



Hipertexto 20
Verano 2014
pp. 64-75

**Ojos de perro azul: la muerte como
mecanismo de lo poético
a partir de la repetición deleuziana**

Paola Cadena Pardo
University of Cincinnati

Hipertexto

La narrativa de Gabriel García Márquez ha sido ampliamente estudiada. Sin embargo, los primeros textos de los que se tiene noticia, compilados luego bajo el título de *Ojos de perro azul*, cuentan con un corpus crítico menor en comparación con el trabajo existente sobre el resto de la obra garcíamarquiana, y obviamente, con respecto a sus obras mayores. Esto es explicable desde el punto de vista cronológico, teniendo en cuenta que dichos relatos pertenecen a una primera etapa creativa del escritor colombiano y en ello, resultan bastante disímiles con respecto a su obra posterior. No obstante, no vendría al caso hablar de una mayor o menor calidad en los cuentos, sino más bien, de cómo la diferencia radica en una presencia inminente de lo poético en la narración que se da de forma diferente a como sucede en el resto de su obra. En otras palabras, lo poético en *Ojos de perro azul* se introduce en la narrativa a través de mecanismos particulares, la repetición, según se propondrá en este artículo; y genera como resultado una estética hasta cierto punto más cercana a la corriente surrealista que al realismo mágico como tal.

Así, tomando en cuenta el precepto anterior, se abordarán los cuentos presentes en este libro a excepción de aquél que se titula "La mujer que llega a las seis" (*Ojos* 1974), por salirse éste de los parámetros que direccionan el análisis planteado y, en general, de la línea de todos los demás relatos que conforman la colección. Vale aclarar que esta irregularidad tiene una explicación biográfica, pues en el proceso paulatino de publicación de los cuentos, la mayoría de ellos en el *Magazín Dominical* del periódico *El Espectador*, el mismo autor aclara, en una carta que adjuntó a la publicación, que el texto fue producto de una apuesta que realizó sobre su capacidad para escribir un cuento policíaco y que es ésta la razón por la cual el texto difiere de los otros en sus características esenciales. Esto lo demuestra la indagación realizada por Jacques Gilard en "Cronología de los primeros textos literarios de García Márquez" (1976), donde se cita literalmente dicha carta.

Ahora bien, lo que se pretende develar en *Ojos de perro azul* es el proceso mediante el cual, a través de la diferencia y la repetición vistas desde el punto de vista deleuziano, el autor logra la creación de la imagen poética en todos los relatos y, por tanto, cómo el eje estético de esta colección radica más en su cercanía con lo poético que en su propio aparato narrativo.

El proceso de repetición en García Márquez ha sido abordado por la crítica, sin embargo, estos trabajos se han inclinado principalmente hacia un concepto literal, menos filosófico, de la repetición. Así por ejemplo, Edward Waters Hood, en su libro *La ficción de Gabriel García Márquez: repetición e intertextualidad*, aborda la repetición desde el concepto de autointertextualidad, haciendo una lectura bastante plana de lo que proponen Deleuze y Derrida a este respecto (37-56). En el análisis el autor realiza un recuento de las posibles definiciones del “repetir”, incluidas las de los autores mencionados, para luego dedicarse a ejemplificar las innumerables “repeticiones” (entendidas desde la semejanza) de argumentos, personajes y episodios que se dan en la obra del escritor colombiano.

Por otra parte, la presencia de lo poético en la obra de García Márquez también ha sido motivo de estudio para la crítica. Así por ejemplo, en los artículos “La poesía en la obra de Gabriel García Márquez” (1996) y “Gabriel García Márquez y la poesía” (2007) de Juan Gustavo Cobo Borda, se realiza un comentario sobre la inmensa admiración del autor hacia el lenguaje poético y la presencia de éste en la atmósfera general de sus obras. Esto sustentado en fragmentos de una entrevista realizada al autor en la cual afirma: “Si no hubiera sido por Piedra y Cielo no estoy seguro de haberme convertido en escritor... toda buena novela debía ser una trasposición poética de la realidad” (Cobo Borda 35). En dicha entrevista el escritor colombiano afirma que el movimiento poético denominado Piedra y Cielo fue para él una suerte de revelación con respecto a la escritura literaria; no sólo admiró profundamente a los integrantes de este grupo y sus producciones, sino que su escritura, de acuerdo con él, se liberó de retoricismos y formas desgastadas para adquirir una nueva forma de metaforizar. De acuerdo con Cobo Borda y su entrevista al autor, García Márquez no fue sólo un lector apasionado de poesía, sino que la estructura, las figuras y las intertextualidades poéticas son elementos constantes en el transcurrir de su obra.

Del mismo modo, la figura de la muerte y su connotación poética, que es uno de los principales ejes en el análisis que nos ocupa, ha sido también examinada con anterioridad. Sin embargo, estos estudios, centrados esencialmente en *Cien años de soledad* y algunos cuentos como “La siesta del martes”, “La prodigiosa tarde de Baltasar” y “Un día después del sábado” (Los funerales 1962), obedecen a dinámicas diferentes a la aquí planteada y a una presencia disímil, aunque igualmente poética, de la muerte. Así, María Mayans, en “La expresión poética de la muerte en *Cien años de soledad*” (1996), aborda la presencia de la muerte como sentencia de aniquilación, fatalismo y desaparición total, y explica su poetización desde términos más gramaticales y lingüísticos como “el uso de los tiempos verbales o la reproducción de signos lógicos (...) fuera ya de los límites de lo establecido como congruente y real” (Mayans 28). También Ariel Dorfman, en “La muerte como acto imaginativo en *Cien años de soledad*” (221-324), aborda esta presencia innegable en la obra de García Márquez planteando dos tipos de muerte: la imaginativa, que permite que los muertos hablen en un estado total de omnisciencia, de autoconocimiento y revelación de todas las verdades; y la muerte definitiva, de la cual la anterior sería mera prefiguración y que se refiere a la destrucción total. Finalmente, Elodie Morin, en su artículo “La soledad vista con ojos de perro azul” (2008), asocia la figura de la muerte a la de la soledad y el sueño como elementos cardinales en la obra de García Márquez que hacen su aparición desde sus primeros relatos en la colección que nos ocupa: “los cuentos de la

colección *Ojos de perro azul* se dejan abordar a través del estudio de la expresión de la soledad, de la muerte y del sueño que constituyen sus temas pilares y los de la obra maestra" (130). De este modo, la autora asume el grupo de cuentos como una suerte de punto germinal de los ejes principales que sostendrían la gran obra posterior de García Márquez, tesis que se comparte en este estudio y cuyos elementos se ahondarán aquí con respecto a su relación con lo poético.

La muerte es el protagonista por excelencia en *Ojos de perro azul*; pese a esto, no asistimos en ella a la desintegración total de los personajes, a la aniquilación de la vida en la mera transición a un estado de inercia, a la necesidad de lo que, en palabras de Freud, sería el retorno a lo inorgánico, a lo inanimado, al estado original.¹ Aquí, la epifanía: ese momento en que "un personaje aprendería una verdad sobre sí o su circunstancia como resultado de una crisis" (Mora 24), no se da precisamente en la muerte definitiva del personaje, en su reintegro a lo inerte, sino más bien en ese instante sin tiempo ni espacio específicos, en que la vida y la muerte se conjugan y se hacen una en sí mismas.

Así pues, para Deleuze la repetición es el acontecimiento (inasible, indecible) que se da lejos de la generalidad, del concepto y de la representación, es la diferencia en sí misma liberada del concepto; y es justamente eso lo que lo liga indiscutiblemente con la presencia de la "vida-muerte" en *Ojos de perro azul*. Los conceptos generalizados de vida y muerte constituyen una cárcel de sentido, una limitación, en tanto estén opuestos bajo los límites de la semejanza y la diferencia, de los contrarios; así, en términos de la generalidad, la vida es remplazada por la muerte, un estado se intercambia por el otro desplazando al anterior, lo que no daría lugar a lo que en los relatos acontece: "El mundo de la muerte empieza a invadir el de la vida por ese vínculo genético." (Morin 89); como lo resalta Morin en "Alteridad y muerte en *Ojos de perro azul*" (2008), el presente del personaje conjuga los dos estados, toma de uno y de otro no a partir de la semejanza, sino de la diferencia, y se repite en ese acontecimiento inasible de la "vida-muerte": "Si el intercambio es el criterio de la generalidad, el robo y la donación son los de la repetición" (Deleuze et al. 50)

De este modo, la vida recibe donaciones de la muerte, de la misma forma en que la muerte roba características de lo vivo liberándose una y otra de su concepto: "¡Qué bien se acostumbraría a su nueva vida de muerto!" (García 16), en este fragmento del cuento "La tercera resignación" (*Ojos* 1974), se devela, en la concisión de una frase, cómo el personaje atraviesa por un presente inundado de los dos estados, la vida asume la quietud infinita, la inercia, la imposibilidad de palabra y acto propios de la muerte, mientras que la muerte posee la conciencia, la memoria y la percepción de un ser vivo.

La repetición para Deleuze implica un rompimiento de la ley, tanto la ley moral como la ley natural. El acto de repetir recae sobre las leyes y las violenta, las concepciones de bien y mal, de natural y antinatural son encaradas y vencidas por la repetición. De este modo, las leyes, que involucran un deber ser que se antepone

¹ Freud concluye que un carácter universal de las pulsiones es su carácter conservador su búsqueda de reproducción de un estado anterior, que lo vivo debió abandonar por estímulos externos... la meta de la vida es la muerte: y, retrospectivamente: lo inanimado estuvo ahí antes que lo vivo" (Gorodischer 6).

a la propensión natural por el placer, por el gusto, hacen del concepto de vida una obligación a la actividad, al movimiento, a la existencia física y activa, mientras que, por otro lado, el concepto de muerte exige la disolución, la no-presencia, la desaparición de la percepción y el pensamiento: "Porque ese día sabrá que no era el viento invisible lo que todos los domingos llegaba a su altar y le desordenaba las rosas" (119); se observa aquí cómo en el cuento "Alguien desordena las rosas" (*Ojos* 1974), el personaje, a pesar de estar "muerto", con su "cuerpo de niño, ahora confundido, desmenuzado entre caracoles y raíces" (114), está en capacidad de actuar de manera física en el mundo de los vivos; cómo trastoca esa ley del deber ser de los muertos por la cual deberían éstos partir a otra dimensión, a un "más allá" que no tiene intervención posible en la realidad física y que presupone un encuentro con lo divino. Entonces, no se ve un actuar "correcto" desde las leyes morales, no hay Dios ni tampoco una transición lógica de un estado a otro desde las leyes naturales, y es justamente en esa doble violación donde se da lugar a la repetición: "si la repetición es posible, lo es tanto contra la ley moral como contra la ley de la naturaleza" (Deleuze et al. 57).

Haciendo alusión a los postulados de Kierkegaard y Nietzsche con respecto a la repetición y el eterno retorno, Deleuze demuestra cómo el repetir se relaciona con la libertad, el olvido y una metafísica que se traslada al acto o una "cuasi-física de los incorporeales" (Foucault et al. 17). Así, elementos de una realidad física como el alimento, se conjugan con un estado que ha abandonado el orden de lo material y lo espacial:

Aprovecharía ese momento en que la belleza había dejado de dolerle para llegar hasta la despensa. Pero... ¿no era raro aquello? Era la primera vez en su **vida** que sentía verdaderos deseos de comerse una naranja. Se puso alegre, alegre. ¡Ah, qué placer! ¡Comerse una naranja! (...) Pero ahora, en su nueva **vida** temporal, e **inespacial**, estaba más tranquila" [el resaltado en mío]. (García 41 - 44)

En esta instancia del relato "Eva está dentro de su gato", el personaje, en esas condiciones que la muerte le otorga: liberarse de los "insectos de su belleza", de sus miedos y su insomnio, es sin embargo capaz de ser libre también desde la vida, sintiendo, en medio de su estado incorporeal, deseos puramente físicos: "comer una naranja", sin tener temor de realizarlos; algo así como una metafísica epidérmica. La tranquilidad aparece también como esa forma de despojo donde se anulan los tormentos, las angustias, los miedos que atañen a la vida; algo similar a detener la vida sin dejar de vivir y encontrar en esa paradoja la máxima expresión de libertad: "el acto de la repetición, de convertir la repetición como tal en una novedad, es decir, en una libertad y una tarea de la libertad" (Deleuze et al. 59).

Ahora bien, el olvido como otra forma de la repetición, como premisa o condición, también hace su presencia en los cuentos. Para Deleuze, el olvido permite que ese pasado puro, que existe como un intangible y al que no se puede acceder más que por lo erótico, se repita, no como representación, sino como existir elevado a su máxima potencia: "Eres el único hombre que, al despertar, no recuerda nada de lo que ha soñado" (García 80). En este apartado del cuento que da título a la obra, "Ojos de perro azul" (*Ojos* 1974), se hace evidente la importancia del olvido para que ocurra la repetición. Más que la muerte como tal, aparece el sueño, el inconsciente como esa forma de "vivir". El personaje, inmerso en la instancia onírica

que es el espacio de vida donde se da el sentir, la experiencia, la repetición; está condenado a olvidar, y es este "olvido" el que permite que el sueño y la vigilia pierdan su paralelismo, su oposición; que lo soñado no se vuelva recuerdo en la realidad de la vigilia, que la repetición en el sueño no se haga representación de la realidad externa. Finalmente, sólo la palabra se manifiesta como prueba del acontecimiento incorporal, escribir "ojos de perro azul" es la única posibilidad del personaje en su intento de asir lo inasible: "escribía en las servilletas y rayaba con el cuchillo el barniz de las mesas: 'Ojos de perro azul'. Y en los cristales empañados de los hoteles, de las estaciones, de todos los edificios públicos, escribía con el índice: 'Ojos de perro azul' (75). Entonces, (*Ojos* 1974), como relato, constituye una instancia en la cual lo onírico erige una independencia de lo "real" gracias al olvido, "una-otra" forma de vida de los personajes, "un-otro" espacio en el que se encuentran, que no es un "aquí" o un "allá" específico y que se torna autónomo en tanto se desprende del pasado como representación y vive en un presente indefinido, el presente de cada sueño.

Los personajes en los cuentos actúan motivados por un algo que está más allá de lo físico, pero que a la vez se vuelve acontecimiento corporal dentro de la narración. Sería éste el caso más evidente en el cuento "Amargura para tres sonámbulos" (*Ojos* 1974); en él, la protagonista, que no tiene voz narradora ni nombre, está perdiendo paulatinamente sus facultades de ser "vivo", como motivada por una muerte interna que tampoco está del todo presente: "era lo suficientemente humana para ir eliminando a voluntad sus funciones vitales, y que, espontáneamente, se iría acabando sentido a sentido, hasta el día en que la encontráramos recostada a la pared, como si se hubiera dormido por primera vez en su vida" (58). Entonces la muerte es esa "materialidad incorporal" (Foucault et al. 12) que se va manifestando gradualmente en el personaje, esa metafísica, antes mencionada, que se traslada al acto. Y ese morir gradual sería el presente que se divide infinitamente en la línea del futuro y que contiene a la vez todo el pasado: "el presente –fisurado por esta saeta del futuro que lo contiene deportándolo de una parte a otra- (...) no cesa de volver. Pero de volver como singular diferencia" (Deleuze et al., 1995: 44). La herida se repite y va despojando al personaje de la sonrisa, del movimiento, de todos sus signos de vitalidad, pero siendo presente, es continuamente cortada por el futuro que sería la muerte misma y que se repite una y otra vez desde la diferencia para ser en cada ocasión una "muerte nueva", el eterno retorno; en otras palabras, la mujer, que ha estado muerta para los demás desde siempre, y que es, por tanto, un "ser de muerte" que aún respira, repite el morir infinitivo cada vez de forma diferente, una muerte no es la misma que la anterior, muere en el movimiento, muere en la sonrisa, muere en la palabra, cada vez muere un poco más la misma muerte y el morir retorna como una muerte nueva:

Con mucha fuerza Deleuze cuestiona la interpretación del eterno retorno como el círculo. El círculo era el eterno retorno del mito y de la ontología griega. Nada hay en Nietzsche que indique el eterno retorno como círculo (...) El retorno es lo único que se repite, pues no hay repetición de lo mismo. Retornar es la única mismidad del eterno retorno. El eterno retorno es la manera nietzscheana de pensar el devenir. El eterno retorno es la repetición, pero la repetición de lo otro". (Rojas 2)

Siguiendo con lo que plantea Rojas en la cita anterior, el personaje no realiza un recorrido circular que la lleve a su estado inorgánico original, a la muerte definitiva (nunca "muere" en el tiempo de la narración), sino que lo "otro", esa "materialidad

incorporal", se repite en ella a través de "diferentes" pérdidas en cada ocasión. De igual forma, en "La otra costilla de la muerte" (*Ojos* 1974) la figura del gemelo vendría a encarnar lo "otro" que ya no es material y que empieza a repetirse en el propio protagonista así: "La muerte podría introducirse en la vida haciendo que el gemelo vivo, aunque sano, empiece a desintegrarse, o que ésta penetre en la muerte haciendo que el gemelo muerto recobre la vida" (Morin 92). El personaje, sin perder la conciencia de su estado vivo, capaz de pensar, recordar y sentir, percibe esa presencia inmaterial de lo "otro" que recae en él sin aniquilarlo definitivamente: "entre él y su tumba sólo se interponía su propia muerte" (García, 1974: 33). Así, ese estado intermedio, ese no ser vivo, pero tampoco ser muerto, ese repetir que se renueva y retorna, puede asociarse directamente con lo que plantea Derrida acerca de lo que él denomina "rodeo" (*Umweg*) en sus consideraciones sobre la pulsión de muerte de Freud; allí, el *Umweg* no constituye una huida de la muerte, sino que esquivo más bien eso "otro" que es interior y anterior a sí mismo, pero que al no ser fundamento de sí, está también afuera; en otras palabras, y con respecto al cuento en cuestión, la muerte es un ente que está fuera de sí, pero que se repite, que acontece en el propio ser: lo "otro" que recae sobre lo "mismo". En últimas, ese estado de "vida-muerte" se asocia con el rodeo en tanto elude la vida y elude la muerte, que estando "afuera" son centro, no como origen, no como fundamento, sino como acontecer.

Lejos de la generalidad y de las leyes, como ya se demostró, la repetición niega también el concepto, lo bloquea por sus limitaciones; y, en ese concepto bloqueado por lo discreto, lo alienado o lo reprimido que da lugar al repetir, yace la naturaleza de los tres relatos faltantes, "Diálogo en el espejo", "Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles" y "La noche de los alcaravanes" (*Ojos* 1974). En "Diálogo con el espejo", el otro, el hermano muerto en el espejo, que siendo reflejo empieza a ser él mismo, encarna la transición del concepto de muerte a un tiempo y a un espacio específicos, ya no es la muerte como generalidad, sino la muerte rasurándose del otro lado del cristal, una muerte que siendo él mismo admite la diferencia: "No había heridas en su piel, pero allá, en el espejo, el otro estaba sangrando ligeramente" (García 69). Se da entonces lo que Deleuze llama el "bloqueo discreto", en el que el concepto nominal, modificado por su predicado, pierde su carácter general y recae en la diferencia: "al descubrir en aquella imagen a su propio hermano muerto cuando acababa de levantarse" (64), la muerte, eterna quietud, adquiere entonces un predicado que la para frente al espejo como recién levantada y la vuelve vida, el concepto ha quedado trastocado, violentado por su propio predicado, por esa libertad del lenguaje de multiplicar el significado y crear "fantasmas" que fluyen de la lucha entre las palabras. La muerte no tiene memoria, no se sabe a sí misma por pertenecer a la categoría de los conceptos de la naturaleza, entonces está condenada a ser siempre representada por un tercero. Sin embargo, cuando está libre de la representación, cuando es sólo muerte y el concepto bloqueado por alienación se torna repetición, la muerte existe de un modo diferente. Así, la muerte de Nabo no se sabe muerta y el personaje tampoco está ahí como ente de la representación, como conocedor e intérprete de su concepto; de este modo, la muerte se repite en él, acontece dentro de su vida que tampoco se sabe a sí misma como vida. Puede entonces el personaje aparecer simultáneamente en la plaza del pueblo, en sala de la casa dándole cuerda a la ortofónica o en el establo despertando de su "sueño", listo para ir a cantar con los ángeles, sin conciencia del tiempo, sin estar vivo, pero al mismo tiempo, sin estar

muerto: “No sabía en qué hora estaba viviendo. Ahora los días habían quedado atrás” (38).

Por último, en “La noche de los alcaravanes” (*Ojos* 1974), ese pasado, esa memoria que queda cubierta: la noche en que los alcaravanes se comieron los ojos de los personajes, es la propia represión, el pasado puro que no se sabe porque se reprime, porque se niega. Los hombres no pueden ver, están perdidos, pero su invidencia no puede justificarse, nadie la puede creer, nadie tiene la libertad de ayudarlos porque no se acepta la existencia del hecho, pero el hecho en sí mismo acontece, los hombres no ven: “Si salgo a la calle con ellos y digo que son los hombres a quienes los alcaravanes les sacaron los ojos, los muchachos me tirarían piedras. Todo el mundo dice por la calle que eso no puede suceder” (47). Nadie cree porque los alcaravanes no fueron vistos y no basta con atestiguar la ceguera de los hombres, no basta con crear una representación del recuerdo, habría que, como lo plantea Freud, realizar una “trasferencia”, más que recordar o representar el pasado, hay que visitar el “antiguo presente” para repetirlo, por eso los hombres, aunque nadie les crea, continúan ciegos, porque repiten en sí mismos ese pasado puro como objeto virtual mientras los demás lo anulan en la represión y la “amnesia”.

Ese proceso de libertad que supone en sí misma la repetición desliga al pensamiento del sentido común, de una lógica bajo la cual podría hacerse una única lectura de los cuentos, con el imperativo de la razón y que delimitaría a cada personaje bajo las fronteras de la locura. Y aún bajo esta lectura sesgada por los parámetros de lo “normal”, habría que recordar que el “loco” puede devenir en sabio: “la locura tiene también sus juegos académicos; es objeto de discursos: ella misma los pronuncia; cuando se la denuncia, ella misma se defiende, y reivindica una posición más cercana a la felicidad y a la verdad que la razón, más cercana a la razón que la misma razón” (Foucault, 1976: 29). Entonces, puede afirmarse que el loco es sujeto, por excelencia, de la repetición y la poesía como actor de la anormalidad y objeto de lo inasible.

Ahora bien, continuando con la lectura “metafísica” de la obra, el “acontecimiento”, como lo asume Foucault², y que para efectos de comprensión llamaremos aquí *acontecimiento-repetición*, se emparenta con lo que, bajo diversas reflexiones sobre el lenguaje poético, se ha denominado “la imagen poética” y que vendría siendo la esencia misma de la poesía: “El acontecimiento (...) es siempre efecto, perfecta y bellamente producido por cuerpos que se entrechocan, se mezclan o se separan; pero este efecto no pertenece nunca al orden de los cuerpos: impalpable, inaccesible (...)” (Foucault et al. 17). En consecuencia, ese *acontecimiento-repetición* acaecido en la palabra del autor constituye la creación de la imagen poética, y su lectura es un enfrentarse a la palabra misma, que liberada de las generalidades, de las leyes y de los conceptos, genera un desequilibrio, un movimiento de lo inmaterial: el alma de las cosas nombradas empieza a bailar sin una pista establecida para el baile, lo poético surge “bajo el signo de una repetición que muestra la potencia real del lenguaje” (Deleuze et al. 75). Así pues, ese efecto

² Acontecimiento entendido desde lo planteado por Foucault en su interpretación de *La lógica del sentido y Diferencia y repetición* de Gilles Deleuze.

total, esa potencial real, resultan perfectamente equiparables a la definición que Octavio Paz otorgó a la imagen y la experiencia poética:

“...el poema no sólo proclama la coexistencia dinámica y necesaria de los contrarios, sino su final identidad. Y esta reconciliación, que no implica reducción ni trasmutación de la singularidad de cada término, sí es un muro que hasta ahora el pensamiento occidental se ha rehusado a saltar o a perforar”. (Paz 101)

Y es claro aquí que se refiere a lo que más adelante Deleuze se ha atrevido a denunciar y perforar, planteando la repetición como esa forma del pensamiento que admite la final identidad de los contrarios sin anular la diferencia o la singularidad y cuyo resultado adviene en lo poético, en lo que por inasible no es inexistente.

De este modo, la vida y la muerte, como contrarios que se repiten en sí mismos a través de todos los cuentos, son la creación de la imagen poética a la que asiste el lector en su recorrido por la obra. Esa repetición que tiene lugar en lo incorpóreo, en ese algo que no puede ser dicho por rebasar los límites de lo aprehensible, es precisamente la esencia de los relatos y de lo poético en ellos. Dice de esto Deleuze:

la cabeza es el órgano de los intercambios, pero el corazón es el órgano amoroso de la repetición (...) existen dos lenguajes, el lenguaje de las ciencias, dominado por el símbolo de igualdad, y en el que cada término puede ser reemplazado por otros, y el lenguaje lírico, en el que cada término, irremplazable, sólo puede ser **repetido** (Deleuze et al. 51).

Y se conecta así, indiscutiblemente, con lo que plantea Paz acerca de la imposibilidad de decir la imagen poética de una forma diferente a sí misma, del carácter completamente autónomo de la palabra dentro del poema, esa imagen que es en ella su propio significado. Siendo así, ¿cómo podría ser dicha de otra forma una madre que consideraba: “difícil ahora encontrar la manera de advertir la presencia de la vida en su muerto querido” (14) o un hijo que: “la última noche la había pasado feliz, en la solitaria compañía de su propio cadáver” (17)? No podrían decirse de ninguna otra forma porque los hechos del relato son, todos, un acontecimiento de lo poético.

En el mismo sentido Bachelard se cuestiona en *La poética del espacio* (1975) acerca de la capacidad comunicativa de la imagen, pero no de una comunicación en términos de concepto, de idea, sino de la comunicación de lo etéreo, de lo que emana del poema y que se posa en el lector a través de lo sensual y lo trascendente más que de lo racional. Y frente a este cuestionamiento sería válido contestar que ese efecto en otras almas, en otros corazones, se hace posible porque la repetición, en su carácter de infinitud, de eterno retorno, de retorno hacia lo nuevo, acaece también sobre el lector. Para este caso particular, lo repetido ya en los cuentos, se repite nuevamente en su receptor como una forma de la diferencia, de lo nuevo que retorna. El lector es presa entonces de ese “fantasma” deleuziano que danza en su atmósfera después de la lectura y que recae en él mismo como el acontecer de lo poético, la repetición. El lector canta con los ángeles al lado de Nabó, desordena como niño muerto las rosas de la anciana, decide por voluntad propia abandonar la sonrisa y el movimiento, busca un gato para entrar en él y poseer su cuerpo; el

lector no recrea lo sucedido en los cuentos, no lo imagina, no lo representa, sino que, en medio de su lectura, como por obra de un “milagro” (la poesía), lo repite.

Cabe también afirmar que los relatos se encuentran íntimamente ligados con la visión deleuziana, en tanto no constituyen una representación de la vida y de la muerte, de lo tangible y lo intangible, sino que precisamente éstos ocurren en ellos sin un referente, sin un significante anterior, son la realidad de la propia imagen y no la representación de una realidad externa, lo cual Bachelard en *El aire y los sueños* (1958) emparenta directamente con la imagen poética: “No hay realidad antecedente a la imagen literaria, la imagen literaria no viene a vestir una imagen desnuda, no viene a dar la palabra a una imagen muda” (Bachelard 283). Así, ante ese *acontecimiento-repetición* de la imagen poética, el lector no busca una realidad anterior, sino que presencia el “fantasma” (en términos deleuzianos) que de allí se erige y que para Bachelard podría ser el “aliento del poema”, su respiración, su aire. “El aliento poético, antes de ser una metáfora, es una realidad que podría encontrarse en la vida del poema” (294).

Por otro lado, el olvido, la libertad y el eterno retorno, como condiciones de la repetición ya sustentadas en los cuentos, también serían desde la visión bachelariana una conexión directa de éstos con lo poético, en tanto constituyen la esencia de la imagen como acontecimiento efímero que retorna sobre sí mismo y que gracias al olvido, deviene en un ejercicio de libertad: “es preciso que el saber vaya acompañado por un olvido del saber. El no saber no es una ignorancia, sino un difícil acto de superación del conocimiento. Sólo a este precio una obra es, en cada instante, ese especie de comienzo puro que hace de su creación un ejercicio de libertad” (Bachelard 15). Así, si aislamos la imagen creada por los cuentos de su contexto narrativo, si la liberamos de los preceptos de composición y género literario, es posible evidenciar en ellos un contenido esencialmente poético que, a pesar de estar inmerso en la prosa de un relato, es capaz de existir en sí como una manifestación de la poesía misma. En esto Deleuze y Bachelard también convergen claramente: el aislamiento de la imagen de su contexto composicional como la libertad necesaria para que lo poético se manifieste. Al respecto Luis Puelles Romero, en su artículo “La fenomenología de la imagen poética de Gaston Bachelard” (1998) afirma: “La contextualización de la imagen en la trama literaria a la que pertenece, corre el riesgo de la intelectualización” (342); y seguido a ello plantea la directa relación con Deleuze citando un fragmento de la *Lógica del sentido*: “aislar es el medio más simple (...) para romper con la representación, cesar la narración, impedir la ilustración” (329).

Tendríamos entonces en *Ojos de perro azul* un conjunto de textos que, apartados del contexto literario-narrativo, de las condiciones impuestas desde afuera, se convierten y se sustentan en la presencia de una creación fundamentalmente poética, ¿cuentos poéticos? ¿poemas narrados? Las categorías, como ya se demostró, nos impiden pensar desde la diferencia y nos imbuyen en una maraña de generalidades y limitaciones. Los géneros literarios son intentos, no del todo claros, de demarcar características de la escritura creativa, de definirla, y, aunque se han planteado parámetros generales, aún existen aspectos que se escapan a esta tentativa categórica. Es así como *Ojos de perro azul*, teniendo en cuenta todo lo anteriormente desarrollado, constituye un claro ejemplo de aquello,

que por su naturaleza artística, no se deja asir desde un espíritu categórico y racionalista.

La ausencia de la mirada crítica sobre esta obra, la escasez de estudios que la penetren, es la prueba de lo que este espíritu ocasiona. Además, no sólo entra en juego el valor de los textos como "cuento", sino también, todo el andamiaje del canon literario, de la consagración de un escritor y su proceso en este sentido. Así pues, el hecho de que estos cuentos sean parte de la primera etapa creativa de Gabriel García Márquez influye en que no se les haya considerado, académicamente, como objeto de estudio frecuente, bajo la premisa de que en ellos el autor no ha alcanzado aún el nivel narrativo que más adelante lo caracterizará. No obstante, no se trata, como se afirmó al comienzo, de que esta colección posea un mayor o menor grado de calidad, sino que, desde otro punto de vista, recae en ella un sentido diferente, una naturaleza que sin ser en ningún caso completamente opuesta o divergente al resto de sus obras, sí se aproxima mucho más a lo poético que a la condición misma de la narración.

Ahora bien, si se le piensa desde los términos de formación de un escritor, cabe decir que esta primera obra no sería, peyorativamente, su "intento" inicial de narrar, sino que constituiría ese origen poético de García Márquez, esa propensión innegable que para ese entonces parecía colmarlo y que, más adelante, logró con maestría dosificar en su lenguaje narrativo para dar paso a lo que es sin duda el realismo mágico: la fusión de lo prodigioso, lo poético, con la realidad narrada. En estos términos, en la lectura de *Ojos de perro azul* no encontramos al García Márquez de *Cien años de soledad* o *Doce cuentos peregrinos*, encontramos al poeta que lo parió. Nos enfrentamos a la imagen poética enmascarada bajo el título de la narración, pero siendo eje y esencia de la palabra que allí se despliega. La poesía no es una forma, es un acontecimiento, y en el trasegar de estas páginas sí que lograr acontecer en toda su amplitud.

Obras Citadas

Bachelard, Gaston. *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento*. México: Fondo de Cultura Económica, 1958. Impreso.

Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975. Impreso.

Cobo Borda, Juan Gustavo. "La poesía en la obra de Gabriel García Márquez." *Boletín de la Academia Colombiana* 46.191-192 (1996): 32-39. Impreso

---. "García Márquez y la poesía." *Cuadernos Hispanoamericanos* 684 (2007): 123-128. Impreso

Derrida, Jacques. *La tarjeta postal: de Sócrates a Freud y más allá*. México: Siglo XXI, 2001. Impreso.

- Dorfman, Ariel. "La muerte como acto imaginativo en *Cien años de soledad*". Ed. Juan Loveluck. *Novelistas Hispanoamericanos de hoy*. Madrid, España: Tauros Ediciones, 1986. 221-324. Impreso
- Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1976. Impreso.
- Foucault, Michel. *Theatrum Philosophicum*. Trad. Francisco Monge. Barcelona: Anagrama, 1995. Impreso.
- García, Márquez G. *Ojos de perro azul*. Esplugas de Llobregat: Plaza & Janés, 1974. Impreso.
- García, Márquez G. "Entrevista de Juan Gustavo Cobo Borda a Gabriel García Márquez: Piedra y cielo me hizo escritor". *Cromos* 4812 Junio (2011). Web.
- Gilard, Jacques. "Cronología de los primeros textos literarios de García Márquez (1947-1955)." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 2.3 (1976): 95 – 106. Impreso.
- Gorodischer, Cecilia. "El legado de Freud según Derrida". *La Trama de la Comunicación* 4 (1999): 347-56. Impreso.
- Hood, Edward W. *La ficción de Gabriel García Márquez: repetición e intertextualidad*. New York: P. Lang, 1993. Impreso.
- Mayans, María de Jesús. "La expresión poética de la muerte en *Cien años de soledad*". *Narrativa hispanoamericana contemporánea: entre la vanguardia y el posboom*. Ed. Ana María Hernández. Madrid: Pliegos, 1996. Impreso.
- Mora, Gabriela. "Definición y caracterización del cuento a partir de Edgar Allan Poe". *En torno al cuento*. Argentina: Danilo Alberto Vergara, 1993. Impreso.
- Morin, Elodie. "Alteridad y muerte en "Ojos de perro azul". *Cartaphilus* 4 (2008): 88-98. Impreso.
- . "La soledad vista con ojos de perro azul". *Alma América: in honorem Victorino Polo*. España: Universidad de Murcia, 2008. Impreso.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. Colombia: Fondo de Cultura Económica, 1998. Impreso.
- Puelles, Luis. "La fenomenología de la imagen poética de Gaston Bachelard". *Contrastes, Revista Interdisciplinaria de Filosofía* 3 (1998): 335 – 343. Sección de Filosofía, Universidad de Málaga, Facultad de Filosofía y Letras. Web.

Rojas, Carlos. "Deleuze: Una ontología del devenir y la diferencia". *Exégesis* 10. 30 (1997)-18-23. Impreso.