ Eilín, una desinhibida estudiante que quiere ser dramaturga, plantea variaciones a su anodina relación de pareja con Salvador a través de su aprendizaje artístico y filosófico. Se evidencian, de manera explícita o tácita, el modo en que sus lecturas se han vuelto una ideología para formar su visión de las cosas: “En todo caso, lo que plantea es una repetición del mundo, o sea, que el mundo se extingue y vuelve a reconstruirse para que los mismos actos ocurran otra vez, sin ninguna posibilidad de variación” (García Robayo, 2019, p. 109); “[L]as personas insignificantes tardan más en decepcionarse porque tienen la vocación de la espera [...]. Se pasan una buena parte de su vida mediocre con la esperanza de que en cualquier momento algo maravilloso les va a pasar, algo que les cambiará la vida. Pero al final también se decepcionan” (2019, pp. 111-112); “¡No entiendes que la destrucción de la no condición viene siendo la condición!” (2019, p. 114), etcétera.

así dar por terminada la relación. Desde el segundo párrafo, García Robayo encuadra físicamente a los personajes: “De los últimos meses le había quedado un sobrepeso importante y problemas de circulación [...] Jerónimo estaba lleno de tics, movimientos innecesarios, ademanes sobreactuados. Jerónimo era horrible” (2019, p. 117-118). Posteriormente, el contraste entre belleza y fealdad corporal, según los estereotipos tradicionales, se vuelve aún más cruel: en la sala de espera, una niña se acerca a molestar a Ema y le escupe involuntariamente en el brazo, mientras su madre lee distraídamente una revista sobre Grecia. Tal como sucedía en la oposición entre el cuerpo casi descompuesto de Inés y la mujer en la tapa de la revista ¡Salud!, el cuento final unirá las puntas del lazo en *Cosas peores*, confirmándolo como colección de relatos integrados al insistir, ahora, en el choque implacable entre un ideal de belleza canónico (la proporción, la armonía, la simetría del clasicismo griego) y la imperfección, lo antiestético que resultan los cuerpos y las preferencias de la pareja que se presenta:

Ella fue a la fila. La niña le sonrió, Ema la esquivó y se concentró en la revista de la madre: *Descubra Patmos*, decía la portada. Al fondo una playa y, en primer plano, una pareja con trajes griegos. Alguna vez Jerónimo le había dicho que fueran a Grecia. No a Patmos, no se acordaba a dónde, pero seguramente a un lugar más obvio, más de postal. Ema le dijo que no le gustaban los lugares demasiado bellos.

Él no entendió. “Odio la belleza, por eso te amo a ti”, le dijo, y extendió la mano para acariciarle la cara [...]. (2019, p. 119)

La preferencia por aquellas formas que desafían lo simétrico y armónico —es decir, que se alejen de aquel idealismo que, en la estética clásica, intervenía para ennoblecer una realidad vista como defectuosa y corruptible— será constitutiva de la identidad de Ema, más aún cuando, ya en casa de sus padres, comience a experimentar los efectos de esos “últimos meses”. En este punto, puede establecerse claramente una conexión con lo que plantea la investigadora Elsa Muñiz en torno a cuerpo y género. No se trata solamente de la evidencia de un sistema social que margina y vulnera el cuerpo de Ema porque se haya deformado por la gordura y el embarazo, sino por el mismo hecho de ser mujer. Dice Muñiz que se trata de

cuerpos sometidos a las diferentes interpretaciones culturales que hacen de ellos; cuerpos abyectos, desechables, a partir de la diferencia básica, la sexual, y por no adecuarse a los

patrones de belleza, salud y normalidad que exigen los tiempos de la globalización. Las representaciones culturales expresan las diferencias fundamentales de raza y sexo en términos de diferencia natural irreductible que permite una oposición superior e inferior, también de base natural. (2004, p. 30)

Es así como, recién llegada a la casa de la infancia (donde el padre parece haber desaparecido), hay un contraste aún más marcado debido a la actitud de su madre, quien cuida su cuerpo a base de dietas, jugos y bienestar emocional y les miente a sus amigas acerca de la vida de Ema:

Emanuella siempre viaja en Business, y me parece muy bien que lo haga. Ha estado muy estresada últimamente. Con todo lo que pasó no es para menos, mi pobrecita [...] Sirvió un vaso del menjurje verde y le ofreció a Ema [...]. Es puro hierro, te vendría bien probar un poco [...]. Hay leche de soya, ¿le pongo un poco? (2019, pp. 120-121)

Como se evidencia, el enfrentamiento entre madre e hija representa, como en el caso de la madre y el padre de Titi, una dialéctica entre una construcción de belleza artificial, estereotipada y una aceptación ontológica de la morbilidad corporal para, desde ahí, poder erigir la identidad.

Pero, en este cuento el tema tiene una variante que obliga a una lectura más honda que García Robayo devela con sutileza. Aquel sobrepeso, aquel estrés y aquella separación se deben a una transformación más trascendente en el cuerpo de Ema:

Se tocó la barriga. Era un pellejo colgante, fofo. En los últimos meses se había acostumbrado a la sensación de turgencia: era como tocar un globo de agua, lleno a reventar. En los últimos meses Jerónimo le preguntaba cosas como: ¿qué se siente? Y ella decía: que aprieta. O: ¿qué estará haciendo? Y ella: aplastando mis pulmones, queriéndome asfixiar [...].

[E]sa barriga, ese maldito pellejo: la cicatriz le iba de extremo a extremo y era rojiza. El tajo estaba mal hecho. Había quedado torcido y eso hacía que el resto de su cuerpo se viera también desbalanceado. Tenía las tetas hinchadas: para ese momento debía estar amamantando. (2019, pp. 123-125)

Se descubre, entonces, que el quiebre definitivo de la relación y el retorno a casa de sus padres se debe a un aborto mal practicado, lo que, adicionalmente al embarazo, le ha traído como consecuencia la deformación de su cuerpo. Es

decir, no se trata de una carne enferma ni en condiciones mortuorias, sino inmersa plenamente en acontecimiento (y por eso la insistencia de la narradora acerca de “los últimos meses”). Se trata de una carne que ha experimentado, sentido y enfrentado eventos dramáticos y sus correlativas consecuencias.

La madre lleva a Ema de visita al hospital para que salude a su tía Ana, quien, debido a su delicada condición, perfectamente podría ser la Inés de “Como un paria”: “Se estaba quedando calva. Lo peor era la frente: poblada de venas azules” (2019, p. 128). Aquí se producirá el último de los giros narrativos. En el cuarto, la tía Ana pudo haber hecho cualquier pregunta, pero, en el delirio provocado por el dolor y los medicamentos, manifiesta lo siguiente: “La agarró de la muñeca y la atrajo hacia ella, como para decirle un secreto: —¿Qué hicieron con el cuerpecito, Emanuella?” (*Ibid.*). El énfasis de la situación y de la pregunta suponen, evidentemente, que ese “cuerpecito” implica más que eso, tanto para Ema como para Jerónimo, quien, como Rebeca con su hermana Rosa en “Algo mejor que yo”, lo introyecta —lo *forclusiona*,⁸ diría Lacan— en tanto fantasmagoría que no hace más que ampliarse con el tiempo y las intenciones del olvido.⁹

⁸ La *forclusión* es un concepto lacaniano, elaborado a partir de la noción de *Verwerfung* (regularmente traducido y entendido como “represión”), pero que trata, en realidad, de algo más radical que explica el trastorno psicótico. Un significante fundamental es expulsado del registro simbólico —plenamente consciente, social y lingüísticamente hablando, del sujeto— y vuelve a introyectarse. Pero, ya no se inscribe en el inconsciente. De esta manera, si el retorno de lo reprimido, en el caso freudiano, se manifiesta en el plano de los actos fallidos y los sueños, en el caso del retorno de lo *forcluido*, aparece en términos alucinatorios (*cf.* Lacan, 2009, pp. 453-459). Para mayor amplitud, puede verse el brillante y muy reciente ensayo de Rodrigo Galdames del Solar, “Tras los pasos de la forclusión de Lacan: De la *Verwerfung* de Freud y otros antecedentes”, Afirma que “La originalidad de Lacan en cuanto a la elaboración de la forclusión, jamás ha estado en cuestión. Lo desarrollado en este escrito permite evidenciar, en primer término, que, si en cierto sentido para Lacan su concepto es equivalente a la *Verwerfung* de Freud, no puede obviarse, no obstante, que dicho concepto no ha tenido un desarrollo consistente en la obra de Freud, y en ese sentido, el primer mérito de Lacan ha sido rescatarlo en su valor para el entendimiento del fenómeno alucinatorio. Por consiguiente, las piezas de la *Verwerfung* en que se apoya Lacan pueden reducirse a una ausencia de la *Bejahung*, o, en términos de Lacan, a la no inscripción de un significante. En ese sentido, puede constatarse la fidelidad de Lacan con el texto de Freud, y el esfuerzo por llevar su lectura más allá de este, explotando su uso para su teoría de la ciencia” (2020, p. 11).

⁹ “El celular estaba sonando desde hacía un rato:

—Aló.

Era Jerónimo. No sabía qué hacer con la ropa del bebé.—Dónala a la iglesia —contestó ella.

—Eres el ser más perverso del universo.

Lloraba [...].

—Voy a quemarla [...].

Así como Orestes articula unos recuerdos inventados para volver a estar cerca de su hija Rebeca, algo similar ocurre cuando Ema, al final de este relato y del libro (y a punto de emprender el viaje de regreso) descubre que su padre ha estado todo el tiempo encerrado en un tallercito al fondo del jardín. Ese jardín, cultivado con mimo, será usado como terreno metafórico para expresar, tangencialmente, su deseo de volver a estar junto a su hija a pesar de las alteraciones somáticas y, por supuesto, ontológicas que han padecido. El padre, pues, no desea vincularse con Emanuella, la mujer que se fue de casa, que se embarazó y abortó, sino con “Emita”: “Para mí es una situación difícil, Emita” (2019, p. 131). Es por eso que se frena y aparentemente desvía la atención de lo ocurrido en los últimos meses:

Se guardó el cigarrillo en el bolsillo de la camisa y señaló el edificio con el mentón:

—¿Viste ese armatoste que nos hicieron ahí?

—Sí.

—Es un horror, Emita, ¿no te parece? Toda esa gente mirando el jardincito.

Negó con la cabeza, acongojado

—Cuando arrancó la obra quise hablar con el arquitecto jefe [...]. [M]e consiguió una cita con el arquitecto y fui a ver al tipo: todo un señorito de sociedad. Me dijo que sí, que tenía razón, que patatín patatán. Y cuando le pregunté qué pensaba hacer me miró sorprendido y me dijo: “¿Ah, usted quiere que haga algo?” —Se reía. (2019, p. 132)

Esa risa y ese jardín permiten pensar a este cuento como una continuación y actualización de “Algo mejor que yo”. En dicho relato, el reencuentro entre hija y padre queda suspendido en una llamada telefónica. Aquí, el padre de Ema es más asertivo que Orestes: hablando en ese lenguaje figurado, el armatoste del edificio significa el pesado problema del aborto que ensombrece en el jardincillo (la infancia), cuidado con primor por el padre: “se echaban allí a mirar las nubes y a cantar y a casarse con los compañeros de curso” (2019, p. 130). Por lo tanto, así como el delirio y el videojuego, la regresión implicará otra dimensión a la cual acceder para empezar a trascender, luego de las mar-

—Haz lo que te dé la puta gana, me tienes harta con esa voz de víctima.

—¿Y no soy una víctima? —Ahora se reía con esa risa seca, cínica, falsa—. Entonces, ¿qué soy?

—...

—Estás feliz. —Volvió a llorar—. Estás aliviada. Es tan evidente que...

—Muérete.

—¿Quieres que me muera yo también? Vete a revistarte la cabeza, psicópata. Colgó” (García Robayo, 2019, pp. 124-125).

cas a ratos traumáticas que el cuerpo muestra. Al final, padre e hija entran a la casa porque temen que la comida se enfríe y lo que esperan comer, como el título de uno de los cuentos intermedios, es sopa de pescado, otra evidencia de la unión de estas siete piezas que arman una colección de relatos integrados bajo la temática del cuerpo.

Dice Elsa Muñiz que:

En una era en la que lo individual es responsabilidad del propio actor, el cuerpo es, justamente, una hechura más del proyecto identitario de una persona [...] Los individuos son preparados para un cuerpo que luzca joven, delgado, sexual y exitoso, mientras que el cuerpo viejo, enfermo o discapacitado, es escondido a la vista” (2004, p. 31).

Queda patente, entonces, que agrupados bajo la columna vertebral del tema del cuerpo deforme, sufriente y aquejado, los siete relatos de *Cosas peores* trabajan por un mismo motivo: aquel que evidencia el modo en que los personajes constituyen o reconstituyen la filiación con una imagen que tienen de sí mismos a partir de lo corporal. Por tanto, la fealdad, la deformidad y el deterioro corporal no sería en su literatura más que forma de resistencia ante un entorno emocional e intelectual disarmónico y conformista, además de un dispositivo para recuperar la autenticidad y construir identidades autárquicas, desafiando un artificioso entorno de belleza canónica que es el que realmente deriva, a la larga, en morbidez.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amaro, L. (2019). “Cualquier trazo en la tierra se borra cuando toca el agua: la escritura nomádica de Margarita García Robayo”. *Letral. Revista Electrónica de Estudios Transatlánticos de Literatura*, 22, 151-168.
- Escudero, J. A. (2007). “El cuerpo y sus representaciones”. *Revista Enrahonar*, 38-39, 141-157.
- García Robayo, M. (2019). *Cosas peores*. Bogotá: Alfaguara.
- Henry, M. (2001). *Encarnación. Una filosofía de la carne*. Salamanca: Sígueme.
- _____. (2007). *Filosofía y fenomenología del cuerpo*. Salamanca: Sígueme.
- Lacan, J. (1985). “Psicoanálisis y medicina”. En *Intervenciones y textos* (pp. 86-99). Buenos Aires: Manantial.

- _____. (2007). “El goce”. En *El Seminario 20. Aun (1972-1973)* (pp. 9-22). Buenos Aires: Paidós.
- _____. (2009). “xxv. El falo y el meteoro”. En *El Seminario 3. Las Psicosis* (pp. 453-459). Buenos Aires: Paidós.
- _____. (2011). “El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”. En *Escritos 1* (pp. 99-106). México: Siglo XXI.
- _____. (2015). “La tercera”. En *Revista Lacaniana*, 18, pp. 9-34.
- Marín Lara, K. (2018). “Perturbando certezas: exilio, cuerpo y ficción en la obra de Margarita García Robayo”. *Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, 44, 33-47.
- Muñiz, E. (2004). “Multiculturalismo, cuerpo y género: un debate contemporáneo”. Dossier “Minorías”. *Revista Fuentes Humanísticas*, 16(28), 29-42.
- Galdames del Solar, R. (2020). “Tras los pasos de la forclusión de Lacan: De la *Verwerfung* de Freud y otros antecedentes”. *Límite. Revista Interdisciplinaria de Filosofía y Psicología*, 15, 1-15.
- Sánchez Carbó, J. (2012). *La unidad y la diversidad. Teoría e historia de las colecciones de relatos integrados*. Puebla: Universidad Iberoamericana.