

ALTERIDAD Y MUERTE EN "OJOS DE PERRO AZUL"

En la percepción del otro, el hombre concibe la visión de su propio ser, en lo que constituye sus semejanzas y sus diferencias en relación con los demás. El otro como espejo de sí mismo, como visión exterior de su propio ser, es un tema tópico que figura el camino del autoconocimiento. El asunto fue tratado por múltiples autores en la historia de la literatura; pero ninguno como Jorge Luis Borges (1899-1986), de quien dijo Carlos Fuentes:

"Todos le debemos un adjetivo, un espejo, una biblioteca, un sueño"¹.

Veamos uno de los fragmentos entre los numerosos que tratan del doble en su obra poética:

Al otro, a Borges es a quien le ocurren las cosas. (...) Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica... Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él... tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido o del otro. No sé cuál de los dos escribe esta página"².

La presencia terrible, y a la vez necesaria del doble, provoca una situación en la que el "yo" se pierde convertido en "él", y en que los dos personajes se reúnen en el mito de la literatura. La

ambigüedad se constituye en problemática, ya que la existencia del otro consuela la condición solitaria del Hombre pero también la rompe, en el sentido en que el ser humano está solo por definición.

En este trabajo trataremos de abordar esta temática en algunos de los relatos que Gabriel García Márquez publicó en su colección de relatos *Ojos de perro azul*. Así, la toma de conciencia de la soledad actúa sobre el doble físico en *La otra costilla de la muerte* y en *Diálogo del espejo* como una ruptura desestabilizante ante la separación, y sobre el doble psicológico como consuelo de su condición de hombre solitario en *Tubal-Caín forja una estrella*.

Los gemelos de *La otra costilla de la muerte*, publicado el 29 de Julio de 1948, y su continuación *Diálogo del espejo*, del 29 de enero 1949³, personifican la primera expresión literaria del doble, en una realidad invadida por el mundo del sueño y de la muerte.

La acción en los dos primeros es tan reducida como en el tercero, con el propósito de dejar todo el protagonismo al contenido psicológico.

El sujeto-héroe es un hombre cuyo deseo-objeto es levantarse para ir a trabajar. El obstáculo al desarrollo normal de la situación es el recuerdo de su hermano gemelo que acaba de morir:

La idea del cadáver de su hermano gemelo se le había clavado en todo el centro de la vida. Y ahora, cuando ya lo habían dejado allá, en su parcela

¹ BURGOS, Fernando, *Antología del cuento hispanoamericano*, Porrúa, México, 1991, p.324.

² BORGES, Jorge Luis, "Borges y yo", *Obra Poética*, Alianza, Madrid, 2002, p.143.

³ *Magazín Dominical de El Espectador*, Bogotá.

de tierra, con los párpados estremecidos de lluvia, ahora tenía miedo de él.⁴

La presencia del hermano muerto en la realidad del hombre vivo se efectúa a través de dos dimensiones paralelas: el mundo onírico y el más allá propiamente dicho, introducido por un elemento fantástico. La muerte y el sueño están utilizados en este cuento para servir el motivo principal, que es la expresión angustiada ante la muerte del doble. El centro de interés es la conciencia del desdoblamiento, y es una de las razones por las cuales no incluimos estos cuentos en los ejemplos centrados en la temática de la muerte o el del sueño, porque éstos no constituyen su esencia, sino que participan en la realización del argumento.

A parte del argumento central, al nivel de la narración encontramos otra razón para tratar ese cuento en la expresión de la soledad. La muerte y el sueño están narrados desde fuera, mientras que en los demás cuentos de la colección de *Ojos de perro azul*⁵, la perspectiva de la narración se sitúa dentro de los mismos espacios de la muerte y del sueño.

El narrador hetero-extradiegético alterna entre la focalización omnisciente e interior. Siempre relata los hechos acontecidos en el sueño o la muerte desde fuera de sus espacios y nunca desde dentro, como en *Un hombre viene bajo la lluvia* y *Ojos de perro azul*.

Desde la focalización cero, el narrador expresa el miedo del hombre frente a su gemelo, que ha penetrado en el mundo de la muerte. La imagen del hermano muerto refleja como un espejo la visión de su propia muerte:

Pero asistía a la dramática experiencia de que otro hombre estuviera quitándole la barba a la imagen de su espejo, prescindiendo de su propia

presencia física. (...) ¡Era la conciencia del desdoblamiento!⁶

Los gemelos que han venido al mundo desde el mismo vientre, al mismo tiempo, están conectados por el nacimiento y lógicamente tendrían que morir al mismo tiempo. Es lo que ocurre en *Cien Años de Soledad* donde Aureliano Segundo y José Arcadio Segundo mueren al mismo tiempo, ligados por un vínculo sobrenatural:

José Arcadio Segundo conversaba con Aureliano en el cuarto de Melquíades, y sin que viniera a cuentas dijo:

-Acuérdate siempre de que eran más de tres mil y que los echaron al mar.

Luego se fue de bruces sobre los pergaminos, y murió con los ojos abiertos. En ese mismo instante, en la cama de Fernanda, su hermano gemelo llegó al final del prolongado y terrible martirio de los cangrejos de hierro que le carcomieron la garganta.⁷

Los dos hermanos de la novela mueren al mismo tiempo, a diferencia de los de los cuentos, sin embargo el gemelo vivo sigue sintiendo ese lazo resistente a la muerte que le une a su doble, la unión primitiva persiste más allá de la muerte:

Fue entonces, al observar lo íntimamente ligadas que estaban esas dos naturalezas, cuando se le ocurrió que algo extraordinario, inesperado, iba a acontecer. Imaginó que la separación de los dos cuerpos en el espacio no era más que aparente cuando, en realidad, ambos tenían una naturaleza única, total.⁸

El mundo de la muerte empieza a invadir el de la vida por ese vínculo genético. En la resolución final del primer cuento, la muerte se con-

⁴ GARCIA MARQUEZ, Gabriel, *Ojos de perro azul*, Plaza & Janés, Barcelona, 2000, p.59.

⁵ Nabo, *el negro que hizo esperar a los ángeles*, *Eva está dentro de su gato*, *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo*, *Alguien desordena estas rosas*, *La tercera resignación*.

⁶ GARCIA MARQUEZ, Gabriel, *Ojos de perro azul*, Plaza & Janés, Barcelona, 2000, p.164.

⁷ *Id.*, *Cien Años de Soledad*, Cátedra, Madrid, 2002, p.475.

⁸ *Id.*, *Ojos de perro azul*, Plaza & Janés, Barcelona, 2000, p.64
138 *Ibid.*, p.65.

funde con la realidad, y el hombre con su gemelo. La usurpación de la identidad está utilizada para sustituir un hermano con otro. Ya no sabemos de cual de los dos se trata ya que el espacio cerrado de la habitación se confunde con el ataúd del gemelo. La muerte ha penetrado en la vida por el vínculo sobrenatural de los dobles:

Tal vez esa gota iba a llenar la habitación dentro de una hora o dentro de mil años y disolver esa madura mortal, esa sustancia vana que tal vez -¿por qué no?- dentro de breves instantes no sería ya sino una pastosa mezcla de albúmina y de suero. Ahora todo era igual. Entre él y su tumba sólo se interponía su propia muerte.⁹

En momentos claves, el propio personaje toma la palabra sin ningún aviso de parte del narrador, como ocurre en la descripción del tumor en *La otra costilla de la muerte*. El hombre describe el tumor como un feto, aquí símbolo de procreación de la muerte, al que imagina vivo en su organismo, tal como el que provocó la muerte de su hermano:

"Tal vez yo tenga alguna vez un tumor como el suyo. Al principio será una esfera pequeña, pero creciente, que se irá ramificando, agarrándose dentro de mi vientre, como un feto."¹⁰

Genette designa este procedimiento "discurso inmediato":

"Curieusement une des voies d'émancipation du roman moderne aura consisté à pousser à l'extrême, ou plutôt à la limite, cette mimésis du discours, en effrayant les dernières marques de l'instance narrative et donnant d'emblée la parole au personnage."¹¹

⁹ *Ibid.*, p.65

¹⁰ *Ibid.*, p.60.

¹¹ "Curiosamente una de las vías de emancipación de la novela moderna habrá consistido en llevar hasta el extremo, o más bien al límite, esta mimesis del discurso, repeliendo las últimas marcas de la instancia narrativa y dando de entrada la palabra al personaje." GENETTE, Gérard, *op.cit.*, p.193.

En *Diálogo del espejo*, frente al elemento fantástico introducido por el espejo, vínculo típico de lo maravilloso, el personaje toma otra vez la palabra y marca su asombro ante la autonomía de su doble reflejado en el espejo, mientras se está afeitando. Esta escena es la repetición invertida, como un espejeo, del momento en que, en el primer cuento, el barbero afeita al gemelo muerto, con el que el hermano vivo se identifica.

La vacilación ante el elemento sobrenatural se manifiesta a través del personaje, con el cual es indispensable que el narratorio se identifique para que se opere el efecto fantástico. Después de la duda, el hombre no menciona ninguna explicación racional o irracional, y deja reinar el misterio del acontecimiento. En consecuencia, el narratorio puede elegir entre la realidad del desdoblamiento del gemelo o la irrealidad de la autonomía de la imagen como resultado de la imaginación.

En el primer caso entraríamos en el género de lo "fantástico-maravilloso", contexto en el que terminaríamos aceptando lo sobrenatural.

En el segundo caso, en el que el narratorio no creyera en la realidad del elemento fantástico, entraríamos en el género de lo "extraño puro" en el que la singularidad del elemento imaginario merece ser destacada y admite una explicación razonable.

Después de un momento de interrogación ante el espejo, el hombre recordará el nombre del almacén que estuvo buscando durante el primer cuento:

Abrió los ojos y sonrió (sonrió). Ya nada le importaba. ¡El almacén de Mabel es una caja de Pandora! (...) Y sintió con satisfacción -con positiva satisfacción- que dentro de su alma un perro grande se había puesto a menear la cola.¹²

El desenlace ordinario contrasta con el elemento extraordinario del desdoblamiento y re-

¹² GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Ojos de perro azul*, Plaza & Janés, Barcelona, 2000, p.77.

cuerda la condición animal del hombre, que prefiera un mundo más fácil, libre de preocupaciones existenciales.

La ocurrencia de lo fantástico viene preparada por un momento narrativo de síntesis, que representa una acción perfectamente desdoblada. A la vez que el hombre observa a su doble en el espejo, la narración también está sometida a un procedimiento de repetición:

"con precisión y ligereza (el matemático y el artista se mostraron los dientes) subió la hoja de adelante (atrás) hacia atrás (adelante) hasta la comisura de (derecha) izquierda..."¹³

En la última acción subrayada en la cita, la imagen reflejada empieza a tomar independencia, la narración se adelanta a la acción del ejecutante, anticipando la realización del acto. El desdoblamiento, a través de la imagen del espejo es uno de los temas tópicos del género fantástico señalado por Todorov:

"Le miroir est présent à tous les moments où les personnages du conte doivent faire un pas décisif vers le surnaturel (cette relation est attestée dans presque tous les textes fantastiques)." ¹⁴ (El espejo está presente en todos los momentos en los cuales los personajes del cuento deben dar un paso decisivo hacia lo sobrenatural (esta relación se encuentra en casi todos los textos fantásticos).

El espejo como repetición de la realidad es, a la vez, la prueba de la verdad y la expresión de la quimera entre las cuales debe elegir el hombre. Nos situamos en "los temas del yo" de Todorov, en el sentido en que definen:

"[...] un rapport relativement statique, en ce sens qu'il n'implique pas d'action particulière mais plutôt une position ; une perception du monde plutôt qu'une interaction avec lui. Le terme de perception est ici important : les oeuvres liées à ce réseau thématique en font sans cesse ressortir la problématique [...]"¹⁵

vres liées à ce réseau thématique en font sans cesse ressortir la problématique [...]"¹⁵

Estos cuentos pertenecen al dominio de la percepción y de la conciencia de la soledad, actualizado a través de un elemento fantástico. Los "temas del yo" se relacionan con el hombre y su concepción de la realidad, se sitúan en el modo de la conciencia en el que la relatividad reina, ya que todo depende de la aprehensión que uno tiene del mundo. La relatividad afecta desde luego la percepción de los componentes primordiales de la existencia: el tiempo y el espacio.

Las referencias espaciales y temporales consisten por una parte en una dicotomía entre la habitación del hombre y el exterior; y por otra en la evocación del amanecer, momento de vuelta a la vida, como nacimiento diario.

Sin embargo, la abstracción, según lo requieren los "temas del yo", actúa sobre el espacio y el tiempo, y convierte la realidad en un sistema que integra tres dimensiones interpenetradas: el espacio del sueño, el de la muerte y el de la realidad ficticia.

El sueño es un mundo codificado que traduce la preocupación del hombre por su hermano muerto. En el trabajo onírico, la mente efectúa una labor de "condensación", para utilizar la terminología de Sigmund Freud, que traduce nuestro pensamiento en un lenguaje codificado:

Lo primero que la comparación del contenido manifiesto con las ideas latentes evidencia al investigador, es que ha tenido efecto una magna labor de condensación. El sueño es conciso, pobre y lacónico en comparación con la amplitud y la riqueza de las ideas latentes. (...) Cuando así sucede habrán tenido efecto, en la formación del

¹³ *Ib id.*, p.75. Las paréntesis pertenecen al autor, no el segmento subrayado.

¹⁴ TODOROV, Tzvetan, *op.cit.*, p.126.

¹⁵ "una relación relativamente estática, en el sentido en que no implica ninguna acción en particular sino más bien una posición; más bien una percepción del mundo que una interacción con él. El término de percepción es aquí importante: las obras en relación con esta red temática resaltan sin cesar la problemática." *Ib id.*, p.123, 127.

sueño, una transferencia y un desplazamiento de las intensidades psíquicas de los diversos elementos, procesos de los que parece ser el resultado de la diferencia observable entre el texto del contenido manifiesto y el del latente.¹⁶

Al deconstruir las labores de condensación y de desplazamiento encontramos, entre las diversas posibilidades de interpretación onírica, que el tren es la imagen del transcurso de la vida, marcada por la presencia de un instrumento de barbería que recuerda al hermano funesto del hombre que fue afeitado en su presencia. El gemelo corre detrás del tren, es decir de la vida, pero se derrumba, muerto, como lo vio realmente en la agonía. El tumor en el pie es el del hermano, asociado a un dolor real, causado por zapatos demasiado pequeños. Al penetrar todavía más en la naturaleza hostil, es decir en el mundo del más allá, el hombre tiene la visión de su hermano, vestido de mujer, como la encarnación de la propia muerte que intenta sacarse el ojo, que es una condensación del acto de sacarse el tumor y de cerrar los ojos con las tijeras, como lo hizo realmente el barbero.

El mundo onírico tiene dos vertientes en el relato: puede ser el recuerdo de lo mentalmente inhibido, en este caso, la pesadilla, es decir, el sueño en su forma negativa que hace emerger el miedo y el dolor a la superficie de la conciencia para evacuarlos, pero el sueño puede ser también el mundo desprovisto de preocupaciones reales y cotidianas:

Sabía que, con el esfuerzo mínimo de cerrar los párpados, esa larga, esa fatigante tarea que le aguardaba empezaría a resolverse en un clima descomplicado, sin compromisos con el tiempo, ni con el espacio.¹⁷

El sueño en ambos casos es una escapatoria a los pensamientos censurados y a la realidad, lo que lo convierte en una muerte momentánea y diaria.

La muerte aparece como el desdoblamiento de la realidad ya que el doble del hombre vivo es un difunto. Ambos mundos están interrelacionados por el vínculo sobrenatural de los gemelos en un sentido doble. 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.

La causa del miedo del hombre es la decrepitud que convierte al gemelo en otro que no se le parece, interfiriendo así con el desarrollo de la naturaleza, con la herencia genética. La desaparición o transformación del doble físico, como espejo de sí mismo, asusta al hombre, quien teme que su propia muerte sea la consecuencia directa.

(...) no de ese cuerpo exactamente, anatómico, sometido a una perfecta definición geométrica; no de ese cuerpo físico que ahora sentía miedo, sino de otro cuerpo que venía más allá del suyo, que había estado con él hundido en la noche líquida del vientre materno y se remontaba con él por las ramas de una genealogía antigua (...)¹⁸

El recuerdo de la muerte está anclado en el mundo real a través de la presencia recurrente del olor a violetas, las flores del hermano, y a formaldehído, que conserva los cuerpos muertos. El olor de la muerte es también de notar en *Cien Años de Soledad*, en el que José Arcadio sigue presente a través de su olor a pesar de estar muerto: "el cementerio siguió oliendo a pólvora hasta muchos años después".¹⁹

La realidad, la muerte y el sueño forman un tipo de compenetración que da lugar a una concepción temporal circular en la que la vida no desemboca en la muerte, como en la concep-

¹⁶ FREUD, Sigmund, *La interpretación de los sueños*, 2, Alianza, Madrid, 1999, p.124 Y 153. Las letras cursivas pertenecen al autor.

¹⁷ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Ojos de perro azul*, Plaza & Janés, Barcelona, 2000, p.70. 147

¹⁸ *Ibid.*, p.62.

¹⁹ *Id.*, *Cien Años de Soledad*, Cátedra, Madrid, 2002, p.250

ción lineal del tiempo, sino que los tres se corresponden entre ellos en un movimiento circular. Por ejemplo, el barro, que es la materia constitutiva del hombre en la tradición cristiana, se encuentra debajo de la lengua del gemelo muerto, como metáfora del ciclo vida / muerte:

Debió pensar -de no habitarlo otro estado de alma- en la espesa preocupación de la muerte, en su miedo redondo, en el pedazo de barro -arcilla de sí mismo- que tendría su hermano debajo de la lengua.²⁰

La herencia histórica y familiar de los gemelos, de la expresión física del doble, recuerdan el eterno retorno de la Historia:

Podría ser que él estuviera con la sangre de Isaac y Rebeca, que fuera su otro hermano el que nació trabado en su calcañal y que vino dando tumbos de generación en generación, noche a noche, de beso en beso, de amor en amor, descendiendo por arterias y testículos hasta llegar, como en un viaje nocturno, a la matriz de su madre reciente.²¹

Es uno de los temas centrales del "mundo total" de *Cien Años de Soledad*, para retomar la expresión de Vargas Llosa, en el que el tiempo da vueltas sobre la Historia y la historia: "El tiempo de Macondo es un círculo, una "totalidad" una estructura autosuficiente"²²

Estos cuentos constituyen la expresión del miedo ante la pérdida del doble físico, como espejo de sí mismo. A pesar de todo sigue existiendo el vínculo resistente a la muerte que permite una compenetración del mundo de aquí y del más allá. El acontecimiento fantástico sorprende al personaje y al narratorio, que deben elegir entre lo extraño y lo maravilloso. La expresión psíquica de la toma de conciencia de la soledad, frente a la pérdida del doble físico es inquietante, al contrario de lo que parecería expresar el final en una primera lectura. La angustia

²⁰ *Id.*, *Ojos de perro azul*, Plaza & Janés, Barcelona, 2000, p.69.

²¹ *Ibid.*, p.63

²² VARGAS LLOSA, Mario, *op.cit.*, p.547.

está anclada en la mente del hombre, y su aparente despreocupación es un recurso narrativo para privar al narratorio de toda respuesta a la interrogación fantástica.

LA PERSECUCIÓN DEL DOBLE

La ausencia del doble como su presencia pueden provocar una inestabilidad en el equilibrio mental del Hombre, como constatamos en el relato *Tubal-Caín forja una estrella* que se publicó en la revista *El Espectador*, de Bogotá, el 17 de Enero de 1948.

El sujeto es un hombre de quien ignoramos todo, incluso si su nombre corresponde con el título: Tubal-Caín. El título misterioso recuerda, en la Biblia, a un forjador conocido por sus hazañas guerreras, sin embargo el hombre representa lo contrario del mito bíblico, ya que acaba vencido. Encontraríamos más aspectos comunes con la historia de Caín, antepasado de Tubal-Caín, que mató a su hermano Abel por celos. Una primera posibilidad interpretativa sería que el castigo de Dios, la culpabilidad eterna, se reproduciría en cada descendiente de la estirpe, como el deseo de incesto se hereda de los Buendía.

El deseo-objeto del hombre es librarse de la presencia crónica de un ser que lo persigue y que designa como el "otro", que es en realidad su propia imagen desdoblada:

"Solamente mi propia sombra viva puede traer ese olor."²³

El argumento recuerda la historia de *William Wilson* (1839) de E.A. Poe, en la que el protagonista va huyendo de su doble y que termina matándole, asesinato que es en realidad un suicidio.

En los momentos de síntesis y de pausa, el narrador hetero-extradiegético, narra a un primer nivel, una historia en la que no está pre-

²³ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Ojos de perro azul*, Plaza & Janés, Barcelona, 2000, p.43.

sente, desde una perspectiva interior al personaje.

El cuento se abre sobre la presencia del doble, que repite en la calle los movimientos del personaje.

Desde el principio, la presencia del otro es aceptada por el narrador, que no pone en duda su existencia: "Se detuvo. *El otro* se detuvo también."²⁴

El doble físico del hombre es el resultado sobrenatural según Todorov del desdoblamiento de su personalidad al nivel de la realidad física. El fenómeno pertenece a los "temas del yo" en el que uno de ellos define el paso de la mente a la materia:

La multiplication de la personnalité, prise à la lettre est une conséquence immédiate du passage possible entre matière et esprit: on est plusieurs personnes mentalement, on le devient physiquement.²⁵

Esta acción determina el presente de la narración, al que varios episodios retrospectivos, como el de la primera vez en que sintió la presencia del otro, y la primera en que se dio cuenta físicamente. Estos episodios analépticos no están ubicados de forma precisa en el tiempo: "Aquella vez empezó a notar la presencia de *el otro*"²⁶.

En la evocación de la primera vez que notó la presencia del otro aparece una posible pista para determinar el origen de su existencia. De manera repetitiva la evocación del "otro" corresponde con la de su padre:

"Estaba en todas partes, multiplicado, desdoblado como su padre: en la casa, en la ciudad, en el mundo entero."²⁷

Sin embargo, la influencia materna también está presente en la determinación del otro, en relación con la voz que le llama a lo lejos en el momento en que está ahorcándose: "Afuera oyó voces que lo llamaban angustiosamente por su nombre con acento casi maternal"²⁸. "Era una voz conocida, casi amiga; la voz del *otro* que se perdió allá abajo."²⁹

La primera vez que siente su presencia física se confunde con el momento presente de la narración, y ambas convergen en un final impactante y misterioso: "Pero fue una madrugada, como ahora, cuando logró sentir a *el otro* físicamente."³⁰

En medio de este *imbroglio* temporal, se intercala el momento de suicidio que tampoco sabemos ubicar exactamente en el tiempo. Lógicamente se sitúa después de todos los episodios con "el otro", pero no sabemos cuánto tiempo pasa desde el principio de la narración. El acto de la muerte sorprende porque no viene introducido por ningún preámbulo: "El mundo cedió bruscamente bajo su cuerpo y la soga se apretó - otra vez- como la primera noche- alrededor de su garganta."³¹

La escena surge de nuevo, al final, terminando definitivamente con su vida, con el otro y con el cuento. Además de no ser introducido por ningún indicio, el acaecer súbito de su muerte viene interrumpir el momento de visualización del otro, que crea expectativas frustradas por el cambio brusco e irreversible de situación:

(...) se encontró de cara con "el otro". ¡Lo que vio no podría olvidarlo en el resto de sus años!

²⁴ *Ibid.*, p.41.

²⁵ "La multiplicación de la personalidad, tomada al pie de la letra es una consecuencia inmediata del paso posible entre materia y espíritu: somos varias personas mentalmente, lo somos también físicamente." TODOROV, Tzvetan, *op.cit.*, p.122.

²⁶ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Ojos de perro azul*, Plaza & Janés, Barcelona, 2000, p.50.

²⁷ *Ibid.*, p.50.

²⁸ *Ibid.*, p.49.

²⁹ *Ibid.*, p.52.

³⁰ *Ibid.*, p.51.

³¹ *Ibid.*, p.48.

La soga se apretó a su garganta, ahora sí, definitivamente.³²

La resolución del cuento está constituida por un doble impacto entre la visualización del "otro" y el golpe de la Muerte, que cierra la acción e identifica a las dos figuras, haciéndolas una. Los dos momentos claves coinciden al final al nivel del tiempo de la narración, y no de la historia, dando la impresión de que existe una relación causal entre ellos.

Los momentos de síntesis alternan con los de pausa en los que el narrador se introduce en el mundo desequilibrado del personaje:

En las madrugadas anteriores se había resistido a penetrar en ese mundo oscuro, nebuloso, hacia donde lo estaban empujando con una fuerza incontenible todas las potencias de su vida.³³

La caída del hombre en un mundo mental oscuro, y por extensión, en el suicidio, está marcada por la fatalidad, por una fuerza sobrenatural. La insistencia en la causa externa del hundimiento del hombre en este mundo hostil que introduce la persecución del otro, refuerza su existencia. La presencia sobrenatural es aceptada por el personaje y el narrador, y en teoría, por el narratario.

Si éste aprehende la presencia del otro como causa del presente desequilibrio mental, nos encontramos en el género de lo "fantástico-maravilloso", en el que la existencia sobrenatural del doble se "naturaliza" al final. El aparente origen exterior de la presencia del otro está asociado con la insistencia sobre el sentimiento de miedo profundo que paraliza e impide al hombre toda tentativa de lucha. El miedo fomenta la idea que la persecución sobrenatural del otro podría acabar con él: "Porque el miedo se había detenido como la orilla de metal en sus vértebras, podía saber ahora que iba a sucumbir."³⁴

Sin embargo, el narratario escéptico o distanciado, podrá considerar que la presencia del otro sólo existe en la mente del hombre. En este caso, nos encontramos en el género de lo "extraño-puro" en el que el desdoblamiento sobrenatural se explica por una causa racional, la enfermedad mental.

En efecto, el narratario puede constatar el desequilibrio mental del personaje en los momentos de locura, que podríamos considerar como escenas, ya que el personaje toma la palabra inmediatamente, sin ningún tipo de introducción antes de su discurso:

No encontrará Ud. al vértigo porque ya lo llevé a la cama. Pobrecito está tan cansado dentro de mi estómago que lo llevé a dormir. Ese es mi vértigo. Ahora, dormido, ha dejado los luceros dentro de los ojos azules. ¡No te muevas tú! -¿Qué te está pasando en la mejilla izquierda?³⁵

El discurso inmediato, después de la intervención interna del narrador, vuelve a expresar el desarrollo de su pensamiento en momentos críticos, y traduce a la perfección el fluir de la conciencia. El narratario está doblemente implicado en el mundo interno del personaje, gracias al narrador en tercera persona y al propio personaje en primera: "¡Había sentido miedo! Miedo, yo. ¡Yo que me enfrenté tres veces a las muertes de todos los colores y siempre regresé ileso del encuentro! Empezó a reaccionar."³⁶

El monólogo se convertirá en diálogo desdoblado consigo mismo, como una reproducción mimética de la corriente desigual de las ideas: "No lo había advertido antes. -¿No lo advertiste cuando vino por primera vez y te acompañó por tres años consecutivos? -No."³⁷

El monólogo inmediato desdoblado llega hasta el punto en que se confunden su discurso interior y el del otro: "-¿Pero no ve Ud. que *el otro*

³² *Ibid.*, p.52.

³³ *Ibid.*, p.41.

³⁴ *Ibid.*, p.43.

³⁵ *Ibid.*, p.45.

³⁶ *Ibid.*, p.51.

³⁷ *Ibid.*, p.43.

viene para acá? No le haga Ud. caso si le pregunta por la mujer de la escalera."³⁸

Al igual que el funcionamiento mental del hombre, la narración sale totalmente de lo convencional, en el que el narratario puede perderse fácilmente en la primera lectura. A propósito del relato, Vargas Llosa declara: "En su conjunto, el relato es de lectura fastidiosa, (...) pero hay en él momentos eficaces, como el diseño de ciertas alucinaciones"³⁹.

Sin embargo, lo más impactante del monólogo inmediato son los comentarios enunciados mientras está muriéndose. El narratario se encuentra a la orilla de la muerte con el personaje suicida: "Ya debo de estar muerto. Ya hace un rato que estoy colgado de esta soga, balanceándome en el aire. Ya estoy frío. Caramba, sí me estoy pudriendo"⁴⁰.

El narratario es testigo de las últimas consideraciones del hombre, a veces cercanas al ma-soquismo mórbido:

"Esta vez no puede fallar. Aquí está mi oído esperando el momento en que se desarticulen las vértebras cervicales. Hoy sí quiero oír este crujido tremendo. Así. Así..."⁴¹

La muerte parece ser la única salida al engranaje obsesivo, ya que la única manera de matar a su doble, o a sus miedos, es acabando con su vida. El hombre traduce su voluntad de estar solo como su condición de hombre lo requiere, librado de este doble perseguidor: "Quiero que me dejen solo con mi muerte"⁴².

Quiere aprehender el mundo desde su soledad, desde su propia realidad, desprovista de toda reproducción de sí mismo, porque su doble, símbolo de sus fobias, lo empuja fatalmente hacia el mundo de las tinieblas en el que todos los límites se han borrado y sólo queda el miedo.

³⁸ *Ibid.*, p.51.

³⁹ VARGAS LLOSA, Mario, *op.cit.*, p.224.

⁴⁰ GARCIA MARQUEZ, Gabriel, *Ojos de perro azul*, Plaza & Janés, Barcelona, 2000, p.49.

⁴¹ *Ibid.*, p.49.

⁴² *Ibid.*, p.44.

Respecto al el espacio está definido concretamente por los dos momentos de acción que constituyen la presencia del otro en las calles que van de la taberna a la casa: "Todavía tendría que caminar dos, o tres cuadras más. Era el recorrido acostumbrado de la taberna a la casa"⁴³, y el suicidio en la habitación: "hacían temblar las paredes de la habitación. ¡Lo de siempre! Alguien sintió el ruido y los vecinos se congregaron en la casa."⁴⁴

La dialéctica del espacio concreto se reúne con la del espacio mental dividido entre el mundo negativo en presencia del otro y el positivo en su ausencia.

Entre los dos, el hombre vacila, lucha contra la atracción del mundo y del miedo, en vano. Son dos espacios que reinan más allá de la vida o de la muerte, ya que la única forma de volver al mundo positivo es penetrando en el del más allá.

Respecto al tiempo, la madrugada se presenta como un momento propicio entre la noche y el día para la persecución del otro, que es típico de un sentimiento de angustia ante la derrota del hombre que ha ido buscando durante toda la noche una solución, una escapatoria a sus miedos en el alcohol o las drogas:

Mañana pasaré por estas calles con mi pesada irrealidad de sonámbulo, bebiendo a sorbos la madrugada con mi hambre de animal rebelde; con esa rebeldía que me obliga a sentirme bello; bello y solo bajo el amargo cielo de la cocaína.⁴⁵

Ante el nacimiento del nuevo día, la presencia del otro le recuerda que es incapaz de salvarse de otra manera que dándose la muerte. El suicidio a través del ahorcamiento representa la caída física y mental del hombre "como un perro vencido":

⁴³ *Ibid.*, p.51.

⁴⁴ *Ibid.*, p.49.

⁴⁵ *Ibid.*, p.44, 45.

Se sintió caer indefinidamente hacia un fondo situado en otro tiempo, en un tiempo distinto, olvidado ya. Como si en ese caer desorganizado fuera viendo subir una rápida sucesión de edades que le pertenecieron alguna vez y que ahora se le presentaban con toda su desgarradora verdad, con sus viciosas madrugadas de insomnio.⁴⁶

Recuerda la caída bíblica del Hombre desde el paraíso de la eternidad, sobre la tierra de los mortales. Aquí el proceso está invertido, o más bien modificado, ya que el hombre en vez de caer en el tiempo, cae del tiempo en una eternidad negativa que es la de la muerte: "Hacia allá iba él, hacia el fondo del abismo, por una ruta vertical, recta; por una perpendicular de cuatrocientos años."⁴⁷ La única escapatoria está en el revés de la vida, definido por el tiempo y el espacio que limitan a un sentido la perspectiva de la realidad:

¡Tiempo y espacio...! ¿Quién se atrevió a decir esas dos palabras? ¿No se están dando cuenta de que les tengo miedo? Pero no existen. ¡Tiempo y espacio! Espacio y tiempo... Déjalos así, al revés; así me gusta verlos, ¡patas-arriba!⁴⁸

El hombre se encuentra en la imposibilidad de soportar la violación de su condición solitaria a través del recuerdo incesante de sus fallos y debilidades. "El otro" representa todo lo que el hombre no puede controlar y que ha acabado por dar forma a esta imagen duplicada. Imagen que halla su antecedente en el miedo que le causaba la persecución de su padre, a la que reproduce.

Él instaura la problemática de su soledad a partir del rechazo, y a la vez de su presencia inevitable. Es un círculo vicioso que lo encierra en una dimensión cíclica, en la que la única solución aparente está en el orden invertido de la vida: la muerte.

En otra interpretación del cuento, en un ámbito mítico, Tubal-Caín correspondería con el

personaje del cuento, y sería uno de los descendientes de Caín, culpable eternamente ante Dios del asesinato de su hermano. El hermano muerto, enviado por Dios el padre, (de allí procedería las alucinaciones con su padre) vuelve para recordarle su pecado. La persecución del otro sería el castigo eterno de la culpabilidad infligido originariamente a Caín. Tubal-Caín, a la imagen de su antepasado busca en la muerte una posible escapatoria a la persecución de la culpabilidad:

- 13 Caïn dit au Seigneur:
- Ma peine est trop lourde à porter.
- 14 Tu me chasses aujourd'hui du sol cultivable, et je vais devoir me cacher loin de toi; je serai déraciné, toujours vagabond sur la terre. Qui-conque me trouvera pourra me tuer.
- 15 Mais le Seigneur lui répondit:
- Non, car si quelqu'un te tue, il faudra sept meurtres pour que tu sois vengé.
Le Seigneur mit alors sur Caïn un signe distinctif, pour empêcher qu'il soit tué par qui-conque le rencontrerait.⁴⁹

Tubal-Caín pensando encontrar una posible salida a su castigo en la muerte, volvería a condenarse al eterno sentimiento de culpabilidad que persiste en el tránsito hacia el más allá. La prueba de que el castigo de Dios sigue vigente en la muerte está en el título. El hecho de que Tubal-Caín forje una estrella, significa que suicidándose no ha escapado del castigo sino que ha creado un astro, símbolo de la mirada de Dios sobre el culpable.

La misma temática, aún más explícita, aparece en un poema de Victor Hugo (1802-1885) "La conscience" ("La conciencia"). El poema pone en escena a Caín quien, para huir de un ojo que lo mira fijamente desde el cielo, construye con la

⁴⁹ *La Biblia*, Génesis 3,4, v.13 a 15.

13 Y dijo Caín a Jehová: Grande es mi castigo para ser soportado.

14 He aquí me echas hoy de la tierra, y de presencia me esconderé, y seré errante y prisionero en la tierra; y sucederá que cualquiera me hallare, me matará.

15 Y le respondió Jehová: Ciertamente cualquiera que matare a Caín, siete veces será castigado.

Entonces Jehová puso señal en Caín, para que no lo matase cualquiera que lo hallare.

⁴⁶ *Ibid.*, p.44.

⁴⁷ *Ibid.*, p.44.

⁴⁸ *Ibid.*, p.45.

ayuda de Tubal-Caín, entre otros, una ciudadela capaz de esconder el ojo de Dios. El ojo en el poema de Hugo correspondería con la estrella del cuento de García Márquez, de hecho, a parte de prohibir la entrada de la ciudadela a Dios, solían enviar flechas a las estrellas.

Ambos personajes desafían la autoridad del divino, intentando escapar de su castigo, pero ambas tentativas son vanas porque ni siquiera en la muerte el hombre puede librarse de su destino:

- L'oeil a-t-il disparu, dit en tremblant Tsilla.
 60 Caïn répondit: -Non, il est toujours là.
 Alors il dit: -Je veux habiter sous terre
 Comme dans son sépulcre un homme solitaire;
 Rien ne me verra plus, je ne verrai plus rien-
 On fit donc une fosse, et Caïn dit: C'est bien!
 65 Puis il descendit seul sous cette voûte sombre.
 Quand il se fut assis sur sa chaise dans l'ombre
 Et qu'on eut sur son front fermé le souterrain,
 L'oeil était dans la tombe et regardait Caïn.⁵⁰

Tubal-Caïn es un cuento altamente psicológico y complejo, cuya interpretación queda enigmática a causa de las divagaciones de la conciencia del protagonista extremadamente originales y creativas.

La expresión del doble en los tres cuentos traduce la ambigüedad de la condición humana que por un lado busca una compenetración con sus semejantes para salir de su estado solitario, y encontrar su imagen en el reflejo de los demás, y

por otro, que no soporta la violación de su intimidad, de su condición de hombre solo. En el capítulo IX, "Apéndice: La dialéctica de la soledad", de *El Laberinto de la soledad*, Octavio Paz comenta: "La soledad es el fondo último de la condición humana. El hombre es el único ser que se siente solo y el único que es en búsqueda de otro"⁵¹.

En general, la realidad ficticia está totalmente impregnada por la soledad que se plantea como un eje central alrededor del cual el mundo ficticio gira inexorablemente. Los seres incapaces de abrirse, quedan prisioneros de su ensimismamiento, condenado a la frustrante experiencia de la caída en el abismo de la soledad.

La muerte se presenta como una posible salida del infierno, de una realidad insostenible con la que el hombre quiere romper, para recrear otra en la que pueda escapar de su condición. Es "el doble significado de la soledad -ruptura con un mundo y tentativa por crear otro"⁵².

ELODIE MORIN

Universidad de Murcia

⁵⁰ "¿El ojo desapareció?, dijo temblando Tsilla
 Caïn contestó: -No, sigue allí.
 Dijo pues: -Quiero habitar debajo de la tierra
 Como en su sepulcro un hombre solitario;
 Ya nada me podrá ver, ya nada podré ver-
 Cavaron pues una fosa, y Caïn dijo: ¡Está bien!
 Y sólo descendió en esta sombría bóveda.
 Cuando estuvo sentado en su silla en la oscuridad
 Y que en su frente tuvieron cerrado el subterráneo
 El ojo se hallaba en la tumba y miraba a Caïn."
 HUGO, Victor, "Conscience", *Les plus beaux poèmes de Victor Hugo*, Jean-Claude Lattes, París, 1987, p.231.

⁵¹ PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, Cátedra, Madrid, 1997, p. 341.

⁵² *Ibid.*, p.352.