



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE HUMANIDADES**

LICENCIATURA EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS

T E S I S

La influencia del espacio onírico en los personajes del cuento "Ojos de perro azul" de Gabriel García Márquez

Para obtener el título de:
Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas

Presenta:
Brenda Wendolyn Andón Díaz

Asesor:
Mtro. en Estudios Literarios Gerardo Meza García

Toluca, Estado de México, 2023

Índice

Introducción	1
Capítulo I: La Ubicación Histórica y Literaria de “Ojos de perro azul”	3
1. Contexto Histórico de Gabriel García Márquez	3
1.1 Colombia en 1947-1953	3
1.2 Los Primeros Años del Escritor.....	5
2. Corrientes Literarias entre 1945 a 1950	7
3. Realismo Mágico en “Ojos de perro azul”	13
4. El Espacio Onírico en “Ojos de perro azul”	15
Capítulo II: La temporalidad en “Ojos de perro azul”	22
1. La Linealidad en la Obra.....	23
2. Las Anacronías	25
2.1 La Función de las Analepsis en la Narración	26
3. La Duración.....	32
3.1 Los Cuatro Movimientos Narrativos	35
4. La Frecuencia	48
4.1 El Fenómeno de la Repetición en “Ojos de perro azul”	50
Capítulo III: El Narrador en “Ojos de perro azul”	58
1. El Modo de Narrar.....	58
1.1 La Distancia	59
1.2 La Perspectiva	61
2. Las Focalizaciones	63
2.1 La Focalización en los “Ojos de perro azul”	65
3. La instancia Narrativa	67
3.1 El Tiempo en la Narración	69
3.2 Niveles Narrativos	70
4. La Persona y el Narrador.....	71
4.1 Funciones del Narrador	74
Conclusiones Generales	81
Fuentes de Consulta	83

Introducción

El autor colombiano Gabriel García Márquez, es ampliamente reconocido en Latinoamérica, por su novela *Cien años de soledad*, y ganó un premio nobel de literatura por a su destacada trayectoria; posee un amplio repertorio de cuentos y novelas, algunas de ellas conectadas en a su pueblo ficticio llamado Macondo. Sus principales obras han sido muy estudiadas, sin embargo, sus primeros cuentos han sido poco revisados, si bien son mencionados en artículos que recapitulan la vida del autor, palidecen a comparación de antologías como *Los funerales de la Mamá Grande* y *Doce cuentos peregrinos*, que han sido tema de estudio en varias ocasiones.

La antología “Ojos de perro azul” posee los primeros cuentos del autor, los cuales inicialmente fueron publicados en el periódico, donde el autor empezó a ganar renombre entre el resto de escritores de su época y país; por ello se escogió el cuento de nombre homónimo, como objeto de estudio, a fin de incentivar a otros tesisistas y literatos a indagar en los escritos más antiguos del autor colombiano, pues en ellos se encuentran las primeras pinceladas de realismo mágico que después emplearía en sus más reconocidas obras.

Al igual que la mayoría de cuentos en la antología, el cuento “Ojos de perro azul” no está conectado con Macondo, por lo que sus trabajos y análisis previos son superfluos y limitados, tanto sus personajes como el espacio en el que se desarrolla es tratado solo desde el enfoque psicoanalítico, al grado que el cuestionamiento más grande dentro del cuento es si la mujer que acompaña al hombre en el sueño existe o no; cuando en la misma historia hay otros elementos interesantes que valdría la pena estudiar: desde los diálogos e interacciones entre el hombre y la mujer, hasta cómo influye el espacio onírico entre los personajes; este último tema es el principal problema a resolver en nuestra tesis.

La hipótesis al planteamiento de problema antes expuesto es que el mundo onírico influye más en la mujer por su obsesiva búsqueda del hombre, con quien comparte su sueño; a él le afecta menos, por estar más consciente entre el sueño y la realidad, por eso olvida todo al despertar. Para corroborar o desalentar esta teoría emplearemos un análisis narratológico tomando como base a de Gerard Genette con su libro *Figuras III* (1989).

Pero antes de adentrarse al ámbito literario, en el primer capítulo se explora un poco del contexto histórico del autor, desde sus inicios en el periódico, las corrientes literarias de la época

y el nacimiento del Realismo mágico, del cual el autor sería conocido más adelante; hasta un pequeño acercamiento al psicoanálisis enfocado al espacio onírico, ya que “Ojos de perro azul” transcurre con dos personajes sumergidos en un mismo sueño.

En el segundo capítulo es donde nuestro análisis narratológico da inicio, con los primeros tres segmentos referentes a la temporalidad: orden, duración y frecuencia, los cuales primero se contextualizan con ayuda del libro de Genette y otras fuentes bibliográficas y en línea, para luego ejemplificar cada elemento expuesto en el cuento,

Por último, en el tercer capítulo se abarca todo lo relacionado al narrador en el cuento “Ojos de perro azul”, desde el modo de narrar y la voz, exponiendo los diferentes comportamientos de los personajes dentro de la obra, no solo por lo que dicen sino como actúan entre sí. Todo lo expuesto en cada uno de estos capítulos tiene el propósito de descomponer cada elemento dentro del cuento para facilitar su estudio y verificar la hipótesis de esta tesis.

Capítulo I: La Ubicación Histórica y Literaria de “Ojos de perro azul”

El objetivo del primer capítulo es situar cronológicamente la antología *Ojos de perro azul*, en concreto el cuento de nombre homónimo de 1950, el cual no ha tenido demasiados estudios literarios, pese a compartir título con la compilación. Con este trabajo se pretende profundizar el ámbito literario de la obra e impulsar a otros lectores a analizar el resto de cuentos de la antología.

Ojos de perro azul contendría los primeros once cuentos publicados entre 1947 y 1955, esta antología presenta los inicios de Gabriel García Márquez, no solo en el realismo mágico, sino en temas que más tarde ahondaría en sus narraciones futuras y novelas, sin embargo, esta compilación no saldría hasta casi veinte años después tras el éxito de *Cien años de soledad*, por lo que no ha sido tan estudiada como el resto de las obras del autor.

Como los primeros cuentos se publicaron en el periódico en vez de la editorial, es necesario profundizar en el contexto histórico del autor, antes de profundizar en el estudio narratológico de la obra, ya que los acontecimientos que García Márquez vivió influyeron de gran manera en su literatura.

En este capítulo también situaremos a nuestro objeto de estudio en la corriente literaria a la que pertenece, así que diferenciaremos las características del Surrealismo europeo, el Real Maravilloso de Carpentier y el Realismo mágico, pues estaban en auge durante la década de los 50s cuando los primeros cuentos se publicaron. Por eso revisaremos los elementos dentro de “Ojos de perro azul” para identificar la corriente literaria a la que pertenece.

Por último, explicaremos qué es el espacio onírico, usando como referencia el psicoanálisis de acuerdo con *La interpretación de los sueños* (1991a-1991b) de Sigmund Freud, así como un enfoque literario empleando diversos autores, para complementar y establecer la función del sueño dentro de nuestro cuento “Ojos de perro azul”, ya que no solo los personajes se encuentran en este espacio abstracto y reducido, sino que la historia se desarrolla en el sueño compartido.

1. Contexto Histórico de Gabriel García Márquez

1.1 Colombia en 1947-1953

Antes de empezar con el análisis narratológico de la obra, debemos repasar los eventos históricos más relevantes entre 1947-1955, para contextualizar los cuentos dentro de la antología abarcaremos brevemente lo que ocurría en el mundo para enfocarnos en Colombia, país donde

residía Gabriel García Márquez. Con esto pretendemos responder algunas preguntas sobre la influencia que tuvieron ciertos acontecimientos en la vida del autor para que sus cuentos se publicaran en un periódico y no en una editorial.

Tras la conclusión de la Segunda Guerra Mundial, con la rendición de Alemania, la explosión de las dos bombas atómicas en Hiroshima y Nagasaki. En 1947, se podía sentir los primeros pasos de la Guerra fría, la cual sería una lucha silenciosa entre las dos potencias Estados Unidos y la Unión soviética, que se conoció también como el conflicto entre el capitalismo y el comunismo, dos sistemas que indirectamente causarían estragos en Latinoamérica.

Debido a esta tensión entre naciones, Colombia tuvo un “periodo de profundas transformaciones que se dieron en contextos contradictorios de guerra y paz, de autoritarismo y democracia” (López, 2018; p.227), por lo que el país se vio envuelto en demasiados problemas y violencia en sus calles.

Los problemas más destacados vendrían por parte de los obreros, quienes exigían mejores condiciones laborales, esto lo llevarían a cabo mediante protestas, tumultos y manifestaciones en sus lugares de trabajo, ya que se vieron influenciados por los trabajadores inmigrantes, los cuales:

traían con ellos además de su vocación al trabajo digno, inquietudes sociales que darían lugar a la formación de agrupaciones representativas de sus ideales políticos y gremiales con lo que rápidamente lograron ganar la confianza, la solidaridad y la integración de sus compañeros, compartiendo con estos sus anhelos de construir un mundo con libertad e igualdad para todos. (Álvarez, 2008; p.70)

Con la mezcla de ideales, los obreros conocerían y buscarían sus derechos laborales; así como mejor protección durante su jornada, sin embargo para conseguirlos primero se vieron envueltos en toda clase de revueltas, una de las más importantes sería nombrada como “la masacre de las bananeras” en 1920, en la que se estima “la participación de más de 25000 trabajadores de las plantaciones bananeras, los cuales se negaban a cortar la fruta hasta tanto sus condiciones laborales y prestaciones no fueran mejoradas” (Elías Caro, 2011; p.2). Sin embargo, dicha huelga tendría como resultado una gran matanza por parte del ejército, cuyos decesos serían disminuidos en el periódico “100 muertos, 238 heridos y se culpaba a los líderes sindicales por ser agitadores en propiedad privada” (Álvarez, 2008; p.72).

Tras la matanza de los trabajadores y otros sindicatos, hubo más periodos de violencia en Colombia debido al crecimiento económico que experimentaba, el cual no mejoraría hasta inicios de la década de 1950. Mientras tanto, en “1947 la mayoría de los Departamentos registraban hechos violentos. En las ciudades se reprimían manifestaciones obreras” (Medina, 1989; p.22), sin embargo, la cosa se agravaría en 1948 con el bogotazo, “que se desataría con el asesinato del líder populista Jorge Eliécer Gaitán [...] el conflicto es el caldo de cultivo del posterior surgimiento de la insurgencia” (Kalmanovite, 2017; pp.146-147). El caos en las calles sería inspiración para los diversos autores oriundos del país; García Márquez no sería la excepción.

A partir de 1950, hay dos formas de asimilar los acontecimientos en Colombia, ya que a inicios de esta década era gobernado por “Laureano Eleuterio Gómez Castro, un presidente conservador que pretendió ‘defender una noción cristiana de la vida contra el monstruo del comunista ateo que quiere aplastar el orden moral de occidente’, fue un perseguidor de liberales y comunistas” (Alvarado, 2016; pár.2), de esta forma combatió las pequeñas guerrillas liberales alrededor del territorio, con el fin de volver al país más conservador y capitalista.

Por otro lado, a finales de esta década, había una “expansión de los mercados internos, el desarrollo industrial y tecnológico [así como] la expansión urbana, el crecimiento demográfico, el acceso masivo a la educación superior, la radicalización política y los movimientos de liberación” (Amorebieta, 2017; p.178) en los países latinoamericanos. Aun así, no significaría que los periodos de violencia disminuirían en Colombia, pese al avance que hubo en otros territorios.

Después de todo, uno “de los temas dominantes en la producción novelesca de Colombia en los últimos treinta años es el de violencia. Violencia pasional, violencia política, violencia guerrillera, violencia opresora, violencia facinerosa, violencia gratuita” (Anderson, 1985; p.350), con esto podemos concluir que los disturbios y guerrillas, al igual que el crecimiento del país fueron una gran influencia en la vida de Gabriel García Márquez, y serían reflejados en sus obras literarias, como lo veremos en la siguiente sección.

1.2 Los Primeros Años del Escritor

En 1947, Gabriel García Márquez escribió su primer cuento “La tercera resignación”. Y se lo mandó a Eduardo Zalamea Borda “en ese entonces el editor y crítico literario reinante en *El Espectador* [...] había circulado un ensayo en el que desestimaba a la generación más joven de

escritores colombianos como faltos de talento” (Gene, 2012; pp.94-95). Lo que sorprendió al escritor fue ver su historia publicada en el periódico el domingo siguiente “con una nota introductoria escrita, saludando a García Márquez como 'El nuevo genio de las letras colombianas” (Gene, 2012; p.95).

A partir de esta fecha, comenzaron a trabajar juntos. “En los próximos cinco años escribió y publicó otras diez ficciones cortas, [incluyendo 'La primera Resignación'] la mayoría de ellas, igualmente introspectivas, sin duda autobiográficas en sus primeros planos fantásticos de angustia y aislamiento” (Gene, 2012; p.95). Lo que podría conocerse como la etapa más experimental del autor, algunas ideas serían empleadas en sus próximas obras.

En las páginas del suplemento dominical del periódico bogotano *El Espectador* permanecen olvidados once cuentos y crónicas de Gabriel García Márquez. Dichos relatos vieron la luz entre julio de 1948 y mayo de 1954, y representan así una parte considerable del acervo primicial del futuro autor de *Cien años de soledad*. (McGrady, 1972; p.293)

Durante ese periodo, García Márquez sería testigo de diversos movimientos políticos y sociales, en su mayoría serían disturbios y saqueos, los cuales influyeron de forma indirecta en algunas de sus obras.

El reducido mundo propio de García Márquez sufrió efectos directos de cuando el edificio del gobierno que estaba junto a la pensión donde había estado viviendo se incendió y el humo se filtró en la pensión. En la caótica huida que vino después, los libros y manuscritos del joven escritor, se perdieron en su mayoría. (Gene, 2012; p.95)

Esto explica por qué no hay un cortejo preciso de las obras tanto literarias como periodísticas del autor, de sus primeros años como cronista y escritor; por lo que podemos interpretar que los cuentos de la antología *Ojos de perro azul* no fueron los únicos en ser publicados y a causa de este incidente se perdieron, tal vez para siempre.

Por otro lado, gracias a que sus textos aparecieron en el periódico, el autor se volvió más conocido por el público. Por ello, el novelista Manuel Zapata Olivella “lo invitó a escribir algo para el recién fundado periódico de Cartagena *El universal* [...] tenía su propia columna diaria de

quinientas palabras en la que su imaginación vivaz podría oscilar libremente sobre casi cualquier tema de su elección” (Gene, 2012; p.96).

En 1950, el presidente fue Laureano Gómez, quién era considerado un “periodista ultraconservador y senador, había revelado ampliamente sus sentimientos progermánicos, neofascistas, antiestadounidenses y antidemocráticos” (Bernstein, 1967; p.78). Mientras tanto, el escritor “se trasladó a Barranquilla donde el periódico más grande de la costa *El Heraldo* lo había contratado [...] [es aquí que] después de la hora de cierre se quedaba ahí, trabajando en su [primera novela] *La Hojarasca* (Gene, 2012; p.97).

Cabe resaltar que “los textos escritos entre 1948 y 1955, demuestran que [...] se basa en la realidad sociopolítica, económica e histórica tanto de Colombia como de América Latina” (Villate, 2005; pp.89-90). Sin duda esto tuvo un gran peso en sus obras futuras, ya que pasaría de personajes introspectivos con espacios limitados a construir un lugar con un contexto bélico con diversos personajes que reflejaban los problemas de Colombia de esos años.

Tiempo después, “los primeros cuentos [...] fueron reunidos en volumen, se trata de los libros *El negro que hizo esperar a los ángeles* y *Ojos de perro azul*” (Gilard, 1976; p.95). Pero ambas tardarían años en publicarse. En 2012, todos los relatos cortos del autor fueron recopilados en una antología *Gabriel García Márquez: Todos los cuentos*; esto para atraer a nuevos lectores a su literatura, además de notar la evolución de cada una de sus antologías, ya que conforme pasaron los años perfeccionó sus historias y las conectó con sus novelas.

2. Corrientes Literarias entre 1945 a 1950

Ahora que tenemos un breve bagaje sobre la publicación del cuento, además de conocer el contexto histórico del autor en su país, en este segmento nos centraremos en las corrientes literarias que estuvieron en auge entre 1945 a 1950, pero como Gabriel García Márquez es conocido como el padre del Realismo mágico, por su reconocida novela *Cien años de soledad* (1967), nos concentraremos este movimiento literario, el cual en 1940 todavía no estaba bien definida ni desarrollada, al igual que la literatura del autor colombiano.

Abarcamos el realismo mágico no solo por su conexión con el autor, también porque nuestro objeto de estudio tiene rastros de esta corriente, que buscamos verificar; recordemos que este género “tuvo su origen en América Latina, hacia la década de 1930, aunque alcanzó su apogeo

entre 1960 y 1970, cuando coincidió con la generación del *boom*” (Imaginario, s/f; párr. 1). Pero el término nacería en 1925 por una publicación del crítico alemán Frank Roh, de su libro titulado *Postexpresionismo realismo mágico. Problemas de la nueva pintura europea* (Menton, 1998; p.15).

El término Realismo mágico fue empleado por primera vez en la pintura y se trasladó por los críticos de la época hacia la literatura, por lo que para estudiar este nuevo fenómeno literario se necesitó “aplicar los rasgos señalados por Roh de la pintura mágicorealista a la literatura” (Menton, 1998; p.15).

Para no confundirse con otros géneros similares de la época, este nuevo movimiento necesitaba desprenderse de otras corrientes europeas y tener la esencia de Hispanoamérica, en un intento de evitar las mismas fórmulas que se tenía con el surrealismo que fue considerado como:

un juego [...] que recurría a la incongruencia, a la contradicción, a lo escandaloso, a la búsqueda de lo insólito, para producir un efecto de asombro, un choque de nociones y percepciones incoherentes y un estado de trance o de sueño en el desacomodado lector. (Uslar, 2006; párr.7)

Con esto en mente, se buscaba renovar el lenguaje sin verse como un producto plástico que dejara al lector como un efecto amargo o que el extrañamiento fuera demasiado forzado sino como “el reflejo directo del sustrato folclórico y mitológico que pervive en América Latina, tanto o más rico y mejor conservado que el de Europa” (Kofman, 2015; p.10). Se proponían ver con otros ojos lo cotidiano de la vida en Latinoamérica sin demasiados artificios.

Al ver la evolución del Realismo mágico, hay autores que distinguen tres momentos como la tesista Villate, o por décadas como Abate, pero coinciden casi en los mismos puntos históricos de la corriente, sin embargo, nosotros solo nos concentraremos en el primero, ya que se acerca más a la temporalidad de nuestro objeto de estudio:

El primer momento –las décadas de 1940 y 1950, época en la que vieron a la luz la mayor parte de las novelas del Realismo mágico– está caracterizado por un intento de asentar las bases teóricas de la nueva modalidad literaria que venía emergiendo de manera simultánea. Aparecen aquí los ensayos de Letras y hombres de Venezuela

(1948) del venezolano Arturo Uslar Pietri, [...] –del mismo año– a El reino de este mundo del cubano Alejo Carpentier, y el primer estudio rigurosamente literario: “Magical Realism in Spanish American Fiction” (1955) de Ángel Flores. (Abate, 1997; p.146)

Recordemos que, en esa década, como se vio en el apartado anterior, García Márquez se encontraba trabajando como columnista en *El Espectador*, redactando los cuentos de la antología de *Ojos de perro azul*; pero para este momento sus obras todavía no eran consideradas parte de este movimiento literario.

Uslar Pietri introdujo el término de Realismo mágico de la pintura y lo traspasó a la literatura, pero “su producción literaria no alcanzó a plasmar este modelo teórico con la misma lucidez con la que lo había esbozado en el ensayo” (Abate, 1997; p. 47) ya que los autores que impulsarían esta corriente serían Miguel Ángel Asturias y Alejo Carpentier, este último derivaría del Realismo mágico al Real maravilloso unos años después.

De los teóricos más relevantes destacan Ángel Flores, cuyo artículo sería un estudio “del Realismo Mágico en virtud de tratarse del primero con rigor científico que intenta una descripción de los orígenes y las características formales de la nueva categoría estética” (Abate, 1997; p.148); gracias a este análisis, se tuvo un punto de referencia para que otros indagaran sobre esta corriente y su aparición en la literatura.

Otro teórico que se aproximó a este movimiento literario fue Luis Leal con su artículo “El Realismo Mágico en la literatura hispanoamericana” (1967), donde concluía que es una perspectiva para ver la realidad, lo que podría interpretarse como una forma diferente de experimentar lo que nos rodea, causa un ligero extrañamiento en el lector que le haga resignificar aquello a lo que está acostumbrado a ver con otros ojos.

El Realismo mágico ya no solo era una peculiaridad en la literatura, comenzó a tener respaldo teórico, lo que facilitaría su investigación y análisis en textos posteriores, pero entre más específicos se volvían con sus características, más importante era remarcar las diferencias que tenía esta corriente con el Surrealismo y lo Real Maravilloso.

A simple vista, el Surrealismo es lo mismo que el Realismo mágico, por sus pocas diferencias, sin embargo, la corriente latinoamericana estaría más centrada en la mitología, creencias y cotidianidad de América Latina, independizándose del viejo continente y sus lineamientos, “el ‘realismo mágico’, fue percibido como algo muy propio y originario de la cultura local” (Kofman, 2015; p.10).

A diferencia de las características del Surrealismo, el Realismo mágico presentó un sentido natural y coherente en los textos, ya que la primera corriente era muy artificial, por lo que esta segunda se percibía más genuina al brindarle al lector un extrañamiento más cercano a su realidad, debido a que presentaba una nueva perspectiva de su propia cotidianidad, lo que sería refrescante en lugar de presentar una visión saturada.

En cuanto a los distintos enfoques del Realismo mágico y lo Real maravilloso del Carpentier, el primero “consiste en la presentación objetiva y precisa de la realidad cotidiana con algún elemento inesperado o improbable, cuyo conjunto deja al lector desconcertado, aturdido, maravillado” (Menton, 2005; p.254) el segundo, por otra parte, prestaría mayor atención a la ambientación mágica de Latinoamérica donde “la cultura tiene fuertes raíces indígenas o africanas” (Menton, 2005; p.255). Por lo que, el Realismo mágico es una corriente literaria más internacional, ya que no depende de las creencias de una sola localidad, además de ser adoptado por otras regiones a diferencia de lo Real maravilloso el cual tiene un peso cultural más arraigado y complejo de comprender para el resto de países.

La definición de Realismo mágico aunada a los conceptos y características establecidas por los críticos, no sería suficiente en el ámbito literario para distinguir esta corriente de la literatura fantástica, lo real maravilloso y realismo ya que, quien pondría la línea divisora serían los escritores y lectores (Villate, 2005; p.36).

En un artículo de literatura llamado “Gabriel García Márquez, Macondo y el realismo mágico” (2018) publicado en *El mundo* dice que “El movimiento Literario [...] que se caracteriza por incluir elementos fantásticos en una historia en principio real, con la coherencia y en un ambiente tal que propician que el lector ni siquiera cuestione los hechos” (p.2), lo que significa que hay un equilibrio entre lo real y lo improbable, por lo tanto los personajes al igual que el lector

a primera vista no pueden distinguirlas, todo esto a causa de cómo el narrador va conduciendo la historia.

Dicho de otra manera, el Realismo mágico es tomado como una “domesticación de la surrealidad, [...] la inserción de elementos sobrenaturales dentro de la cotidianidad que antes había sido lo suficientemente apartada de la normalidad (Siebemann, 1992; p.237). Así como el realismo era una imagen exacta de la sociedad, en este caso se juega un poco con lo imposible para causar un impacto en el lector, una exageración de las características de un personaje, una visita a su mente para comprender cómo piensa; las herramientas de esta corriente funcionan de tal manera que no se ve artificial, “siendo como un 'nuevo ángulo de visión' sobre la realidad” (Llarena, 1997; p.290).

En el ensayo de Michael Dupuis y Albert Mingelgrün se define como un modo especial, algo raro, de contemplar el mundo [...] que se fija de una manera objetiva, [...] sobre aspectos de la vida diaria revestidos [...] por una variedad de recursos técnicos, [...] la visión mágicorealista suele ser una alegre percepción de los aspectos inesperadamente bellos de la vida. (Menton, 2003; p.19)

Después de todo, el Realismo mágico parte de la cotidianidad, la cual es realzada con un elemento fantástico o extraordinario que es parte fundamental de la historia, aun así, no desentona con la realidad, a pesar de que dicha característica rompa las reglas de la normalidad; de lo contrario estaríamos tratando con un relato surrealista que moldea sus propias leyes para existir.

El realismo mágico en Latinoamérica es un movimiento ideológico, una actitud estética (consciente o inconsciente), que lleva a los escritores a valorar de manera universal sus diferentes formas de regionalismo, combinadas con elementos absurdos, irracionales e incomprensibles que son histórica y antropológicamente propios de la cultura americana. (Villate, 2005; p.40)

Hay que recordar que esto principalmente fue para crear una corriente que reflejara creencias, mitos y tradiciones de Latinoamérica cuyo “extrañamiento juegan un papel fundamental. [...] el interés en mostrar lo común y cotidiano como irreal o extraño” (Villate, 2005; p.22). Por ello, la realidad dentro de la obra le resulta familiar al lector, pero cuando el narrador utiliza elementos

propios de la cultura local de carácter mágico, esto más que ser un choque se incorpora a la narración haciendo que se combinen ambas realidades.

De las principales características que encontramos en el Realismo mágico destacamos una historia que posee acontecimientos inverosímiles, oníricos o poco probables ubicados en un ambiente realista, sin verse obligada a romper dicha unión ni explicarla a grandes rasgos, dejando que el lector solo acepté lo que lee.

Y a diferencia de las novelas de aventuras donde la historia se desarrolla en otros lugares o tiene peso del exterior, en las obras del Realismo mágico, la historia tiene un enfoque introspectivo, es decir, es importante entender lo que ocurre en la mente de los personajes, por lo que la trama recae más en ellos que en sus acciones, por esto el psicoanálisis se relaciona con esta corriente, pues tiene un enfoque en lo irracional e inconsciente al igual que lo onírico.

A parte de la función del espacio, el tiempo en la narración es diferente, pues “se puede distorsionar y se percibe como cíclico y no lineal” (EcuRed, s/f; párr.8), debido a que las obras no se rigen por las reglas de la realidad, al pasar la mayoría de estas en la cabeza de los protagonistas, no requieren un orden concreto, además de no ser necesario presentarlos, ya que un buen recurso estético es privar al lector de algunas pistas para que maquine sus propias conclusiones del texto.

Por eso, es común que dentro de la novela o cuento el *leitmotiv* sea de carácter amoroso, familiar o ideológico, como es el caso del amor prohibido que sentía Tita por Pedro en *Como agua para chocolate* (1989), la cual habla a través de la comida que preparaba. El auge del Realismo mágico fue en los sesenta, por lo que como sabemos, históricamente en Latinoamérica había enfrentamientos ideológicos y dictaduras, lo que se vería reflejado en las novelas de la época, ya que el autor criticaba o retrataba su gobierno o situación nacional con elementos míticos o tradicionales de su región.

Por último, hay que mencionar que no solo esta corriente sería investigada por teóricos y críticos literarios también hubo otras disciplinas que la estudiaron, como fue el caso del “campo de la filosofía fenomenológica de Edmund Husserl, que propone una observación libre de preconcepciones de la realidad; del campo de la psicología, con Sigmund Freud y Carl Jung, que postulaban el valor significativo del inconsciente y del sueño” (Abate 1997; p.153).

Por lo tanto, en nuestro objeto de estudio “Ojos de perro azul” además del análisis narratológico de sus elementos básicos (orden, duración, frecuencia, modo y voz), emplearemos un breve segmento para desarrollar la función del espacio en la narración, desde un punto de vista tanto literario como psicoanalítico, ya que toda la historia gira en torno al sueño compartido de sus dos personajes por lo que ambos estudios complementaran nuestro estudio.

En conclusión, el realismo mágico es un movimiento literario que combina lo cotidiano, es decir la realidad de una sociedad o persona con elementos fantásticos, para causar un extrañamiento orgánico al lector, así como reconfigurar su entorno, uniendo lo verdadero con lo improbable, sin quebrantar del todo las leyes naturales; permitiendo que esta nueva perspectiva coexista en la obra literaria de forma coherente. Algunos de estos relatos son introspectivos, por lo que el espacio es reducido, el manejo del tiempo no es lineal, además el narrador utiliza diversos elementos narratológicos para permitir que el lector cree sus propias conclusiones.

3. Realismo Mágico en “Ojos de perro azul”

Una vez establecido el concepto sobre Realismo mágico, y sus características principales, toca el primer análisis del cuento “Ojos de perro azul”, para establecer si pertenece o no a este movimiento literario.

El cuento “Ojos de perro azul” fue publicado en el año 1950, en el primer periódico donde García Márquez trabajó *El espectador*, su historia gira en torno a dos personajes, un hombre y una mujer, cuyos nombres nunca se revelan comparten el mismo sueño desde hace bastantes años, por lo que se encuentran atrapados sin poder recordar nada sobre el mundo real, pero ella lo busca por todos lados bajo la frase “Ojos de perro azul” sin nunca estar del todo segura si lo hace mientras duerme o vive, mientras él cada noche intenta recordarlo que soñó al despertar.

Toda la trama se desarrolla a través de los recuerdos que la mujer le comparte sobre su búsqueda, más tarde el hombre también nos dará más detalles sobre el primer sueño, así como el origen de la frase “Ojos de perro azul”. Por eso se podría decir que se trata de un relato introspectivo.

Al principio del relato, el personaje masculino no recuerda nada, lo que al mismo tiempo funciona como un recurso narrativo para introducir al lector sobre la realidad onírica, este es el primer extrañamiento; además de ser el único que distingue claramente entre el sueño y la realidad,

ya que la mujer, a pesar de tener evidente conocimiento en el espacio onírico, no parece reconocer cuando está despierta o duerme.

Dentro del sueño, la mujer evoca algunos recuerdos que tuvo entre sueños con el hombre, además de las veces que lo buscó mediante la frase “ojos de perro azul”. Sin estos saltos en el tiempo la historia sería lineal, pero estas alteraciones temporales también sirven para exponer el dilema de ambos personajes, que solo pueden verse durante sus sueños, ya que el hombre olvida todo al despertar y ella no deja de buscarlo a pesar de no poder distinguir entre el sueño o la realidad.

El espacio onírico donde los personajes hablan y recuerdan sus anteriores encuentros, es habitación pequeña tiene una vaga referencia de si es una tienda, despacho o parte de la casa de alguno de los dos, esto se sabe por la mención de un tocador, velador, sillas, e incluso la mujer afirma que una vez en la realidad estuvo en un lugar que le evocaba el sueño, pero el dueño de este le resultó desconocido; sin embargo, el narrador no brinda demasiados detalles para tener una visión más clara sobre el lugar, pues ambos personajes tampoco interactúan con muchos objetos aparte de los ya mencionados, lo que dificulta la ubicación espacial donde se desarrolla la historia, aunado a que no recuerdan ni siquiera la ciudad en la que viven.

Durante la historia, vemos una breve evolución con el hombre, quien al principio desconocía todo a su alrededor a recordar sus sueños pasados con la mujer que lo acompaña. A diferencia de la mujer, la cual deja ver su obsesión con buscarlo, aunque él olvide todo al despertar.

Si al principio la historia el tiempo parecía ser lineal, lo cierto es que ambos personajes están atrapados en una realidad cíclica en la cual, el lector es el tercer soñador que junto al hombre no sabe que ocurre, pero conforme la mujer habla descubre que estos supuestos “amantes” se han visto por mucho tiempo, lo que resulta inverosímil es que todavía no sepan nada uno del otro; aun así cuando él está cerca de despertar todo regresa al mismo punto, sin poder recordar nada hasta la siguiente noche mientras ella vuelve a descansar sobre el velador.

En este cuento es claro el salto entre la realidad y el sueño solo para un personaje, el hombre, quien acompaña al lector en la exploración de una peculiar escena de amor frustrado y dividido por el despertar de cada día. Sin olvidar que cada *analepsis* demuestra lo obsesionada que

está la mujer con encontrarlo, mientras él se resigna ante el dilema de siempre olvidar todo por mucho que lo intente, y solo se limita a dar una promesa vacía cada amanecer.

Con la presencia del tiempo cíclico, la coexistencia de un mundo real y el espacio onírico que podría ser en cualquier lugar, con personajes que ni siquiera se conocen, pero han desarrollado una especie de rutina, el amor sin fundamento de la chica, además del *leitmotiv* de un hombre y una mujer que comparten el mismo sueño desde hace bastante tiempo y nunca se podrán conocer en la realidad. Podemos concluir que el cuento “Ojos de perro azul” pertenece al Realismo mágico. Sin embargo, todavía quedan muchos elementos que desarrollar en la obra, pero antes de proceder con el análisis narratológico; desarrollaremos más a fondo el espacio onírico para determinar cómo influye en cada personaje.

4. El Espacio Onírico en “Ojos de perro azul”

En el apartado anterior establecimos que los personajes se encuentran en un sueño compartido, la habitación donde se desarrolla la historia pertenece al mundo onírico, es decir un lugar alejado de la realidad. Antes de realizar el análisis narratológico basándonos en la propuesta de Genette, explicaremos en qué consiste este espacio de ensueño; para esto emplearemos brevemente los conceptos del espacio en el texto, y el mundo onírico además exploraremos el significado de los sueños tomando como referencia la teoría psicoanalítica de Freud en *La interpretación de los sueños* (1991).

La espacialidad en la literatura es “una instancia en que se desarrolla como un proceso, el discurso, [...] la representación de un espacio, en el que la diégesis, aquél donde se realizan los acontecimientos relatados” (Beristáin, 2003; p.197); esto podemos percibirlo gracias a la descripción del narrador y de acuerdo a su perspectiva, o por las mismas acciones de los personajes y cómo interactúan dentro de este. También sirve como el vehículo para el desarrollo de temas, al ser una ilusión de la realidad que auxilia al lector a contextualizarse, siendo una buena reconstrucción o no de un tiempo y lugar en específico, dicha representación es lo que conocemos como espacio (Pimentel, 2001; p.9).

Por otro lado, si nos basamos en el diccionario de la Real Academia Española lo onírico se refiere a todo lo “perteneciente o relativo a los sueños” (2021). De aquí deriva al onirismo, el cual consiste en “alucinaciones visuales que puede ser acompañada por el sentido tacto o alusiones

auditivas [...] es lo que se conoce como delirio onírico” (Significados, 2022; párr.3) que ocurre cuando la persona está inconsciente, enfermo, estado de locura o bajo el consumo de drogas, cabe destacar que mientras se encuentre así, el tiempo y el espacio se vuelven relativos o ambiguos.

En lo literario, el espacio o mundo onírico va ligado a los sueños que tienen los personajes en una novela o cuento (Arce, 2015 párr.1), con el fin de presentarnos sus miedos, problemas existenciales, la soledad, incomunicación, y así poder entender mejor a los personajes; es posible que gracias a esto el protagonista pudiera tener una evolución o transformación en la historia. Los textos oníricos poseen un confuso relato o desenlace de los hechos debido a que los sueños no se rigen por las mismas reglas que el mundo real; pues es otra forma de ver la realidad o lo cotidiano; por ello, “no existe un orden cronológico en la narración de los acontecimientos o sucesos” (Arce, 2015; párr.2).

El espacio onírico es uno de los temas más recurrentes en la corriente del Realismo mágico a la que pertenece nuestro cuento, por lo que no es de extrañarse que el estudio de los sueños y su significado haya sido abordado por otras disciplinas, entre ellas la psicología, en concreto nosotros nos enfocamos más en Freud para explicar que son los sueños, de acuerdo con sus libros *La interpretación de los sueños* (1991), aquí hizo una breve investigación sobre los sueños a través de los tiempos, así como el papel de la conciencia y lo inconsciente de las personas, utilizaremos esto para explicar tanto el espacio onírico como algunas conductas de los personajes dentro de “Ojos de perro azul” para nutrir nuestro análisis antes de pasar a la narratología.

El sueño está construido por imágenes, es un fenómeno psíquico al dormir; representaciones cuya aparición o disposición no puede ser controladas por el soñador o soñante. Si bien en las primeras ideas de Freud, cree tener un método para interpretar los sueños, no puede haber una sola respuesta o significado directo, solo se puede basar en los símbolos que se plantean dentro del mismo.

A lo largo de los años o siglos hubo muchas ideas con respecto a los sueños; en la antigüedad se creía que tenían que ver con lo sobrenatural, es decir “traían revelaciones de los dioses y los demonios. Además, estaban convencidos de que contenían un mensaje importante para quien los soñaba: por regla general le anunciaban el porvenir” (Freud, 1991a; p.30). Esto a su vez se transmitió a la literatura, como podemos verlo en este fragmento:

Una de esas noches despertó sobresaltado, sudando miedo por todos los poros de su cuerpo. [...] –Anquises, mi padre. Estaba aquí, sentado al borde del lecho, me hablaba y me decía... ¡oh, dioses! [...] –Dice mi padre que tú me has apartado de mi camino y que los dioses están airados en mi contra. (García, 2018; pp.72-73)

Como este, muchos otros ejemplos de la literatura clásica y épica. Más adelante, Aristóteles en sus escritos habla sobre el sueño, para él estos no tenían nada que ver con lo divino o lo demoníaco, más bien surge de “las leyes del espíritu humano [...] El sueño es definido como la actividad anímica del durmiente en cuanto duerme” (Freud, 1991a; p.30).

Freud también mencionó que en los sueños se podían percibir los pequeños estímulos que el cuerpo recibe mientras se duerme, los refleja y amplifica. En los tiempos de la Antigüedad Clásica se distinguían dos tipos de sueños, los veraces y valiosos, los cuales advertían al durmiente sobre el futuro; y los engañosos y vanos, los que intentaban hacerle fallar o llevarlo a su perdición (Freud, 1991a; p.31). Más adelante Gruppe (1906), dividiría los sueños en aquellos que influía en el presente o el pasado, careciendo de información del porvenir, y los sueños que se referían al futuro, como un augurio específico, predicciones o sueños simbólicos (pág.390 citado por Freud, 1991a; p.31).

Más tarde, Freud diría que el sueño no viene de otro mundo, pero arrastra al durmiente a otro, también era una representación de la conciencia, puesto que creía que estaba compuesto por recuerdos del día pasado, además todo lo que la mente inconscientemente captara, lo plasmaría en los sueños; puesto que el contenido de los sueños es determinado por el individuo, edad, sexo, cultura, hábitos y experiencias de vida (1991a; pp.34-35). Al intentar responder de dónde provienen los sueños, hay bastantes factores que pueden o deben ser considerados, como lo son los estímulos sensoriales exteriores, el estímulo corporal interno, entre otros; y el contenido de este serían las vivencias infantiles, las fuentes somáticas, los sueños tópicos etc.

Sin embargo, ¿por qué en ocasiones o la mayoría de las veces no recordamos lo que soñamos?, esto tiene que ver con la barrera entre lo consciente y lo inconsciente, pues los sueños contienen lo que deseamos; si más cerca está de la conciencia, se censura, esto como un método de autoprotección; ya que el sueño sufre una transición y desfiguración, a tal grado que no podemos recordar nada al despertar.

Lo interesante del sueño es su contenido y lo que se omite de este, el primero es un manifiesto, es decir, lo que evocamos y conocemos, lo latente, su significación; aquí encontramos el deseo, el cual puede estar ligado a lo no moral o aceptable, por lo que se va censurando o desfigurando el sueño, este deseo no es ni bueno ni malo, que lleva al anhelo, el cual se encuentra en el inconsciente.

El trabajo del sueño consiste en la **condensación**, la cual es el contenido latente del sueño, o las asociaciones que el soñador hace (manifiesto); seguido del **desplazamiento**, cuyas representaciones saltan a otras y así subsecuentemente, por ejemplo, muerte, suerte, aquí ya hay un poco de censura; y la **figuración**, donde la representación ya está ligada al deseo o anhelo (Freud, 1991b).

Aquí los tres conceptos que siempre hay que tomar en cuenta es la consciencia, la cual se va generando en el momento, el subconsciente, que está pegado a la primera y por último el inconsciente, al cual no podemos acceder, pero alberga una gran cantidad de información a la que nosotros no podemos acceder.

El sueño está separado de la vigilia, se desprende de la realidad y elimina el recuerdo de lo normal o cotidiano, situándonos en otro espacio, el cual pese a su similitud no es la realidad (Freud, 1991a; p.36). Aun así, el sueño extrae información que la conciencia adquiere, por ello no puede separarse del todo de la realidad; es decir, que el contenido de este siempre procede de lo vivido, por lo que entre sueños uno recuerda, incluso lo que nosotros ignorábamos conocer, ya que el inconsciente también adquiere información y este se manifiesta en los sueños, sin que nos demos cuenta.

En conclusión, los sueños por mucho que hayan sido estudiados y teorizados, no tienen como tal una ciencia exacta para detectar del todo su significado, incluso Freud tuvo que basarse en los simbolismos dentro de estos, puesto que cada persona es diferente tanto por sus vivencias como anhelos; aun así lo onírico tiene una fuerte conexión con el subconsciente y el inconsciente, a los cuales solo se puede “acceder” en fragmentos por medio del sueño, lo que la convierte en información poco fiable pues la mente se censura a sí misma, dejando que pocos pedazos del sueño o deseo lleguen a la conciencia.

Esto lo podemos aterrizar en nuestro objeto de estudio, ya que si los sueños aportan parte de la experiencia vivida del usuario al contenido del mismo, el espacio que ambos personajes comparten debe ser un lugar en común que frecuenten, los factores exteriores puede percibirlos mejor el hombre ya que el frío, que en ocasiones menciona, los asocia con lo que está pasando en su cuerpo en el mundo real; mientras que la mujer no está del todo consciente de qué sucede con su ser afuera del sueño, también las asociaciones que él hace con respecto a la estatuilla en el museo comparándolas con la mujer, lo cual más que una comparación al azar, remarca sus experiencias pasadas y cómo él la percibe a ella dentro de su mente.

Esto le da más crédito a la teoría de que la mujer no es más que un producto de la imaginación del hombre; ya que refleja su soledad y ha creado o personalizado un objeto a semejanza de una mujer; además no podemos aclarar porqué la mujer vaga por el pasillo de sueños, ni mucho menos porque en ocasiones ella cree estar despierta, pues si fuera parte del inconsciente del hombre no sería capaz de abandonar la habitación, como nos lo ha dado a entender en su relato; los recuerdos que posee tampoco podrían existir, aunque estos podrían ser meras ilusiones, pero el texto es ambiguo en cuanto a las identidades de ambos personajes, porque ni el autor, ni el narrador nos lo aclaran, así como no detallan el pasillo, tampoco hablan de los otros sueños que ahí se encuentran, solo se encargan de establecer que ambos están, en efecto, en el mundo onírico, el cual los conecta a los sueños de otros, se conozcan o no.

Que el contenido del sueño dependa de la censura del subconsciente hace que tenga sentido porque el hombre no recuerda nada al despertar, pues su propia mente bloquea el encuentro con la mujer, ya que él la desea, sin embargo, no puede poseerla. Ella por otro lado, está perdida entre los sueños y la realidad, aunque no es muy claro el porqué, quizás ella también olvida todo al despertar, pero su deseo de encontrar a su compañero le hace creer que lo ha estado buscando en la realidad y en el mundo onírico, por lo que sus memorias y recuerdos están deformados.

Con esto esperamos haber esclarecido qué son los sueños y qué es el espacio onírico; un mundo aparte del real, el cual posee sus propias reglas y se ve influenciado por las experiencias vividas de sus usuarios; en la literatura gracias a este espacio podemos aprender mucho de nuestros personajes, en concreto sus deseos y anhelos; parte de sus memorias y trozos del mundo que les rodea en la realidad y cómo lo perciben; en teoría, el mundo onírico debería darnos un mayor bagaje sobre ellos, ya que contempla sus contrapartes en el mundo real, pero “Ojos de perro azul”

no nos presenta este otro lado, pues solo nos permite ver al hombre, quien nos narra los hechos, cómo recuerda con ayuda de su compañera, toda la historia de amor imposible que tienen; sin saber nada como sus nombres, la fecha o época en la que viven, solo están ellos dos y sus anhelos por encontrarse en la realidad.

En este capítulo podemos concluir que Colombia estaba atravesando un proceso de cambio, influenciado por los acontecimientos de la guerra fría. El país atravesaba tiempos violentos tras el Bogotazo y las constantes manifestaciones a manos de los sindicatos, trabajadores y obreros, además de la persecución que el presidente Laureano Gómez llevaba activamente contra los comunistas y guerrilleros.

En estos años Latinoamérica fue la sede de diferentes corrientes literarias, las cuales llegaron a chocar al grado que parecían lo mismo dentro de las obras, sin embargo, conseguimos rescatar la definición del Realismo mágico y sus características, discriminándola del real maravilloso de Carpentier y el Surrealismo europeo, por mencionar algunos.

Consiguimos aterrizar el cuento “Ojos de perro azul” en la rama del Realismo mágico, la cual coincidía con la experimentación que Gabriel García Márquez desarrollaba para sus próximos cuentos y novelas antes de evolucionar su literatura a lo que conocemos hoy en día. La obra presenta varias de las características de esta corriente, su espacio narrativo no es lineal al ocupar saltos en el tiempo para explicarle no solo al protagonista al igual que al lector, la dinámica donde ambos personajes se encuentran; el cuento se desarrolla en un espacio onírico, cuyo extrañamiento y quebrantamiento de las leyes del mundo real se percibe de una forma más natural, al tratarse de algo tan cotidiano como dormir y soñar; por ello se deduce que el inconsciente de los personajes está involucrado en la narrativa, y por eso se omiten detalles como el nombre y las ciudades donde la historia tiene lugar.

El sueño fue abarcado también desde un enfoque psicoanalítico, a partir de lo que Freud plasmó en *La interpretación de los sueños* (1900-1901), así pudimos seguir las diversas creencias alrededor de lo onírico, así como la evolución de su significación la cual con el tiempo se transmitió al ámbito literario. Obtuvimos un breve entendimiento con respecto al inconsciente, lo consciente y subconsciente, al igual que el trabajo del sueño, lo que provoca que no podamos recordar lo que soñamos o que soñemos cosas que creíamos desconocer una mecánica que sostiene la trama de

nuestro objeto de estudio. En el siguiente capítulo empezaremos a analizar las funciones narrativas del orden, la duración, frecuencia, el modo de narración y voz, tomando como base el libro *de Figuras III* (1989) de Gerald Genette, por lo que descompondremos cada elemento del cuento para alcanzar el objetivo de este trabajo.

Capítulo II: La temporalidad en “Ojos de perro azul”

Después de revisar en el primer capítulo el contexto histórico en las primeras obras de Gabriel García Márquez, nos centramos en el realismo mágico, lo diferenciamos de las otras corrientes literarias de la época para aterrizarla en el cuento “Ojos de perro azul”; además explicamos qué es el espacio onírico dentro de la obra al tomar como referencia los conceptos de la literatura y del psicoanálisis a partir de la propuesta de Freud.

En este segundo capítulo abarcaremos tres primeros elementos de la narratología de *Figuras III* (1989) de Gérard Genette, los cuales son: el orden, la duración y la frecuencia; en otras palabras, el manejo del tiempo, la longitud de las escenas, o saltos temporales dentro de la misma redacción, así como la repetición de rutinas u otros elementos narrativos. Después, los aterrizaremos en los diversos segmentos del cuento para estudiar su función o papel dentro del relato; además para esclarecer algunos conceptos que podrían ser difusos utilizaremos otras fuentes de apoyo marcadas en las referencias.

Como ya lo hemos definido anteriormente, el cuento “Ojos de perro azul” fue publicado en 1950, posee algunos de los primeros trazos del Realismo mágico, del cual García Márquez fue un gran representante con su obra *Cien años de soledad* (1967). Pese a pertenecer a la corriente, los cuentos dentro de la antología de nombre homónimo no han sido muy estudiados, ya que la mayoría de investigadores se enfocan en las grandes novelas del autor y dejan de lado la primera compilación de relatos cortos al no estar vinculados con Macondo.

El propósito de esta tesis es averiguar la influencia del espacio onírico en los personajes de “Ojos de perro azul”, para alcanzar este objetivo es necesario enfocarse principalmente en los diálogos, en especial los de la mujer, pues estos revelan mucha más información que las descripciones del narrador/protagonista además descompondremos cada segmento del cuento para verificar nuestra hipótesis.

Antes de adentrarnos por completo en la temporalidad de la historia, es necesario abarcar unos breves conceptos, como lo son el *relato*, y la *diégesis*, de las cuales hablaremos ampliamente en los capítulos siguientes al ir descosiendo cada segmento de la narratología de Genette; entendamos a la primera como la que “narra o representa una historia; comunica sucesos, ya sea mediante la intervención de un narrador” (Berinstáin, 2003; p.424). La segunda por otro lado, tiene

varías aseveraciones de acuerdo a la perspectiva epistemológica de cada teórico, mientras que Todorov se refería a esta como relato, Barthes lo interpretaba como historia, Genette la llamaría el proceso de lo enunciado (Beristáin, 2003; p.149); en otras palabras, se refiere a la serie de acciones que van hilando la narración.

1. La Linealidad en la Obra

Antes de hablar sobre el orden, primero es necesario aclarar el tiempo del relato, el cual consiste en la relación temporal entre la diégesis y el relato; este último “es una secuencia dos veces temporal [...] el tiempo de la cosa-contada y el tiempo del relato (tiempo del significado y tiempo del significante)” (Genette, 1989; p.89), del que derivan la instancia temporal: el orden, la duración y la frecuencia, que Genette los explica de la siguiente forma:

Las relaciones entre el *orden* temporal de la sucesión de los acontecimientos en la *diégesis* [...] la *duración* variable de estos acontecimiento o segmentos diegéticos, [...] (la longitud) de su relación en el relato; [...] la velocidad, [...] [es decir de la *frecuencia*] las capacidades de repetición de la historia y del relato. (Genette, 1989; pp.90-91)

Más adelante, desarrollaremos cada una de estas relaciones en el texto, con estas podemos distinguir los tipos de alteraciones temporales dentro del relato. Con respecto al orden la linealidad del texto no suele ser cronológica, pues una cosa es el tiempo de la historia y otra el tiempo del relato; el primero sería cómo ocurrieron los acontecimientos realmente, y la segunda cómo se acomodan las distintas situaciones en el relato para narrar la historia.

Un ejemplo de cómo se acomoda un relato vendría siendo el cuento es “Ojos de perro azul” que transcurre durante un sueño que comparten dos personas, por lo que el tiempo es bastante relativo, y casi no se percibe, salvo por las evidentes alteraciones de tiempo o anacronías dentro de los diálogos que nos regresan al pasado, sin embargo, posee un inicio, desarrollo y conclusión, hay una linealidad, el cómo están ordenados los acontecimientos en la obra es el tiempo en el relato, y el tiempo de la historia sería acomodando cronológicamente el primer sueño de ambos, hasta llegar a este último donde el hombre finalmente recuerda todo antes de volver a despertar.

Para comenzar a esclarecer un poco más la linealidad dentro de la *diégesis* es necesario explicar los tres tipos de inicios que Genette define dentro de sus diversos textos, los cuales son

conocidos como *ab ovo*, *in media res*, *in extrema res*. Las explicaremos brevemente y luego procederemos a identificar cuál de estos tres inicios tiene nuestro objeto de estudio.

Cuando decimos que un relato comienza *Ad ovo* “plantea [que] el inicio de los sucesos del discurso o relato en coincidencia con el de los hechos de la historia, manteniendo así una cierta analogía casual y cronológica” (Valles y Álamo, 2002; p.201), dicho de otra forma, podemos encontrar este término cuando tanto el personaje al igual que el acontecimiento comienzan juntos, no teniendo antecedentes relacionados, aquí no se utiliza mucho la evocación al pasado a diferencia de los dos siguientes.

El término *in extrema res* es empleado cuando la historia comienza por el final, es decir “el discurso por el desenlace de la historia” (Valles y Álamo, 2002; p.411), para comprender los acontecimientos finales de la trama o contextualizar, es necesario evocar al pasado o regresar en el tiempo con anacronías, este inicio causa mayor intriga en el lector, así como presentar giros sorpresivos o dar mayor importancia a los elementos empleados.

El inicio *in media res* podemos definirlo como “empezar el discurso narrativo en un determinado punto intermedio de la historia, generándose consecuentemente luego una retrospectiva analéptica explicativa” (Valles y Álamo, 2002; p.413), así como el anterior término requiere de saltos al pasado (analepsis) para aclarar algunas situaciones en la narración, cabe resaltar que nuestra historia comienza *in media res*, cuando nuestro narrador/protagonista dice:

Entonces me miró. Yo creía que me miraba por primera vez. Pero luego, cuando dio la vuelta por detrás del velador y yo seguía sintiendo sobre el hombro a mis espaldas, su resbaladiza y oleosa mirada, comprendí que era yo quien la miraba por primera vez.
(García Márquez, 2015; p.59)

Aunque en un principio, este diálogo nos engaña al hacernos creer que es la primera vez que está ahí, más adelante el protagonista entra en razón: “Fue entonces cuando recordé lo de siempre, cuando dije: ‘Ojos de perro azul’” (García Márquez, 2015; p.59), es claro que los personajes se han encontrado en otras noches; los diálogos siguientes evocan distintos encuentros, los cuales establecen la relación que ambos han compartido durante un tiempo indefinido; por esta misma razón procederemos a hablar sobre las *anacronías* presentes en la historia.

2. Las Anacronías

Ya que empezamos con la linealidad dentro de la diégesis, así como los diversos comienzos de la misma, también abarcaremos los saltos temporales que alteran la cronología del relato, estas Genette las nombró como *anacronías*, dicho término “cubre toda clase de modificación o cambio de orden de los hechos de la historia por el discurso [...] se trata del desplazamiento producido en la relación entre el supuesto orden cronológico de los acontecimientos narrados” (Valles y Álamo, 2002; p.219). Esto se utiliza para brindarnos más información con respecto al pasado y al futuro según sea el caso, sobre los acontecimientos dentro de la historia.

Estudiar el orden temporal de un relato es confrontar el orden de disposición de los acontecimientos o segmentos temporales en el discurso narrativo con el orden de sucesión de estos mismos acontecimientos o segmentos temporales en la historia, en la medida en que se va explícitamente indicado por el propio relato. (Genette, 1989; p.91)

Para poder hacer un análisis temporal es necesario distinguir el relato principal dentro de la diégesis, para después identificar y enumerar los fragmentos ya sean del pasado o en todo caso del futuro, estos se conocen como un segundo relato, esto se explica mejor “cuando un segmento narrativo comienza con la indicación como ‘Tres meses antes, etc.’ Hay que tener en cuenta a la vez que esta escena viene después en el relato y que se considera que ha venido antes en la diégesis” (Genette, 1989; p.91).

Una vez que ya se ha definido que es una anacronía y cómo identificarla, es necesario dividir las dos *anacronías* más importantes que puede haber dentro de un texto, la *analepsis*, la cual es “toda evocación posterior a un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos” (Genette, 1989; p.95). Dicho de otra forma, es un relato secundario el cual está subordinado al original, pero en tiempo pasado, un recurso muy utilizado en la narrativa, interrumpe “la línea temporal de la narración para narrar unos hechos anteriores a aquellos de los que se venía hablando. La interrupción puede tener una extensión menor o mayor” (Sánchez, s/f; párr.1).

Las *analepsis* ocurren dentro de una historia cuando es necesario hacer una retrospectiva para explicar o extender ciertos acontecimientos relacionados al actual, es común que los comienzos *in media* y *extrema res* necesiten esta anacronía para dar a entender mejor la diégesis.

Por otro lado, la *prolepsis* es “toda maniobra narrativa que consiste en contar o evocar por adelantado un acontecimiento posterior” (Genette, 1989; p.95), esta es un recurso narrativo igual de empleado dentro de los relatos, se encuentran como espejismos u predicciones o indicios en la diégesis; se divide en externas, cuya función en su mayoría está en el epílogo “sirven para conducir hasta su término lógico tal o cual línea de acción, aun cuando dicho término sea posterior [al final del relato]” (Genette, 1989; p.122). Las internas que intervienen en el doble empleo del relato principal, es decir, son redundantes con este, o repetitivas, por último, las completivas, las cuales emplean la evocación rápida, hacían el futuro (Genette, 1989; p.124).

Dentro de la narración de “Ojos de perro azul” tenemos el relato principal o primero, en el cual nuestros dos personajes, sin nombres, comparten un espacio y sueño en una ubicación desconocida, aunque se nos da a entender que es una habitación con un tocador, un espejo, un velador y unos asientos, pues los personajes interactúan con estos elementos durante la historia. Encontramos también seis fragmentos retrospectivos más cortos pero que nos dan mayor contexto sobre el sueño compartido entre dichos personajes, los cuales hemos identificado como *analepsis* por lo que profundizaremos más sobre estas anacronías en el siguiente apartado, así como su influencia dentro del texto.

2.1 La Función de las Analepsis en la Narración

La *analepsis* se inserta en el relato principal, es algo secundario y se subordina a este, también pueden dividirse en *analepsis* externas las cuales “no corren riesgo en ningún momento de interferirse con el relato primero, pues su misión es completarlo aclarando al lector tal o cual antecedente” (Genette, 1989; p.105). En cierta forma son más independientes del texto primario, pues “se remota a un momento anterior al del punto de partida del relato original. En estos casos, la narración no interfiere con los eventos del relato inicial” (Castillo, 2021; párr.13) brindan información adicional de un acontecimiento personaje, lo que fácilmente podrían eliminarse sin perjudicarla.

Las *analepsis* internas “sitúa su alcance dentro del mismo relato primario. El autor comienza la narración, y luego se devuelve para contar detalles que había ‘olvidado’” (Castillo, 2021; párr.14), al mismo tiempo se subdividen en heterodieéticas “relativas a una línea de historia y, por lo tanto, un contenido diferente del (o de los) del relato primero [...] es decir, a un personaje

recién introducido y en cuyos ‘antecedentes’ desea aclarar el narrador” (Genette, 1989; pp.105-106), que su contenido es diferente al primario.

Las homodieéticas son “relativas a la misma línea de acción que el relato primero [...] comprende los segmentos retrospectivos que vienen a llenar después una laguna anterior del relato, que se organiza así mediante omisiones provisionales o reparaciones más o menos tardías” (Genette, 1989; p.106), a diferencia de la pasada, su contenido está conectado al texto original a su vez posee subdivisiones como la completivas, que llena los vacíos de las omisiones antes expuestas.

Las iterativas “remiten a acontecimientos o segmentos temporales que son semejantes a otros ya contenidos en el relato” (Castillo, 2021; párr.17) y la repetitivas, las cuales son más redundantes al regresar sobre sí mismas. Además de la analepsis mixta “es aquella que tiene su alcance en un momento anterior al comienzo del relato principal. En cuanto a su amplitud, esta cubre un periodo de tiempo que finaliza dentro del relato original” (Castillo, 2021; párr.19). A continuación, identificaremos todas las analepsis dentro del cuento y las clasificaremos, de acuerdo a su alcance e impacto en la historia principal.

En “Ojos de perro azul”, podemos apreciar analepsis que no son del todo claras, ya que al no especificar la temporalidad en la que el cuento se narra. no encontramos marcas como: “tres meses atrás o recordé cuando...”, en cambio el narrador nos cuenta de forma indirecta los acontecimientos que vivió la chica, como lo vemos en la siguiente cita:

Y dijo que iba a los restaurantes y les decía a los mozos, antes de ordenar el pedido: “Ojos de perro azul”. Pero los mozos le hacían una respetuosa reverencia, sin que hubieran recordado nunca haber dicho eso en sus sueños [...] dijo que una vez llegó a una droguería y advirtió el mismo olor que había sentido en su habitación una noche, después de haber soñado conmigo. (García Márquez, 2015; p.62)

En otras ocasiones es la mujer mediante sus diálogos va rememorando con el hombre sus múltiples sueños compartidos, que se nos va brindando mayor información mediante estas *analepsis*.

Si consideramos a la analepsis como un recurso que narra los acontecimientos del pasado y sin modificar la trama principal, ni tener en claro el tiempo que ha pasado, para no romper la

sensación de estar en un sueño, donde el pasar de las horas se vuelve irrelevante, le proporciona mayor peso a la situación.

Aun así, podemos encontrar una analepsis más clara en la siguiente cita “Nos veíamos desde hacía varios años. A veces, cuando ya estábamos juntos, alguien dejaba caer afuera una cucharita y despertábamos” (García Márquez, 2015; p.64). Como es usual, la función de las analepsis nos permite ver más allá de lo que está ocurriendo dentro de la historia, pues en este caso la cita nos hace referencia a la precaria situación de ambos personajes durante su sueño.

El relato principal se nutre de las analepsis que el narrador nos cuenta y lo que la mujer nos dice, aunque podamos encontrar algunas promesas a futuro o suposiciones no hay indicios de una *prolepsis* en el texto, ya que dichos diálogos se podían interpretar como un deseo acorde a las circunstancias oníricas en la que se encuentran y no una anticipación de los acontecimientos.

Antes de pasar a identificar y clasificar todas las *analepsis* dentro de la obra primero abarcaremos el *alcance* y la *amplitud*, las cuales se deben tomar en cuenta dentro de las anacronías, entendamos al primero como la distancia temporal que tiene presente con el pasado o futuro, y al segundo como la duración de la anacronía. Explicado en palabras de Genette (1989) podemos entender que:

Una anacronía puede orientarse hacia el pasado o el porvenir, o más o menos lejos del momento “presente”, es decir, del momento en que se ha interrumpido el relato para hacerse sitio: llamaremos *alcance* de la anacronía a esta distancia temporal. También puede abarcar, a su vez, una duración de historia más o menos larga: es lo que llamaremos su *amplitud*. (Genette, 1989; p.103)

Es necesario tomar en cuenta ambos elementos para poder determinar qué tipo de *analepsis* en este caso está influido el texto, debido ambos elementos nos permiten identificar si se trata de una *analepsis interna o externa*. Ahora procederemos a identificar y clasificar todas las analepsis que hay dentro del cuento “Ojos de perro azul” para explorar más a fondo su influencia dentro de la historia.

Cuadro 1. *Las analepsis dentro de “Ojos de perro azul” de García Márquez*

Analepsis	Tipo de analepsis
<p>1) Y dijo que durante años no había hecho nada distinto a eso. Su vida estaba dedicada a encontrarme en la realidad a través de la frase identificadora: “Ojos de perro azul”. Y en la calle iba diciendo en voz alta, que era una manera de decirle a la única persona que habría podido entenderla (p.61).</p>	Externa
<p>2) Dijo que iba a los restaurantes y les decía a los mozos, antes de ordenar el pedido: “Ojos de perro azul”. Pero los mozos le hacían una respetuosa reverencia, sin que hubieran recordado nunca haber dicho eso en sus sueños. Después 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”. Dijo que una vez llegó a una droguería y advirtió el mismo olor que había sentido en su habitación una noche, después de haber soñado conmigo. “Debe estar cerca”, pensó, viendo el embaldosado limpio y nuevo de la droguería. Entonces se acercó al dependiente y le dijo “Siempre sueño con un hombre que me dice: ‘Ojos de perro azul’”. Y dijo que el vendedor la había mirado a los ojos y le dijo: “En realidad, señorita, usted tiene los ojos así”. Y ella le dijo: “Necesito encontrar al hombre que me dijo en sueños eso mismo”. Y el vendedor se echó a reír y se movió hacia el otro lado del mostrador. Ella siguió viendo el embaldosado limpio y sintiendo el olor. Y abrió la cartera y se arrodilló y escribió sobre el embaldosado, a grandes letras rojas, con la barrita de carmín para labios: “Ojos de perro azul”. El vendedor regresó de donde estaba. Le dijo: “Señorita, usted ha manchado el embaldosado”. Le entregó un trapo húmedo, diciendo: “Límpielo”. Y ella dijo, todavía junto al velador, que pasó toda la tarde a gatas, lavando el embaldosado y diciendo: “Ojos de perro azul”, hasta cuando la gentes se congregó en la puerta y dijo que estaba loca (p.62).</p>	Externa
<p>3) “Yo trato de acordarme todos los días la frase con que debo encontrarte –dije -. Ahora creo que mañana no lo olvidaré. Sin embargo, siempre he olvidado al despertar cuáles son las palabras con las que puedo encontrarte. Y ella dijo: "tú mismo las inventaste el primer día". Y yo le dije: "las inventé porque te vi los ojos de ceniza. Pero nunca las recuerdo al día siguiente". Y ella con los puños cerrados junto al velador, respiró hondo: “Sí por lo menos pudiera recordar ahora en qué ciudad lo he estado escribiendo” (pp.62-63).</p>	Interna

4) Nos veíamos desde hacía varios años. A veces, cuando ya estábamos juntos, alguien dejaba caer afuera una cucharita y despertábamos. Poco a poco habíamos ido comprendiendo que nuestra amistad estaba subordinada a las cosas, a los acontecimientos más simples. Nuestros encuentros terminaban siempre así, con el caer de una cucharita en la madrugada (p.64).	Externa
5) Yo recordaba que antes también me había mirado así, desde aquel remoto sueño en que hice girar el asiento sobre sus patas posteriores y quedé frente a una desconocida de ojos cenicientos. Fue en ese sueño en el que le pregunté por primera vez: “¿Quién es usted?”. Y ella me dijo: “No lo recuerdo”. Yo le dije: “Pero creo que nos hemos visto antes”. Y ella dijo, indiferente: “Creo que alguna vez soñé con usted, con este mismo cuarto”. Y yo le dije: “Eso es. Ya comienzo a recordarlo”. Y ella dijo: “Qué curioso. Es cierto que nos hemos encontrado en otros sueños” (p.64).	Interna
6) Cuando despierto a medianoche, me quedo dando vueltas en la cama, con los hilos de la almohada ardiéndome en la rodilla y repitiendo hasta el amanecer “Ojos de perro azul” (p.65).	Mixta

*Elaboración propia.

Hemos distinguido seis analepsis dentro del cuento, la primera cita que tenemos en el cuadro (1) se encuentra afuera del relato, por lo que es externa; nos presenta los antecedentes de búsqueda de la mujer y nos da los primeros indicios sobre su obsesión, por eso mismo, esta analepsis será retomada en otros apartados de este trabajo, este fragmento, también está fuertemente ligado a la siguiente alteración en el tiempo, ya que el narrador nos detallará más a fondo su búsqueda.

El fragmento 2) contiene dos momentos importantes, y ocurre en dos espacios diferentes, un restaurante y el despacho de una droguería, en este segundo ella piensa que es la habitación de su sueño, sin embargo, ambos espacios tienen la misma función, por lo que se toman como una gran analepsis, en lugar de dos alteraciones hiladas, con el fin de no ser redundantes en el análisis.

El relato secundario dentro del principal, nos lleva a las experiencias vividas por la mujer, quien enuncia la frase “ojos de perro azul” en todos lados, sin dar demasiado detalle de donde o cuando lo ha hecho. Estos saltos son ajenos a los acontecimientos de la historia pues como tal no influyen en el actuar de los personajes, aun así, establece la obsesión de la mujer y su papel en la historia, por lo que se trata de una analepsis externa.

El 3) fragmento se trata de una analepsis interna, pues nos contextualiza la importancia y origen de la frase “ojos de perro azul”; a partir de aquí el hombre recuerda sus múltiples intentos por recordar cada día esas palabras al despertar, sin éxito. Esta cita se relaciona con las dos anteriores, para darnos las reglas dentro de este sueño, el hombre siempre olvida todo y ella lo busca sin cesar, ambas cosas, ya se nos habrían dicho antes.

La 4) cita vuelve a ser una analepsis externa, el hombre recordar por fin todos sus sueños, hace una retrospectiva sobre la precaria condición en la que el sueño de ambos se ve sometido, la fragilidad y el cómo dependen de lo que ocurre en el mundo real, para estar juntos, remarca lo fugaz, algo ajeno al momento que sueñan, pero que contextualiza más al lector.

La 5) es un poco más difícil de clasificar, primero el hombre evoca la mirada de su compañera la cual no ha cambiado en varios años, al punto de volverse rutina, después llegan al primer sueño aquel donde eran desconocidos, mencionando detalles sobre la 3) analepsis, se nos transportan los diálogos, así como dejar en claro que este lugar no es el único en donde se visitan, la historia no honda mucho en estos otros sueños, pero casi al final, ella habla de un corredor que conecta otras personas, con las cuales el hombre podría estar relacionado en la vida real.

Al principio se creería que esta analepsis era externa al presentar una historia lejos del momento actual, pero es por la oración: “Ahora, junto al velador, me estaba mirando” (p.64), que tendríamos una analepsis mixta. Pero su constante repetición con el fragmento 3), su interferencia en el relato principal, nos aclara que se trata de una analepsis interna repetitiva.

Por último, en el fragmento 6) ocurre lo opuesto al 5), es decir, la mujer recuerda y enuncia que ella a medianoche despierta repitiendo la frase “ojos de perro azul” hasta el amanecer, a lo que en el siguiente párrafo su compañero lo relaciona con lo que está pasando en ese momento en el mundo real. Por lo que, tenemos una analepsis mixta, al indirectamente conectar el recuerdo, el hombre la escucha y su única respuesta es que es hora de despertar y separarse. Aquí con todo lo recordado él es consciente que tiene que salir de ahí, y por ende olvidar el sueño. Esta analepsis también es de los últimos esfuerzos del narrador por remarcar la obsesión de la mujer con su compañero.

Después de identificar y clasificar las seis analepsis, podemos comprobar que por una parte del relato principal depende de cierta forma de sus saltos temporales, los cuales llenan de contexto

la historia, la otra parte se complementa con las acciones de ambos personajes y diálogos que tienen dentro del sueño “actual”, donde se ven algunas diferentes acciones del hombre en este espacio onírico.

Tras analizar estas analepsis podemos notar lo cíclica que es la historia, no solo porque revela las rutinas de ambos personajes dentro y fuera del sueño, sino por la constante repetición de los sucesos, algo que detallaremos más adelante y la mención de la frase “ojos de perro azul”, la cual además de detonar los recuerdos es un síntoma de obsesión por parte de la mujer quien durante estas analepsis no para de señalar sus esfuerzos por encontrar a su compañero, de ahí que en la descripción de estas citas todo se desprenda de esta frase o de un intento infructuoso por parte de ella para dar con él. Ahora pasaremos al siguiente segmento, donde se desarrollarán la duración según Genette, para así explicar el resto de elementos dentro del cuento “Ojos de perro azul” para complementar la función de las anacronías en este texto.

3. La Duración

En este capítulo se pretende explicar que es la duración según Genette, con el apoyo de otros autores para esclarecer algunos conceptos de cada elemento narrativo con el que tenga relación, para identificar y analizar su función dentro del cuento “Ojos de perro azul” antes de pasar la frecuencia.

El concepto de duración se abordó brevemente en las analepsis cuando se hace referencia a la amplitud y el alcance de las analepsis; en esta ocasión nos concentraremos en la longitud y velocidad de la historia y del relato, es decir, ¿cuánto tiempo transcurre dentro del cuento? Ya que el objeto de estudio es un sueño, se dificulta determinar el paso de las horas por lo fugaz que puede llegar a ser el espacio onírico; lo que dificulta distinguir la velocidad y temporalidad.

La duración es la “conexión con las posibilidades de la alternancia entre narración-descripción-representación y la velocidad narrativa” (Valles y Álamo, 2002; p.319). Es decir, la longevidad entre los acontecimientos en la historia, esto en teoría detectarse por medio de la lectura, sin embargo, Genette (1989) nos indica que no es posible percibir el transcurso del tiempo en minutos, horas o días, pues hay diferentes elementos narrativos y discursivos del relato que impiden que sea posible hacer esta medición (p.144).

Para detectar la velocidad de la lectura, primero deberíamos identificar lo que el autor llama punto de referencia o grado cero, el cual debería coincidir con la sucesión diegético y la sucesión narrativa, lo que provocaría una isocronía rigurosa entre relato e historia (Genette, 1989; pp.145). Para que esta isocronía fuera posible tendría que igualarse la duración tanto en la historia como en el relato, sin embargo, esto no siempre o no puede ser posible del todo. La constancia de velocidad que viene después del isocronismo de un relato, Genette la entiende como:

la relación entre una medida temporal y una medida espacial (tantos metros por segundo, tantos segundos por metro): la velocidad del relato se definirá por la relación entre una duración –la de la historia –medida en segundos, minutos horas días, meses y años, y una longitud –la del texto –medida en líneas y en páginas. (1989; p.145)

Aunque parezca algo sencillo, lo cierto es que se encuentran bastantes factores que pueden dificultar la detección de la medida temporal de una historia, empezando por el equilibrio que debe haber entre relato e historia, algo anteriormente mencionado y por último, un “relato isócrono, nuestro hipotético grado cero de referencia, sería pues, aquí un relato de velocidad igual, sin aceleraciones ni aminoraciones en la relación duración de la historia/ longitud de relato permanecería siempre constante”. (Genette, 1989; pp.145-146)

Es decir que su temporalidad fuera constante, sin ningún factor que altere el relato y la historia, pues la velocidad de estos además de variar por cuestiones estéticas es imposible que exista lejos de un ejercicio experimental, ya que más tarde el mismo Genette (1989) dice “un relato puede prescindir de anacronías, pero no puede existir sin anisocronías o si se prefiere (como es probable), sin efectos de ritmo (p.146).

Una vez que tocamos el tema, las anisocronías se definen “como el ritmo o velocidades del relato” (Literary somnia, 2020) de acuerdo con Genette hay cuatro formas de movimiento narrativo o cambios de ritmo en el relato, si bien es difícil clasificar con precisión dichos elementos, se puede examinar cómo se distribuyen las velocidades narrativas, las cuales explicaremos a continuación.

El sumario “también denominado resumen o panorama para otros teóricos, como la sintetización discursiva de un fragmento cronológico más amplio de la historia, [...] el tiempo del relato puede resumir en un párrafo un meso de lapso cronológico de la historia” (Valles y Álamo,

2002; p.563). Puede ser usado para poner al lector al día con respecto a un elemento o personaje, en ocasiones es incluso empleado al presentar a un nuevo personaje, es decir dar antecedentes; hay que tener cuidado de no confundir una analepsis externa con un sumario. El propósito del mismo es reducir los acontecimientos careciendo de detalles ya que solo da un breve resumen de los hechos que un narrador quiera compartir con el lector.

La pausa como su nombre dice, presenta la ausencia del relato, esto se hace por medio de descripciones a la escena, que aunque ayudan a ambientar al lector en si no aportan necesariamente algo a la historia, dando un descanso de los acontecimientos al lector; “los paisajes descriptivos propiamente dichos no son, en relación a la amplitud de la ora ni muy numerosos (pocos más de treinta) ni muy largos” (Genette, 1989; p.155), en caso de ser más amplios, podría tratarse más de la corriente literaria del Realismo o incluso Naturalismo, ya que ambas corrientes abundan en descripciones que retraten la realidad dentro de la obra, aunque actualmente no se suele hacer eso a no ser que dar esos detalles sean fundamentales en la historia, por ello no siempre hay que catalogar a la descripción como una pausa del relato.

La Elipsis es la “ausencia del relato sumario, ausencia de la pausa descriptiva; [...] el análisis de las elipsis se reduce al examen del tiempo de la historia elidido [...] si esa duración está indicada (elipsis determinadas) o no (elipsis indeterminadas)” (Genette, 1989; p.161), dicho de otra forma representa una parte del texto nulo, donde no se nos da información pese a que si se menciona que pasa el tiempo, en este caso no presenta detalles sobre qué ha pasado en todo este tiempo, es “la omisión en el relato de periodos más o menos amplios del tiempo de la historia” (Valles y Álamo, 2002; p.322.) Genette maneja tres tipos de elipsis:

- **Elipsis explícitas**, “funcionan mediante la indicación (determinada o no) del lapso de tiempo que eliden, lo que las asimila a sumarios muy rápidos [...] indicación del tiempo transcurrido al reanudarse el relato [...] imita sensación del vacío narrativo” (Genette, 1989; p.161) indica cuanto tiempo ha pasado sin verdaderamente dar detalles de que ha pasado en todo ese lapso usando frases como “pasaron los años”.
- **Elipsis implícitas** “cuya propia presencia no aparece declarada en el texto y que el lector sólo puede inferir de alguna laguna cronológica o soluciones de continuidad narrativa [...] esa elipsis es completamente muda” (Genette, 1989; pp.162-163), estas pueden encontrarse más con la descripción cuando se está hablando de algo antiguo por ejemplo “llegamos a

nuestra antigua casa” implicando que han pasado años desde que vivíamos ahí, sin tener que decirlo como tal, es decir que se da a entender.

- **Elipsis hipotética** “imposible de localizar y a veces de situar siquiera en lugar alguno y revelada a posteriori por una analepsis [...] en los límites de coherencia del relato y [...] en los límites de la validez del análisis temporal” (Genette, 1989; p.163) más implícita que la anterior, es casi imperceptible, pero si en la narración hay un leve indicio de salto en el tiempo es posible detectar la elipsis.

La escena “es un ‘movimiento narrativo’ en el que el tiempo de la historia del relato, a diferencia del sumario, por ejemplo, donde el tiempo del relato sería inferior al de la historia” (Valles y Álamo, 2002; p.341) en ocasiones dentro de esta se pueden encontrar diálogos que alarguen más el momento, esto no significa una pausa, sino que provee mayor información, “realiza convencionalmente la igualdad de tiempo entre relato e historia” (Genette, 1989; p.151). Esto representado con la formula $TR=TH$ de acuerdo con el autor antes citado.

Una vez aclarados los conceptos básicos de los movimientos narrativos de acuerdo con Genette antes de pasar al siguiente capítulo. Ahora pasaremos a complementar este apartado teórico con la práctica, buscando cada uno de estos elementos en el cuento “Ojos de perro azul”, en el próximo apartado, así aterrizar todo lo correspondiente a la duración y revisar su influencia en la historia.

3.1 Los Cuatro Movimientos Narrativos

Una vez repasados los conceptos generales de los cuatro movimientos narrativos, ahora los ejemplificaremos en la obra “Ojos de perro azul”, junto a sus cambios rítmicos o velocidad en el texto, así tener mayor conocimiento sobre la estructura del cuento, y como la longevidad de los movimientos influyen en la narrativa, antes de ir al siguiente capítulo, el cual se enfoca en la frecuencia de los sucesos dentro de la narrativa.

Como primera impresión, el cuento no posee un sumario en su narración, pues aquí son las analepsis las que se encargan de contextualizarnos, más que la aparición de un resumen, pues lo más cercano a este movimiento es la cita:

Y dijo que durante años no había hecho nada distinto de eso. Su vida estaba dedicada a encontrarme en la realidad, a través de esa frase identificadora “Ojos de perro azul”. Y

en la calle iba diciendo en voz alta, que era una manera de decirle a la única persona que habría podido entenderla. (García Márquez, 2015; p.61)

La cual revisamos anteriormente como analepsis externa, ya que nos proporcionaba antecedentes sobre las actividades de la mujer en su búsqueda por su compañero, así como brindarnos pistas sobre su obsesión con él. Por otro lado, resume lo que ha hecho por años, sin dar demasiados detalles lo cual en cierta forma cubre las bases del sumario, sin olvidar que a este movimiento también se le conoce como analepsis completa, por lo que identificándola como un sumario y analepsis, no es del todo equivocado.

Aunque si llegase a tomar como un sumario únicamente, se complementa con la analepsis externa que le sigue, la cual le brinda más detalles sobre esta búsqueda de su compañero. Además de esto no parece haber señales de otro sumario en el cuento, por lo que procederemos al siguiente movimiento narrativo.

Como pausa descriptiva, este descanso narrativo con detalles que desvíen o complementen la trama es más fácil de identificar de los cuatro movimientos, ya que encontramos una apenas inicia el cuento:

Entonces me miró. Yo que me miraba por primera vez. Pero luego, cuando dio la vuelta por detrás del velador y yo la seguía sintiendo sobre el hombro, a mis espaldas, su resbaladiza y oleosa mirada, comprendí que era yo quien la miraba por primera vez. Encendí un cigarrillo. Tragué el humo áspero y fuerte, antes de hacer girar el asiento equilibrándolo en una de sus patas posteriores. Después de eso la vi ahí, como había estado todas las noches, parada junto al velador, mirándome. Durante breves minutos estuvimos haciendo nada más que eso: mirarnos. Yo mirándola desde el asiento, haciendo equilibrio en una de sus patas posteriores. Ella de pie, con una mano larga y quieta sobre el velador, mirándome. Le veía los párpados iluminados como todas las noches. (García Márquez, 2015; p.59)

Esta pausa descriptiva nos pone en situación, poniendo en perspectiva el intercambio de miradas y acciones que ambos personajes tienen antes de hablar por primera vez entre ellos. La narración verdaderamente empieza cuando el hombre dice la frase “Ojos de perro azul” y desencadena la charla con la mujer desconocida, la cual nos da la pista sobre los anteriores sueños que han

compartido. Tras unos diálogos el relato vuelve a parar para actualizarnos en los movimientos de ambos y así incluir al lector en esta constante observación que el hombre está haciendo hacia su compañera:

La vi caminar hacia el tocador. La vi aparecer en la luna circular del espejo mirándome ahora al final de una ida y una vuelta matemática mientras abría una cajita enchapada de nácar rosado. La vi empolvase la nariz. Cuando acabó de hacerlo, cerró la cajita y volvió a ponerse de pie y caminó de nuevo hacia el velador. (García Márquez, 2015; p.59)

Casi todo el relato se compone de unos pocos diálogos seguidos de amplias descripciones sobre que hace ella, pues incluso de espaldas puede verla con perfecta claridad como si un espejo tuviera reflejándola.

Esto también remarca la poca movilidad que poseen ambos personajes, quizás implícito por lo pequeña que puede ser la habitación o para evitar alterar algún espacio y así no despertar. Por lo que en la siguiente cita podemos apreciar las constantes vueltas entre el espejo y el velador:

Empezó otra vez a moverse hacia el espejo y volví a girar sobre el asiento para quedar de espaldas a ella. Sin verla sabía lo que estaba haciendo. Sabía que estaba otra vez sentada frente al espejo, viendo mis espaldas, que habían tenido tiempo para llegar hasta el fondo del espejo y ser encontradas por la mirada de ella, que también había tenido el tiempo justo para llegar hasta el fondo y regresar —antes que la mano tuviera tiempo de iniciar la segunda vuelta— hasta los labios que estaban ahora untados de carmín, desde la primera vuelta de la mano frente al espejo. (García Márquez, 2015; p.60)

En esta cita se nos demuestra cómo el sueño se ha vuelto algo rutinario para ambos; el cómo se dedican a mirarse entre sí en cada pequeño movimiento que hacen, porque no hay lugar a donde ir ni muchos objetos con los cuales interactuar, además del espejo, el cual se repite en el relato de la misma forma que en la primera pausa descriptiva el narrador mencionaba las constantes miradas, en este caso se refieren al uso de espejo.

Mientras que, en el siguiente fragmento podemos ver cómo sin espejo todo lo que pasa en la habitación se refleja de igual forma: “Yo veía, frente a mí, la pared lisa, que era como otro espejo

ciego, donde yo no la veía a ella —sentada a mis espaldas—, pero imaginándola dónde estaría si en lugar de la pared hubiera sido puesto un espejo” (García Márquez, 2015; p.60); lo que inicialmente se podría interpretar como la ruptura de las reglas de lo natural, pues en la vida real resulta imposible que con la cara hacia la pared pueda verla sin ayuda de un reflejo, aunado a la atención que lo pone antes y después de esta acción.

Estas pausas van construyendo y orientando al lector sobre los hábitos y costumbres de ambos personajes, ya que, al no proporcionarnos sus nombres o algún otro rastro de identidad, es más difícil que el lector se encuentre cautivado o identificado con ellos, de no ser por el detalle en estas pausas descriptivas.

Entonces yo hice girar el asiento. Tenía el cigarrillo apretado en la boca. Cuando quedé frente al espejo ella estaba otra vez junto al velador. Ahora tenía las manos abiertas sobre la llama, como dos abiertas alas de gallina, asándose, y con el rostro sombreado por sus propios dedos. (García Márquez, 2015; pp.60-61)

En este ejemplo desarrolla las acciones de los personajes alrededor de la habitación que los rodea, en este caso el narrador/protagonista nos dan mayor detalle sobre la mujer que le acompaña, solo que su descripción es algo ambigua debido a la comparación con el cuerpo de gallina, sin embargo, esto no mejoraría en las siguientes descripciones.

Más adelante habría más descripciones, las cuales se podrían considerar como pausas o descansos de la trama incluso dentro de algunas analepsis, aunque su función estaría más relacionada con la escena, que desarrollaremos más adelante. Por ello pasaremos a las elipsis y las escenas antes de concluir.

Como ya habíamos mencionado, la elipsis narrativa es utilizada para omitir o resumir la información o acontecimiento dentro de una escena, no solo para ahorrarle al lector detalles inútiles, también para que llene los huecos que se dejan, así como no caer en redundancias. Es posible identificarlas si son saltos entre párrafos, cambio de capítulos, menciones temporales como “al día siguiente”, “varios días después” o espaciales “tras llegar a” o “al regresar” (Arias, 2019).

Con estos indicadores podríamos notar que el objeto de estudio como tal no poseería una elipsis, claro que podría haber elipsis implícitas o hipotéticas como se había mencionado en la

parte teórica. Aun así tras revisar el cuento en búsqueda de algún corte u omisión no encontramos alguno muy evidente, ya que la historia es un sueño fluido donde la mujer se encarga de hacer que su compañero masculino recuerde por medio de alteraciones temporales, los anteriores sueños que han compartido, así hasta que él no solo logra ponerse al consciente de todos ellos, sino que concientiza su despertar, las omisiones de información o vacíos sería la poca explicación del pasillo de sueños donde se encuentra su suelo compartido.

Quizás se podría interpretar como elipsis, la oración “Nos veíamos desde hacía años” (García Márquez, 2015; p.64) de la cuarta analepsis antes mencionada, la cual no detalla en si otros sueños ni cuánto tiempo ha pasado, por lo que podría decirse que dentro de este particular salto en el tiempo si posee una elipsis explícita.

El resto del cuento no posee como tal otra elipsis similar en su narración. Recordemos que después de todo es difícil medir realmente el tiempo que transcurre en la historia, ya que los personajes están inmersos en este espacio onírico donde olvidan todo o casi todo del mundo real, incluyendo el nombre, la ciudad y su pasado.

Por lo que tanto los movimientos o interacción con los objetos es limitada, al igual que el desplazamiento dentro de este corredor de sueños, el cual por lo visto conecta otros sueños de “desconocidos”, aunque no se dan demasiados detalles por parte de la mujer, ya que el hombre tiene que despertar. Por lo que pasaremos a las escenas para concluir así con los movimientos narrativos dentro de la obra “Ojos de perro azul”, las cuales según Genette son fáciles de identificar por los diálogos y breves descripciones de acciones o del lugar que hay en ellas.

Nuestra primera escena se encuentra después de las constantes miradas de los dos personajes al comienzo de la historia, detonando en la frase característica de este cuento y una que ambos en especial la mujer diría a lo largo del relato:

Fue entonces cuando recordé lo de siempre, cuando le dije “Ojos de perro azul”. Ella me dijo, sin retirar la mano del velador “Eso. Ya no olvidaremos nunca”. Salió de la órbita suspirando “Ojos de perro azul. He escrito eso por todas partes”. (García Márquez, 2015; p.59)

Desde aquí se nos empieza a dar la primera pista sobre la obsesión de la mujer, aunque al principio esta no sea muy evidente, sin embargo, es suficiente para intrigar al lector sobre ¿por qué ha escrito en todas partes una frase tan peculiar?, claro que esta idea se va a desarrollar más adelante con los diálogos y el resto de movimientos. Tras esto el relato volvería a usar una pausa larga para seguir el movimiento de la mujer entre el tocador y el velador, mientras él la mira maquillarse:

Cuando acabó de hacerlo, cerró la cajita y volvió a ponerse en pie y caminó de nuevo hacia el velador, diciendo: “Temo que alguien sueñe con esta habitación y me revuelva mis cosas”; y tendió sobre la llama la misma mano larga y trémula que había estado calentando antes de sentarse al espejo. Y dijo: “No sientes el frío”. Y yo le dije: “A veces”. Y ella me dijo: “Debes sentirlo ahora”. Y entonces comprendí por qué no había podido estar solo en el asiento. Era frío lo que me daba la certeza de mi soledad. “Ahora lo siento –dije–. Y es raro, porque la noche está quieta. Tal vez se me ha rodado la sábana”. (García Márquez, 2015; pp.59-60)

Nos exponen dos cosas, la primera que no son los únicos que podrían soñar con ese mismo espacio y la segunda, nos aclara que lo que ocurre en el mundo real, es decir, afuera del sueño afecta al espacio onírico. Quien da esta aclaración inicialmente es la mujer la que hace notar a su compañero el frío en la habitación, pero es él quien razona que el cambio de temperatura es por el exterior, lo que lo vuelve el más consciente o despierto en el sueño de los dos.

“Te veo”, le dije. Y vi en la pared como si ella hubiera levantado los ojos y me hubiera visto de espaldas en el asiento, al fondo del espejo, con la cara vuelta hacia la pared. Después la vi bajar los párpados, otra vez, y quedarse con los ojos quietos en su corpiño, sin hablar Y volví a decirle: “Te veo”. Y ella volvió a levantar los ojos desde su corpiño. “Es imposible”, dijo. Yo pregunté por qué. Y ella, con los ojos otra vez quietos en el corpiño: “Porque tienes la cara vuelta hacia la pared”. (García Márquez, 2015; p.60)

Aquí se nos presenta una improbabilidad, producto del sueño, el hecho de que él pueda verla, aunque él esté hacia la pared, lo que nos deja con dos posibilidades, que él conozca tan bien la rutina de su compañera que no necesite realmente mirarla directamente para saber lo que hace. O que verdaderamente pueda verla, a causa del espacio onírico, el cual no necesariamente se rige por las reglas del mundo real, razón por la cual, él pueda observarla sin problema.

Volvió el rostro de perfil y su piel de cobre al rojo se volvió repentinamente triste. “Haz algo contra eso”, dice. [...]”. Y no había acabado de decirlo cuando ya estaba desvestida casi por completo, con la llama lamiéndole la larga piel de cobre. “Siempre había querido verte así, con el cuero de la barriga lleno de hondos agujeros, como si te hubieran hecho a palos”. [...] y dijo: “A veces creo que soy metálica”. (García Márquez, 2015; p.61)

Esta escena es bastante larga, pero si nos concentramos en la primera parte donde el narrador profundiza la descripción o percepción que ambos tienen sobre la mujer mediante el intercambio de diálogos; aunque no pasa desapercibido que la compara constantemente con el metal, pese a este intercambio de información, todavía no queda claro el aspecto de la mujer, aunado a la siguiente cita que continua con la comparación continúa.

Yo dije: “A veces, en otros sueños, he creído que no eres sino una estatuilla de bronce en el rincón de algún museo. [...]”. Y ella dijo: “A veces, cuando me duermo sobre el corazón, siento que el cuerpo se me vuelve hueco y la piel como una lámina. Entonces, cuando la sangre me golpea por dentro, es como si alguien me estuviera llamando con los nudillos en el vientre y siento mi propio sonido de cobre en la cama. Es como si fuera así como tú dices: de metal laminado”. (García Márquez, 2015; p.61)

En este segmento de la escena, el hombre se enfoca en comparar a la mujer con una estatuilla en un museo, lo que ha provocado que muchos teóricos piensen que ella es un producto de su imaginación para reconfortar su soledad, aunque esto nunca se ha podido comprobar; ya que al estar ambos personajes inmersos en el sueño es natural que no se enfoquen en que es o no real, al ser el espacio onírico una combinación de recuerdos, deseos entre otras cosas que aguardan en el inconsciente, por ello, los personajes no se enfocan en detalladas descripciones entre sí, y pasan a comparaciones vagas y todo el peso recae en sus interacciones y memorias que han compartido.

“Creo que me voy a enfriar –dijo–. Esta debe ser una ciudad helada” [...] Y ella empezó a desvestirse, pieza por pieza, empezando por arriba; por el corpiño. Le dije: “Voy a voltearme contra la pared”. Ella dijo: “No. De todos modos me verás, como me viste cuando estabas de espaldas” [...] Y ella dijo: “Si alguna vez nos encontramos pon el oído en mis costillas, cuando me duerme sobre el lado izquierdo, y me oirás resonar.

Siempre he deseado que lo hagas alguna vez”. La oí respirar hondo mientras hablaba.
(García Márquez, 2015; p.61)

En este último fragmento de la escena, podemos encontrar el choque entre la realidad y el mundo onírico; el primero lo vemos cuando la mujer hace una referencia a la ciudad a en la que vive debe de haber frío, por lo que podemos deducir que tiene una ligera percepción de lo que pasa con su cuerpo afuera del sueño, donde quizás se rodó la sábana de la cama.

Con respecto a lo onírico tenemos una ruptura de la normalidad cuando el hombre puede ver a la mujer incluso volteando a la pared, lo que podría deberse al deseo y curiosidad que él tiene hacia ella. Por último, lo que combina ambas perspectivas entre el mundo real y el sueño es cuándo ella dice: “si alguna vez nos encontramos pon el oído en mis costillas [...] y me oirás resonar” (García Márquez, 2015; p.61), donde remarca su añoranza por reencontrarse en físicamente.

La siguiente escena se encuentra dentro de la segunda analepsis citada en el anterior apartado en el cuadro de anacronías en “Ojos de perro azul”. Aquí nos narra por diálogos y narraciones breves que nos sitúan, la búsqueda obsesiva de la mujer repitiendo primero y un restaurante con los meseros y luego en una especie de droguería, la misma frase, e incluso escribiéndola en todos lados, un signo claro de su delirio por encontrarle.

Aunque la escena nos de detalles sobre el mundo real, tiene cuidado en no especificar dónde realmente la mujer ha estado, no hay señales del clima, nombres de calles o los edificios, mantiene los detalles al mínimo y nos aterriza en distintos escenarios apartados un poco del espacio onírico donde la historia se desarrolla. También enfatiza como las otras personas ven extrañados el comportamiento compulsivo de la mujer, al grado que la llaman loca, pero lo más curioso es que en la siguiente escena que posee parte de otra analepsis, su compañero no le extraña ni le parece rara su obsesión.

Ahora, cuando acabó de hablar, yo seguía en el rincón, sentado, haciendo equilibrio en la silla. “Yo trato de acordarme todos los días la frase con que debo encontrarte –dije–. Ahora creo que mañana no lo olvidaré. Sin embargo, siempre he olvidado al despertar cuáles son las palabras con que puedo encontrarte”. [...] Y ella, con los puños cerrados junto al velador, respiró hondo: “Si por lo menos pudiera recordar ahora en qué ciudad lo he estado escribiendo. (García Márquez, 2015; pp.62-63)

Aquí se nos presenta otra condición del sueño, una que explica la inicial amnesia de nuestro narrador al ver a su compañera al principio del sueño, mientras el rol de la mujer es buscarlo con obsesión, él siempre olvida todo al despertar, ambos personajes están condicionados a este ciclo, condenados a nunca realmente encontrarse, pues mientras ella sufre con locura encontrarlo, él al amanecer vive sin mayor pista sobre su sueño.

Por esa misma razón nunca recuerdan sus nombres ni mucho menos donde bien, esta escena es, una de las más importantes e interesantes, ya que no satura al lector dándole alguna razón de porque ambos personajes pasan por esto, y el lector tampoco busca una mayor explicación, solo acepta las reglas de este espacio onírico sin mayor sobresalto, volviéndose junto al narrador/protagonista el tercer soñador, uno que no podrá interactuar con ambos, y que carece de los mismos detalles al no conocerlos tampoco los verá en la realidad, es un segundo observador, siendo el narrador el primero; ya que tampoco puede hacer nada para sacar al hombre y la mujer estarán dentro de un mundo onírico repitiendo una y otra vez la misma historia.

Sus dientes apretados relumbraron sobre la llama “Me gustaría tocarte ahora”, dije. Ella levantó el rostro que había estado mirando la lumbre; levantó la mirada ardiendo, asándose también como ella, como sus manos; y yo sentí que me vio, en el rincón, donde seguía sentado, meciéndome en el asiento. “Nunca me habías dicho eso”, dijo. “Ahora lo digo y es verdad”, dije. Al otro lado del velador ella pidió un cigarrillo. La colilla había desaparecido entre mis dedos. Había olvidado que estaba fumando. (García Márquez, 2015, p.63)

El siguiente fragmento es parte de una escena mucho más grande, la cual tuvo que ser dividida para mejorar su análisis, porque posee tres momentos o conversaciones. En esta primera parte podemos ver el deseo que tiene el hombre hacia su compañera, quizás relacionado a la soledad que se había mencionado anteriormente, aun así, lo que sorprende en este fragmento, es la reacción de la mujer, pues pese a estarlo buscando con insistencia se ve desconcertada, solo se acerca a él para pedirle un cigarro y más adelante cambia la conversación.

En la próxima escena podemos notar como hay un cierto desconocimiento por parte de la mujer, quien pese a buscar a su compañero no parece estar consciente de si lo hace durante el espacio onírico o en el mundo real; además de revelarnos que el hombre no recordaría tampoco la

frase “ojos de perro azul” con la que puede identificar a su compañera, por lo que es imposible que ambos puedan encontrarse dentro del sueño:

Dijo: “No sé por qué no puedo recordar dónde lo he escrito”. Y yo dije: “Por lo mismo que yo no podré recordar mañana las palabras”. Y ella dijo, triste: “No. Es que a veces creo que eso también lo he soñado”. Me puse en pie y caminé hacia el velador. (García Márquez, 2015; p.63)

Es gracias a este diálogo que en nuestra hipótesis suponemos que ella está más influenciada por el espacio onírico, ya que busca constantemente al hombre que al no hacer algo diferente en la vida real, no sabe cuándo duerme o está despierta del todo. Lo que nos habré otra teoría ¿qué pasaría si ella también olvida todo al despertar y en sus sueños lo busca con obsesión? Claro que el cuento en sí nunca nos da pistas sobre esto, así que es mera especulación.

“En alguna ciudad del mundo, en todas las paredes, tienen que estar escritas esas palabras: ‘Ojos de perro azul’ –dije–. Si mañana las recordara iría a buscarte”. Ella levantó otra vez la cabeza y tenía ya la brasa encendida en los labios. “Ojos de perro azul”, suspiró, recordando, con el cigarrillo caído sobre la barba y un ojo a medio cerrar. (García Márquez, 2015; p.63)

Aquí los personajes no solo añoran encontrarse en la vida real, teniendo un deseo mutuo, sino que el hombre remarca que la obsesión de la mujer es tan grande por hallarlo, que escribe, dice y marca en cada rincón que recorre la frase “Ojos de perro azul”, por lo que no es de extrañarse que no sepa cuando duerme o vive pues siempre hace las mismas cosas, esto a su vez refuerza nuestra hipótesis sobre quién está más inmerso en el sueño.

“Ya esto es otra cosa. Estoy entrando en calor”. Y lo dijo con la voz un poco tibia y huidiza, como si no lo hubiera dicho realmente sino como si lo hubiera escrito y en un papel y hubiera acercado el papel a la llama mientras yo leía: “Estoy entrando –y ella hubiera seguido con el papelito entre el pulgar y el índice, dando vueltas, mientras se iba consumiendo y yo acababa de leer– ...en calor”, antes que el papelito se consumiera por completo y cayera al suelo arrugado, disminuido, convertido en un liviano polvo de ceniza. “Así es mejor –dije–. A veces me da miedo verte así. Temblando junto al velador”. (García Márquez, 2015; pp.63-64)

En la tercera y última parte de esta escena, se vuelve a relacionar el cambio de ánimo de la mujer al afirmar “estar entrando en calor” con el papel reduciéndose en ceniza, dando a entender no solo por sus diálogos, sino por los movimientos realizados, que tanto la mujer como la hoja se están consumiendo al mismo tiempo. Después de esta escena aparece nuestra cuarta y quinta analepsis antes mencionadas en el anterior apartado.

“Me gustaría tocarte”, volví a decir. Y ella dijo: “Lo echarías todo a perder”. Yo dije: “Ahora no importa. Bastará con que demos vuelta a la almohada para que volvamos a encontrarnos”. Y tendí la mano por encima del velador. Ella no se movió. “Lo echarías a todo a perder” –volvió a decir, antes que yo pudiera tocarla–. Tal vez, si das la vuelta por detrás del velador, despertaríamos sobresaltados quien sabe en qué parte del mundo”. (García Márquez, 2015; pp.64-65)

Aquí tenemos una breve discusión, donde vemos resistencia por parte de la mujer al no querer ceder a los deseos de su compañero por tocarla de cualquier forma, por miedo a que ambos despierten y se separen hasta la siguiente noche, ya que él no recordará nada mientras ella simplemente puede darle la vuelta a su almohada para regresar, intenta apartarse y retenerlo un poco más en la fantasía.

Poco antes, en esta misma escena tenemos la siguiente descripción por parte del hombre: “la miré de arriba abajo y todavía era de cobre; pero no ya de metal duro y frío, sino de cobre amarillo, blando y maleable” (García Márquez, 2015; p.64), donde continúa comparándola de nuevo con el cobre, aunque conforme avanza el sueño es más suave con él, como si ella fuera más vulnerable porque él está empezando a recordar todo; y él intenta tomar control de la situación, pero ella se lo hace imposible, como lo vemos en el siguiente fragmento:

Pero insistí: “No importa”. Y ella dijo: “Si diéramos vuelta a la almohada, volveríamos a encontrarnos. Pero tú, cuando despiertes, lo habrás olvidado”. Empecé a moverme hacia el rincón. Ella quedó atrás, calentándose las manos sobre la llama. Y todavía no estaba yo junto al asiento cuando le oí decir a mis espaldas: “Cuando despierto a medianoche, me quedo dando vueltas en la cama, con los hilos de la almohada ardiéndome en la rodilla y repitiendo hasta el amanecer: “Ojos de perro azul”. (García Márquez, 2015; p.65)

Podemos apreciar la resistencia que tiene ella hacia los deseos de su compañero, donde se nos da a entender que deben limitar el contacto para no despertar, por ello solo pueden hablar de sus otros encuentros más que interactuar. Esto explicaría más la obsesión de la mujer por encontrar a su compañero en la vida real, para hacer todo lo que en el sueño no pueden, lo que a su vez es contrario a la idea sobre los sueños, la cual consiste en ser libre de hacer aquello que en despierto no se puede.

En la siguiente escena, vemos al hombre está más consciente sobre lo que ocurre en el mundo real, cuando dice: “Ya está amaneciendo –dije sin mirarla–. Cuando dieron las dos estaba despierto y de eso hace mucho rato”. Yo me dirigí hacia la puerta.” (García Márquez, 2015, p.65); aunque no queda claro como lo sabe, pues el tiempo no transcurre en el sueño; y solo se han limitado a platicar entre sí, por ello resulta extraño que él sepa que pronto despertará, lo que a su vez interrumpe la plática que tenían en la escena anterior.

Quando tenía agarrada la manivela, oí otra vez su voz invariable: “No abras esa puerta –dijo–. El corredor está lleno de sueños difíciles”. Y yo le dije: “¿Cómo lo sabes?”. Y ella me dijo: “Por qué hace un momento estuve allí y tuve que regresar cuando descubrí que estaba dormida sobre el corazón”. (García Márquez, 2015; p.65)

No es hasta que el hombre quiere salir de la habitación que la mujer empieza a revelar qué hay más allá del cuarto donde todo el tiempo deambulan y se miran, más adelante ella nos va explicando un poco más lo que conocemos como corredor de sueños donde otras personas que sueñan están conectadas.

Y tenía la puerta entreabierta. Moví un poco la hoja y un airecillo frío y tenue me atrajo un fresco olor a tierra vegetal, a campo húmedo. Ella habló otra vez. Yo di la vuelta, moviendo todavía la hoja montada en goznes silenciosos, y le dije: “Creo que no hay ningún corredor aquí afuera. Siento el olor del campo” [...] Y ella, un poco lejana ya, me dijo: “Conozco esto más que tú. Lo que pasa es que allá afuera está una mujer soñando con el campo”. (García Márquez, 2015; p.65)

Las descripciones entre diálogos se van profundizando conforme se deja la puerta entre abierta de la habitación, revelando el sueño de una tercera persona y revelando que la mujer que

acompaña al hombre conoce más, dando a entender que ha recorrido e invadido otros sueños con tal de llegar hasta él.

Se cruzó de manos sobre la llama. Siguió hablando: “Es esa mujer que siempre ha deseado tener una casa en el campo y nunca ha podido salir de la ciudad”. Yo recordaba haber visto a la mujer en algún sueño anterior, pero sabía, ya con la puerta entreabierta, que dentro de media hora debía bajar al desayuno. Y dije: “De todos modos, tengo que salir de aquí para despertar”. (García Márquez, 2015; p.65)

En este último fragmento, primero los personajes se concentran en esa tercera persona que sueña afuera del pasillo; donde queda claro que el hombre parece conocer a la mujer que sueña con el campo, lo cual nos demuestra que conforme más consciente o despierto está dentro del sueño, empieza a recordar mejor su vida afuera de la habitación, por lo tanto, él empieza a adoptar su rutina mañanera cuando dice que pronto deberá prepararse para desayunar.

Las descripciones sobre el exterior se profundizan después de abrir la puerta, ya que el hombre, quien además nos narra los hechos dentro de su sueño, va despertando, sin que la mujer sea capaz de hacer algo para retenerlo un poco más en la habitación; por eso los olores afuera del pasillo empiezan a desvanecerse como lo menciona él a continuación: “Afuera el viento alentó un instante, se quedó quieto después y se oyó la respiración de un durmiente que acababa de darse la vuelta en la cama. El viento del campo se suspendió. Ya no hubo más olores” (García Márquez, 2015; pp.65.66).

Lo siguiente no es más que una promesa vacía sobre recordar todo lo soñado al despertar, lo cual no solo es improbable porque el hombre siempre parece olvidar todo al despertar, sino que, si recordamos el segmento de Freud, con la censura entre lo el subconsciente y lo inconsciente aunado al desea que ambos personajes tienen de volver a verse, descarta que el hombre pueda cumplir su palabra, y conforme despierte, irá olvidando toda una vez más, como lo menciona la mujer más adelante:

“Mañana te recordaré por eso –dije–. Te reconoceré cuando vea en la calle a una mujer que escriba en las paredes: “Ojos de perro azul”. Y ella, con una sonrisa triste –que era ya una sonrisa de entrega a lo imposible, a lo inalcanzable–, dijo: “Sin embargo no recordarás nada durante el día”. Y volvió a poner las manos sobre el velador, con el

semblante oscurecido por una niebla amarga: “Eres el único hombre que, al despertar, no recuerda nada de lo que ha soñado. (García Márquez, 2015; p.66)

Sin embargo, la breve esperanza de que el hombre recuerde todo, se desvanece con la última frase que la mujer dice antes del despertar de su compañero; mientras ella regresa al velador como al principio del sueño, repitiendo el ciclo de sueño, es decir, que es posible que ella permanezca ahí hasta que su compañero regrese para ayudarlo a recordar sus anteriores encuentros, más que averiguar una forma efectiva de reencontrarse en el mundo real, o una explicación de por qué comparten el mismo sueño una y otra vez.

Con esto podemos concluir que tanto el cuento como el sueño es cíclico, ya que nos da a entender que los personajes estarán atrapados en esa rutina una y otra vez, repitiendo y recordando las mismas cosas al no poder salir ya que cualquier movimiento dentro o fuera del sueño puede separarlos.

Además, el propósito de esta historia no es presentarnos un mundo onírico y sus posibilidades, aunque nos explicaron ciertas reglas dentro del mismo, el hombre y la mujer difícilmente exploran el pasillo de sueños, se nos insinúa que otros soñadores cercanos son conocidos, pero nunca se tiene una respuesta clara de cómo o por qué hay un mundo onírico conectado por pasillos; sino que estamos ante una historia de amor imposible, donde dos soñadores están condenados, si podemos decirlo así, a compartir una y otra vez el mismo sueño, sin poder conocerse en el mundo real, ni recordar sus verdaderos nombres, y solo añorando un imposible, por lo que la mujer se escuda en la frase “ojos de perro azul” como un consuelo vacío, ya que no importa cuántas veces la escriba, su compañero jamás será capaz de recordar sus sueños al despertar.

4. La Frecuencia

Ya hemos visto los saltos temporales dentro del relato, la duración del discurso narrativo, el último elemento de la temporalidad que Genette consideró en su análisis narratológico es la frecuencia, a la cual se refiere a “la coincidencia o falta de coincidencia entre el número de ocurrencias dadas en la historia y el número de ocurrencias discursivas que dan entre ellas” (Beristán, 2003; p.489), es decir cuántas veces se repiten los hechos sucedidos y los narrados en la historia.

Esto ocurre porque “un relato puede repetirse tanto un hecho perteneciente al relato o enunciado narrativo (una palabra como un hecho perteneciente a la historia o diégesis (la acción de un determinado personaje)” (Literary somnia, 2020), pero en su reproducción se limitan los detalles y solo queda una abstracción de lo que sucedió, a esto Genette lo llama “acontecimientos idénticos’ o ‘recurrencia del mismo acontecimiento’ a una serie de varios acontecimientos semejantes y *considerados solo en su semejanza*” (1989; pp.172-173).

Estas repeticiones y reproducciones de sucesos sirven para enfatizar algo importante en la historia, es un recurso narrativo para llamar la atención o puntualizarle algo al lector, todo depende de cuántas veces se cuente dentro del relato. Genette luego reduce las posibilidades de repetición entre la historia y el relato en cuatro, esto derivado de dos opciones dependiendo n número de veces que se cuenta o haya ocurrido el acontecimiento narrado o enunciado repetido; estas son:

- *Contar una vez lo que ha ocurrido una vez (1R/1H)*: A este tipo de relato, Genette lo nombro como *singulativo*, cuyo ejemplifico con la oración “Ayer me acosté temprano” (1989; p.173).
- *Contar n veces lo que ha ocurrido n veces (nR/nH)*: aquí se encuentra una equidad entre las repeticiones del relato con las de la historia, hay una correspondencia o respuesta, “El lunes me acosté temprano, el martes me acosté temprano, el miércoles me acosté temprano, etc.” (Genette, 1989; p.174).
- *Contar n veces lo que ha ocurrido una vez (nR/1H)*: Solo el cómo se cuenta o se narra el relato es lo que varía en este tipo de repetición, el estilo o incluso por los diferentes puntos de vista que envuelven dicha oración. Esto suele ser muy utilizado en novelas policíacas al recabar los testimonios para obtener cada ángulo posible del crimen en cuestión. A este tipo de textos Genette los nombro como relatos repetitivos.
- *Contar una sola vez, o en una sola vez, lo que ha sucedido n veces (1R/nH)*: “cuando en la historia se producen semejantes fenómenos de repetición, el relato no está condenado en absoluto a reproducirlos en su discurso como si fuera incapaz del menos esfuerzo de abstracción y de síntesis” (Genette, 1989; p.175); esto lo podemos transmitir con el ejemplo “todos los días o toda la semana me acosté temprano”, este era lo que el autor llamó relato iterativo.

También hay otros elementos que debemos tomar en cuenta, los cuales son la determinación, la especificación y la extensión; la primera es “la indicación de los límites diacrónicos de una serie puede permanecer implícita, sobre todo cuando se trata de una recurrencia que en una práctica puede considerarse ilimitada” (Genette, 1989; pp.185-186), es decir, que no siempre se detalla desde cuando ocurre un acontecimiento si no es relevante para la historia, por ello se puede clasificar como algo indefinido.

Y la **especificación** puede ser indefinida también, esto es en ocasiones es por el uso de adverbios de tiempo como por ejemplo a veces, usualmente, sin necesariamente ser tan específico; también hay especificaciones simples o complejas. Las simples vendrían siendo por ejemplo todos los sábados, el cual no da demasiados detalles, aun así, se da a entender bien la constancia del acontecimiento; en el caso de las complejas, tienden a hondar en más detalles, por ejemplo, todos los sábados de mayo.

La **extensión** comúnmente es breve, es una repetición puntual, concreta, no debe extenderse demasiado en la narración. Todos estos elementos tienen que ver con el ritmo de la narración “intervienen para ‘concretizar’ el relato los medios de diversificación (de variación) que ofrecen las determinaciones y especificaciones internas de la serie iterativa” (Genette, 1989; p.187).

4.1 El Fenómeno de la Repetición en “Ojos de perro azul”

Al igual que las analepsis, el cuento de “Ojos de perro azul” posee bastantes repeticiones en diversos momentos de la narración, las cuales a simple vista podrían perderse durante el análisis, por lo que se puntualizarán e identificarán las oraciones de frecuencia, para averiguar cómo funcionan en el texto.

Si bien en el relato tenemos muchas repeticiones las cuales suelen hacer énfasis en una o varias situaciones en la historia, la primera que encontramos es “Después de eso la vi ahí, como había estado todas las noches, parada junto al velador mirándome [...] le veía los párpados iluminados como todas las noches” (García Márquez, 2015; p.59), ambas son diferentes secciones del mismo párrafo, las dos funcionan de la misma forma dentro del texto, donde se cuenta n veces, lo que ha ocurrido n veces, (nR/nH), su determinación es definida, y absoluta, al aclarar que todas las noches ha visto a la mujer, y lo repite para dejar en claro como ella tiene toda su atención; como

es un sueño no se dan muchos detalles sobre fechas o nombres, se trata de una especificación simple.

La siguiente se encuentra en los primeros diálogos de la mujer ““Ojos de perro azul. He escrito eso por todas partes”” (García Márquez, 2015; p.59) si bien este sería un caso donde se cuenta una vez lo que ha ocurrido n veces (1R/nH) lo cierto es que a lo largo del cuento esto se repite varias veces; como el breve relato cuenta como en un restaurante escribió la frase en la mesa, o se lo dijo al mesero, o en el despacho que le recordaba al de su sueño, por lo tanto, se cuenta n veces lo que ha ocurrido n veces (nR/nH), y en cada uno de estos casos es indefinida, y simple.

Como ya se mencionó, al principio el hombre hace énfasis en cómo sigue a la mujer con su murada, esto lo podemos apreciar mejor en la siguiente descripción:

Empezó otra vez a moverse hacia el espejo y volví a girar sobre el asiento para quedar de espaldas a ella. [...] Sabía que estaba otra vez frente al espejo, [...] Después la vi bajar los párpados, otra vez, y quedarse con os ojos quietos en su corpiño, [...] cuando quedé frente al espejo ella estaba otra vez junto al velador. (García Márquez, 2015; p.60)

Aunque en la descripción inicial cada una de estas frases, está separada por los movimientos que la mujer hace entre el tocador, el velador y el espejo, casi todas siguen la misma función, contar n veces lo que ha ocurrido n veces (nR/nH), es indefinida y puntual, al remarcar el ir y venir de cada uno de los personajes.

En uno de los diálogos que el hombre le hizo a la mujer podemos encontrar lo siguiente “Siempre había querido verte así, con el cuero de la barriga lleno de hondos agujeros” (García Márquez, 2015; p.61); representa el deseo que más adelante profundizará, a pesar de haberlo pensado varias veces, por la reacción de la mujer, podemos deducir que eso ha pasado solo una vez (1R/1H), su especificación es absoluta por el adverbio siempre, y su especificación es simple por lo corta que es la oración.

En los siguientes diálogos coinciden con la siguiente locución adverbial **A veces**, el cual nos indica como una o varias cosas se realizan en ocasiones más no es habitual, y cabe destacar que durante esta conversación el hombre y la mujer están discutiendo el aspecto de ella y cómo se está percibiendo:

“A veces creo que soy metálica” [...] “A veces, en otros sueños, he creído que no eres sino una estatuilla de bronce en el rincón de algún museo [...]” “A veces, cuando me duermo sobre el corazón, siento que el cuerpo se me vuelve hueco y la piel como lámina”. (García Márquez, 2015; p.61)

La primera oración es un diálogo de la mujer, se cuenta una vez lo que ha ocurrido n veces (1R/nH), es indefinida, simple y corta; hace referencia a la ambigüedad sobre su cuerpo, a pesar de que continúan hablando sobre su cuerpo y la comparan con el metal. La segunda oración (1R/nH) es la respuesta del hombre que complementa la idea de la mujer, además de hacer referencia a otros sueños, algo que él no hace tanto como su compañera.

En la tercera oración la mujer reflexiona cómo duerme, algo no muy común, ya que se nos deja en claro que ella no es consciente de cuando está despierta ni dormida, por lo que se cuenta una vez lo que ella afirma que ha pensado varias veces, (1R/nH), también es simple y corta como las otras dos; aunque su función en la historia es diferente, al describir las diferentes perspectivas de los personajes. En ese mismo dialogo ella dice “Siempre he deseado que lo hagas alguna vez” (García Márquez, 2015; p.61) (1R/1H) donde pese al adverbio **siempre** no se menciona de nuevo en la historia, pero coincide con el deseo que el hombre había expresado anteriormente, es indefinida, simple y corta.

La siguiente cita podría servir como un ejemplo de lo que ejemplificamos en la primera oración de donde la mujer afirma haber escrito en todas partes “Ojos de perro azul”, sin embargo, su función es remarcar la obsesión de que ella tiene con encontrarlo no importa qué: “Y dijo que durante años no había hecho nada distinto de eso. Su vida estaba dedicada a encontrarme en la realidad, al través de la frase identificadora: ‘Ojos de perro azul’” (García Márquez, 2015; p.61); se repite n veces lo que ha ocurrido n veces, es simple, pero es de amplia extensión, pues cada vez que lo menciona la mujer va agregando mayor información sobre sí misma y lo importante que es su compañero.

Cuando la mujer dice “Yo soy la que llega a tus sueños todas las noches y te dice esto: Ojos de perro azul” (García Márquez, 2015; p.62), se podría pensar que es una de las tantas repeticiones sobre la frase, pero en este caso se encuentra en una analepsis de cuando ella está afuera buscándolo, además aquí el narrador la parafrasea en lugar de cederle la palabra durante su breve

relato, por lo que se cuenta una vez algo que ha ocurrido n veces (1R/nH), al menos si consideramos el salto temporal como independiente del relato principal, por la indicación de “todos los días” se trata de una especificación definida, simple, que puntualiza la búsqueda de la mujer.

En ese mismo la mujer le explica al vendedor afuera del sueño “siempre sueño con un hombre que me dice: “Ojos de perro azul” (García Márquez, 2015; p.62) lo que contextualiza a este tercer personaje que solo aparece en la analepsis del despacho, lo que de manera concreta le cuenta una vez lo que ha ocurrido n veces (1R/nH) y es indefinida.

Tras escuchar este relato, el hombre empieza a recordar los sueños que han compartido por lo que dice:

“Yo trato de acordarme todos los días la frase con que debo encontrarte –dije-. Ahora creo que mañana no lo olvidaré. Sin embargo, siempre he dicho lo mismo y siempre he olvidado al despertar cuales son las palabras con que puedo encontrarte.” (García Márquez, 2015; pp.62-63)

Si bien podemos pensar que solo lo cuenta una vez, al final de cuento cuando está a punto de despertar, lo repite a modo de promesa “Mañana te reconoceré por eso –dije-. Te reconoceré cuando vea en la calle a una mujer que escriba en las paredes: ‘Ojos de perro azul’” (García Márquez, 2015; p.66) pues el deseo de ambos reencontrarse, por ello se cuenta n veces, lo que ha ocurrido n veces (nR/nH) pues cada noche parece intentar recordar todo sin éxito alguno.

Cuando el hombre más adelante expresa su deseo de tocarla, ella le responde “Nunca me habías dicho eso” (García Márquez, 2015; p.63) donde al contrario de las otras ocasiones, se nos cuenta una vez, lo que ha ocurrido una vez (1R/1H) pues a comparación de otras noches que han compartido, es la primera vez que quiere sentirla, aunque más adelante, el vuelve a repetir que quiere tocarla, reforzando su ansia por tenerla cerca.

Una de las frases que más refuerzan nuestra hipótesis de la mujer estando más inmersa en el sueño que el hombre se encuentra en la siguiente cita: “No. Es que a veces creo que eso también lo he soñado” (García Márquez, 2015; p.63), la cual nos demuestra que pese a su exhaustiva búsqueda ella no puede distinguir entre el sueño y la realidad, su confusión contrasta con la

percepción del hombre quien en todo momento sabe lo que pasa fuera del sueño, desde el frío de su habitación hasta cuando está a punto de amanecer; pero a esta cita solo se le hace referencia una vez en la historia (1R/nH), pese a que en más de una ocasión se nos ha quedado claro que la mujer sabe más sobre el espacio onírico que la ciudad en donde vive o lo que pasa a su alrededor

La siguiente cita como se explicó en la sección de escena, hace referencia a lo delicado que es el sueño que une al hombre y la mujer cuando el narrador nos cuenta: “Nos veíamos desde hacía varios años. A veces, cuando ya estábamos juntos, alguien dejaba caer afuera una cucharita y despertábamos” (García Márquez 2015, p. 64) donde se nos cuenta n veces lo que ha ocurrido n veces (nR/nH) pues a estas alturas ambos personajes ya han recapitulado los diferentes sueños que han tenido, ya sea desde la perspectiva de la mujer o del hombre; se trata de una especificación simple al no hondar en detalles y es puntual, ya que se complementa con las otras analepsis del texto.

En este mismo párrafo se menciona lo siguiente:

Yo le dije: “Pero creo que nos hemos visto antes”. Y ella dijo, indiferente: “Creo que alguna vez soñé con usted, con este mismo cuarto”. Y yo le dije: “Eso es. Ya empiezo a recordarlo”. Y ella dijo: “qué curioso. Es cierto que nos hemos encontrado en otros sueños”. (García Márquez, 2015; p. 64)

Aunque momentos antes el narrador afirma que este fue su primer sueño por la conversación podemos deducir que ya se han visto frecuentemente en otros sueños, la diferencia es que apenas eran conscientes de esto, por lo que incluso la mujer tenía la misma inmersión en el espacio onírico que el hombre, hasta que encuentros después ella se obsesionó. La cita nos presenta una situación donde se menciona más de una vez algo que ha ocurrido otras veces (nR/nH), ya que ambos reiteran la idea de haberse visto antes, aunque no saben dónde o por qué; se trata de una especificación simple, y concreta al puntualizar la confusión de ambos personajes en el sueño.

Una de las repeticiones pertenecería al pasillo de los otros sueños, en específico el de la “mujer que siempre ha deseado tener una casa en el campo y nunca ha podido salir de la ciudad” (García Márquez, 2015; p.65); la cual se queda en los pensamientos del hombre al intentar recordar dónde ha visto a dicha señora, al sentirse familiar a este deseo; la conversación gira entorno a esta señora, así que se cuenta una vez algo que ha ocurrido n veces, pues la mujer nos establece que es

un sueño recurrente el de la mujer, es indefinida y simple, su extensión es breve, pues solo sirve para ejemplificar que todos en el pasillo de sueños están de una u otra forma conectados, independientemente de que sean conscientes de ello como el hombre y la mujer o no.

Cabe destacar que todo gira alrededor la de frase “Ojos de perro azul” como lo indica el título no solo porque cuando él la enuncia y ella empieza a hablar, sino que incluso estando juntos ella continúa repitiéndola, evocando la primera vez que inventaron la palabra, la búsqueda de ella en el restaurante y despacho, hasta momentos antes de que él despierte, cada recuerdo está ligado a esta palabra, siendo la única que los vincula, y los hace reencontrarse en cada sueño que tienen, puesto que él hombre apenas la ve y dice “Ojos de perro azul” como cada noche previo a la charla.

En este segundo capítulo abarcamos el orden de la narración, identificamos cada una de las analepsis del cuento, y vimos cómo contextualizan al lector, aunque la mayoría de éstas se centran más en la mujer, brindándonos las pistas sobre su obsesiva búsqueda de su compañero, así como la importancia de las palabras “Ojos de perro azul” y quién las creó y por qué, también nos permita conocer la precaria condición del sueño que comparten, la pasión y deseo de la mujer por encontrar a su compañero y sobre todo aclararnos que él nunca recuerda nada mientras que ella pierde la noción de cuándo sueña y está despierta.

En la duración pudimos apreciar los diversos ritmos de la narración, los cuales sirven para contextualizar al lector, y contar lo que el hombre y la mujer han compartido en sus diversos sueños; entre ellas el cuento posee varias pausas descriptivas para situar a los personajes en la habitación donde todo transcurre. Las descripciones nos hablan mucho sobre los cambios del color de piel de la chica, aun así, nunca profundiza mucho en el aspecto general, nos dan a entender sus ojos ceniza, pero jamás revela más de su figura, al igual que del hombre, esto quizás para garantizar el anonimato que ambos comparten en el sueño.

La historia es un sueño continuo sin demasiadas interrupciones más allá de las analepsis y claro las pausas, pero en general no hay un corte u omisión demasiado evidente para decir que hay una elipsis, la fluidez de la narración mantiene al lector al pendiente de las acciones de ambos personajes, ya que el tiempo al igual que el espacio es bastante ambiguo, y como si la lectura emulara un sueño, pasa muy rápido sin dar demasiadas explicaciones. Como lo es el corredor de sueños que conecta a otros desconocidos a la habitación.

Los diálogos de los personajes en las escenas son sin duda muy interesantes, al contarnos como el hombre tiene más conciencia sobre lo que ocurre en el mundo real con respecto al frío que tiene, como lo tranquila de la noche; así como la transgresión de las reglas, cuando el hombre descubre que puede ver lo que hace su compañera incluso si está mirando hacia la pared. Un detalle interesante en las escenas es cuando él implica que ella podría ser una estatuilla en un museo y por eso siempre tiene frío, lo cual permite que el mismo lector dude de si la mujer es real o solo otra mera ilusión del narrador. Vemos el intento y la esperanza del hombre quien desea recordar todo lo que soñó al despertar y como esto al final se vuelve una falsa promesa.

Podemos apreciar el deseo del hombre por tocar a su compañera, mientras que ella anhela con encontrarlo en el mundo real; pero lo más interesante es como pese a todo lo que se nos revela, nunca conocemos los nombres, el aspecto, o algún rasgo del mundo real que permita identificar a los personajes, solo conocemos lo que ocurre en sus mentes más no quienes son, es un juego de omisión que deja al lector no sintiendo empatía o pena por el amor imposible de los personajes, sino que les hace cuestionarse qué es ese mundo onírico; por qué ellos comparten el sueño; qué hay dentro del pasillo y quiénes son los otros que están en las demás habitaciones; preguntas que nunca tendrán respuesta, pero así como el sueño son fugaces y se podrán olvidar entre otros textos.

En cuanto a la frecuencia, podemos notar como las repeticiones sirven principalmente para remarcar la rutina que tienen ambos personajes, lo que ocurre en el sueño es cíclico al igual que sus interacciones, también da información sobre los deseos de cada uno, pero esto poco importa pues el hombre siempre va a olvidar todo al despertar y al dormir volverá a sufrir el proceso de recordar y ver a la mujer desplazarse por la habitación una y otra vez.

Además, las repeticiones dentro de la obra enfatizan la obsesión de la mujer con encontrar a su compañero, al ligar cada recuerdo que tienen juntos con la frase “ojos de perro azul”, ya sea el primer sueño, cuando crearon la palabra para reencontrarse cada vez que duermen, hasta la mujer recorriendo las calles escribiendo en todas partes la frase con la esperanza de hallarlo, aunque también nos reiteran que esto es imposible porque él siempre olvida todo; por ello las acciones de la mujer dentro y fuera del sueño es inútil, más ella se queda en la habitación esperando a que él regrese.

Con esto concluimos el segundo capítulo de nuestro análisis de “Ojos de perro azul” enfocado en el orden, la duración y la frecuencia; ahora pasaremos al siguiente capítulo que tratara sobre el modo de narrar según Genette y nos propondrá identificar el relato de los acontecimientos, de la palabra, los estados del discurso interior del personaje; el foco narrativo y la perspectiva, así como la alteraciones, es decir, las variaciones del punto de vista, todo esto aterrizándolo en nuestro cuento.

Capítulo III: El Narrador en “Ojos de perro azul”

Una vez hemos terminado de repasar los conceptos relacionados con la temporalidad; el orden de la narración, la duración así como la frecuencia, hemos abarcado ampliamente las diversas secciones de nuestro objeto de estudio; desde sus retrospectivas, cómo influyen en los personajes y su manera de actuar; descubrimos como las escenas complementan dichos saltos para conseguir mayor información sobre ellos, sobre todo el peso que tienen los diálogos que intercambian; al igual que las repeticiones, las cuales remarcan lo que el lector debe de recordar de este sueño, las rutinas que poseen tanto dentro como fuera del espacio onírico y cómo influye en ellos; todos estos elementos nos han ayudado a comprender mejor la situación en la que nuestros personajes se encuentran.

En este capítulo se complementa el análisis narratológico del cuento de García Márquez, de acuerdo con Genette; identificaremos todo lo relacionado al narrador, desde el modo de narrar, donde definiremos los conceptos relacionados con el discurso, la distancia y la perspectiva, los tipos de focalizadores, y sus variantes; la voz en el relato, la persona y el rol protagonista/narrador para después los aterrizaremos en nuestro objeto de estudio, con ayuda del libro *Figuras III* (1989) de Gerard Genette, además, del uso de otras fuentes de información tanto bibliográficas como digitales.

1. El Modo de Narrar

Mientras que la temporalidad se encarga de analizar la continuidad del discurso narrativo, en el modo lo que nos importa es la enunciación o contar una historia, ya sean hechos reales o ficticios, desde un enfoque gramatical, es el “Nombre dado a las diferentes formas del verbo empleadas para afirmar [...] que se habla para expresar... los diferentes puntos de vista” (Littré citado en Genette; 1989; p.219).

En otras palabras, el modo narrativo se define “como la representación o más exactamente la información narrativa que se entrega al lector, con más o menos detalles, con una distancia mayor o menos de lo que se narra” (Dey, 2021; párr.1); el cómo se va a contar el relato, más adelante nos revelara el quién, es decir podremos averiguar qué tipo de narrador tenemos en la historia (Literary somnia, 2020; párr.2), El modo también se refiere al manejo del verbo en la narración, por lo que será de gran importancia para nuestro objeto de estudio.

Más tarde, Genette en su libro *el Nuevo discurso del relato* (1993), tocaría más a fondo la función única del relato, la cual es informar, a la par esto se trata de interpretar significados, el relato cuenta una historia, más que representar o imitar, ya que posee la habilidad de transcribirlo o reproducirlo en su totalidad, por lo que no se igualan los conceptos de historia y mimesis (p.31), esto difiere un poco con la definición que nos dio en *Figuras III* (1989) sin embargo, el autor trata la palabra “representación” como información.

La información narrativa tiene sus grados, los cuales pueden dar más o menor información de la historia a su lector; de los elementos que vamos a tomar en cuenta están la distancia y la perspectiva, estas dos, Genette las define como modalidades o categorías para regular todo lo que se cuenta, la primera es “la modulación cuantitativa (“¿cuánto?”) de la información [...] [y la segunda] que, por su parte, organiza la modulación cualitativa: “¿por qué medio?” (Genette, 1993; p.32); ambas las explicaremos con mayor profundidad más adelante en este capítulo, para luego aterrizarlo en nuestro objeto de estudio. Pues el modo de narrar al mismo tiempo se verá siempre afectado por el punto de vista que posee “va a depender de la precisión, la distancia y la perspectiva” (literary somnia, 2020; párr.4).

1.1 La Distancia

De acuerdo con Beristáin (2003) entendemos la distancia como el espacio “temporal entre el narrador y los hechos narrados” (p.356). Por otro lado, la distancia tiene relación con las palabras pronunciadas por los personajes, aun así, esto no es una imitación del discurso, pues los relatos no pueden “‘mostrar’ ni ‘imitar’ la historia que cuenta. Solo puede contarla de forma detallada, precisa ‘viva’, y dar con ello más o menos la *ilusión de mimesis*” (Genette, 1989; p.221), esto debido a que el lenguaje no imita sino comunica, por lo que en un relato tiene la misma función. También podríamos entenderla como el “espacio imaginario que separa al narrador y el universo en el que transcurre la historia” (Glosarios, 2021, párr.2). La distancia se mide a partir de que tanto les permite a los personajes hablar con sus propias palabras.

Debido a esto, hay que considerar que “la distancia de un relato se produce mediante varios ‘estados’ del discurso pronunciado o bien en el interior de un personaje que tienen por efecto un mayor/menor acercamiento de la palabra del narrador y la palabra (mente) del personaje” (literary somnia, 2020, párr.5). Los diversos tipos de discursos que se pueden generar a partir de la distancia, los veremos más adelante, con mayor profundidad; pero estos varían de acuerdo al

control del discurso o de la palabra tiene el narrador con respecto a los personajes, ya que es trabajo del narrador elegir y dirigir el relato.

De forma breve Genette también se refiere al relato de acontecimientos al momento de explicar la distancia, el autor aquí nos afirma que la mimesis es una ilusión, la cual es diferente entre el que emite y el que recibe; entre sus ejemplos nos muestra como al transcribir un mensaje y traducirlo este va perdiendo “información no muy relevante” o incluso adornos en el discurso que podrían estar de más, pero transmitiendo el mensaje lo más preciso posible ya que “‘Mostrar’ no puede ser sino una *forma de contar* y esa forma consiste a la vez en *decir* lo más posible y en *decirlo* lo menos posible ‘fingir’” (Genette, 1989; p.224).

También depende de cuanta información el narrador brinda, esto afecta a la velocidad del relato como lo pudimos ver en el capítulo pasado, donde las pausas y frenaban el tiempo de la narración, no solo para ser un descanso para el lector, también para darle más detalles sobre la situación.

Por otro lado, tenemos al relato de palabras, el cual posee una imitación absoluta, mientras que el relato de acontecimientos es la ilusión de la imitación; es decir, el lenguaje lo duplica, provocando un doble relato. Esto debido a que el narrador prefiere copiar, parafrasear, imitar o reconstruir el dialogo del personaje antes de cederle la palabra; por eso mismo, Genette explica que hay dos tipos de discurso, para Homero “un discurso ‘imitado’, es decir, ficticiamente *restituido*, tal como supuestamente lo ha pronunciado el personaje” a diferencia de Platón, para quien “un discurso ‘*narrativizado*’, es decir, tratado como un acontecimiento entre otros y asumido como tal por el propio narrador” (1989; p.227); como vemos la variación está en cómo y qué se va a contar en el relato. A partir de aquí se distinguen “tres estados de discurso (pronunciado o ‘interior’) de personaje, refiriéndolos a [...] la ‘distancia’ narrativa” (Genette, 1989; p.228), los cuales son:

El estilo *narrativizado o contado*, es el modo más distante, busca abreviar lo más posible y acercarse al acontecimiento en sí, el narrador asume el discurso del personaje. El *transpuesto* es un poco más mimético que el anterior, aún se percibe al narrador en el dialogo del personaje, ya que lo interpreta con su estilo propio. En el discurso *restituido*, el narrador pretende o finge cederle la palabra al personaje, también se tiene acceso a sus pensamientos; es el más mimético de los tres

estados, y suele ser bastante recurrente en la mayoría de los géneros narrativos, sobre todo en novela (Genette; 1989; pp.228-230).

Al tomar en cuenta estos conceptos en nuestro objeto de estudio, al principio creímos que el discurso dentro de “Ojos de perro azul” era *contado o narrativizado*, en especial cuando el narrador es el protagonista del cuento y todo lo ve desde su perspectiva, incluso la segunda analepsis que relata la búsqueda de la mujer por su compañero, está siendo contada por el narrador como lo podemos notar en la siguiente cita: “Y dijo que iba a los restaurantes y le decía a los mozos, antes de ordenar un pedido: ‘Ojos de perro azul’” (García Márquez, 2015; p.62).

Sin embargo, el discurso es traspuesto, a lo largo de la historia pareciera que el narrador le cede la voz a los personajes, pero no por completo, ya que no hay del todo garantía de que la mujer dijera tal cual lo que el narrador nos transmite, al mismo tiempo los “sentimientos” que intentan evocarnos se perciben por las palabras más que sus acciones, además, ninguno de los personajes comparte con el lector los pensamientos que pasan por su cabeza, incluso el hombre habla en vez de pensar las cosas, por eso, el discurso no puede ser restituido. A pesar que en ocasiones tiene mayor peso narrativo la mujer, la presencia del narrador en la mayoría de sus diálogos, nos demuestra que, en efecto, las palabras de ambos se combinan.

1.2 La Perspectiva

Una vez hablamos sobre la distancia, pasamos a la segunda forma de moderar la información en el relato, la perspectiva, esta es la “elección (o no) de un ‘punto de vista’ restrictivo” (Genette, 1989; p.241); se le puede conocer como foco narrativo. Aclaremos que la perspectiva no es lo mismo que el narrador de la historia, aquí tratamos a quién ve y no a quién habla. El narrador se encarga de adoptar un punto de vista limitado con el cual narra la historia (literary somnia; 2020).

La perspectiva no solo se trata de identificar desde dónde se narra, al mismo tiempo orienta al lector, y lo posiciona, para así poder ver lo que el narrador desea, y poder comprender mejor los acontecimientos narrados, es decir “no solo significa instalar el lugar del *yo*, sino que implica, además, señalar el lugar que se pretende que ocupe el *tú* para observar y valorar los sucesos” (Filinich, 1998; párr.3).

De acuerdo con Berinstáin, la perspectiva, visión, aspecto, entre otros nombres, no es otro más que “la relación existente entre el narrador y los hechos narrados, misma que marca el

procedimiento discursivo de la presentación de la historia” (2003; p.356). Así mismo, este punto de vista pueda variar durante la narración de los acontecimientos, esto no es accidentado, pues estos cambios son para establecer la construcción de un suceso, personaje o espacio.

Genette distingue al menos tres tipos de “situaciones narrativas” o puntos de vista, los cuales son: la omnisciente (*auktoriale-Erzählsituation*), donde el narrador está ausente del relato, pero cuenta la historia con lujo de detalles, esta es más cercana al autor. Aquella donde el narrador es uno de los personajes (*Ich Erzählsituation*); por último, el relato contado en tercera persona, de acuerdo al punto de vista de uno de los personajes (*personale Erzählsituation*) (Genette, 1989; p.242). La diferencia entre estas dos últimas instancias, depende del lugar del narrador en la historia, en la segunda es un personaje dentro de los acontecimientos, mientras que la tercera el narrador solo cuenta lo que no presenció, está afuera del relato.

El punto de vista omnisciente se nos presenta un amplio conocimiento o información sobre los personajes, ya que casi nada se escapa de la vista de este narrador, quien ocupa el lugar del autor en la obra. El punto de vista omnisciente se divide en otros tipos de narración, de los cuales son:

“en primera persona”, yo-testigo [...] o yo-protagonista [...] dos tipos de narración “omnisciente selectiva”, es decir, con punto de vista limitado, ya sea “múltiple” [...] o único [...] y, por último, dos tipos de narración puramente objetiva: [...] el modo dramático [...] y “la cámara” [...] sin selección ni organización. (Genette, 1989; p.243)

Cuando hablamos de narradores y puntos de vista es fácil que confundamos la voz con el modo de narrar, como se mencionó anteriormente, pero es casi imposible no desarrollar la perspectiva y distancia sin mencionar el rol de aquel que cuenta los hechos o historia, sin embargo, más adelante profundizaremos en este aspecto.

Si nos centramos en el cuento “Ojos de perro azul” y el punto de vista o perspectiva dentro de la narración; debemos responder las siguientes preguntas, ¿quién ve? En este caso es el hombre; y ¿a quién ve? A la mujer, su compañera de sueños; esto queda claro desde el primer párrafo del relato “Entonces me miró. Yo creía que me miraba por primera vez [...] Después la vi ahí, como había estado todas las noches, parada junto al velador, mirándome” (García Márquez, 2015; p.59);

desde el principio vemos todo desde la perspectiva del hombre, el cual nota que una mujer lo observa, lo que desencadena el resto de eventos en el sueño hasta que él recuerda todo.

La perspectiva no varía en el resto de la narración, pues incluso el hombre adapta los diálogos de la mujer con su propio estilo como lo vimos en la distancia, por lo que la percepción nos la comparte el punto de vista que tiene él sobre ella, por eso hay tanto misterio alrededor de la mujer, pues él no puede profundizar en su pasado, ya que no recuerdan nada mientras sueñan. Se podría decir que él ve y narra, y el objeto o a quien mira a su compañera, sigue todos sus movimientos, incluso cuando no la ve directamente.

2. Las Focalizaciones

Más adelante, Genette evitaría usar el término *punto de vista*, en su lugar empleó *focalización*, la cual definiría “como el fenómeno que supone una restricción del campo de percepción, limitado, siempre, por la capacidad humana de aprehensión” (Narratología, 2012). Recordemos que el focalizador es siempre quien mira, no hay que confundirlo con el narrador, ya que este es quien habla en la narración y lo veremos con más detalle en el siguiente capítulo, además dicha mirada que observa los hechos no necesariamente es el narrador (Beristáin, 2003; p.356).

Al mismo tiempo, el autor, la dividió en tres tipos: focalización cero, focalización interna y focalización externa; estas a su vez se subdividen en otras (Genette, 1989; pp.244-245); al igual que la perspectiva puede variar durante el relato. Explicaremos a la brevedad cada uno de estos conceptos y procederemos a identificar qué focalización posee nuestro cuento.

En el relato no focalizado o focalización cero, es el equivalente al narrador omnisciente, pues conoce todo sobre los personajes y situación, no hay restricciones con respecto a su saber, el posee toda la información. Como su nombre lo dice el narrador “no focaliza, no percibe, sino que sabe lo que los personajes experimentan” (Narratología, 2012). Es común que el relato se narre en 3ra. Persona.

La focalización interna posee información parcial y limitada, debido a la restricción de los personajes al contar la historia en la cual son partícipes, por eso mismo el autor distinguió dos instancias en este foco, cuando vemos todo a través de los ojos de un personaje involucrado en los hechos “propio de un narrador testigo” (Narratología, 2012). Y en el que el propio personaje cuenta su historia, en el relato autobiográfico aquí “la información puede estar proporcionada por el yo-

personaje [...] [esto lo presenta de forma] retrospectiva respecto del momento de la historia –cuyo conocimiento se justifica sólo por su identidad con el protagonista” (Narratología, 2012). Es común que el narrador sea en 1ra. Persona.

Si tomamos en cuenta que la focalización puede variar de acuerdo a su posición o enfoque, Genette también diferenció las subdivisiones que esta puede poseer, se conoce como “**fija**, cuando el foco coincide siempre con el mismo personaje; **variable**, cuando el personaje focal cambia; y **múltiple**, cuando el mismo acontecimiento es evocado [o focalizado] varias veces según el punto de vista de varios personajes” (Narratología, 2012).

Por último, la focalización externa, nos permite conocer al héroe de la historia, pero no nos permite saber que piensa o que siente (Genette, 1989; p.245), porque quien cuenta suele encontrarse fuera del relato narrativo, por lo que “dice menos de lo que sabe el personaje” (Narratología, 2012). Puede ser en 3ra. o 1ra. persona, y solo se concentra en momentos u objetos pertinentes.

Así como hablamos de los tipos de focalizaciones o “puntos de vista”, también están las variaciones de estas, las cuales como hemos dicho con anterioridad puede ocurrir mucho durante el relato, estas se pueden interpretar como cambios en la focalización, por lo que es más frecuente en la focalización variable (Genette, 1989; p.249).

Genette las veía como “una infracción momentánea al código que rige dicho contexto” (Genette, 1989; p.249), es decir una ruptura de la narración, a lo que él llamaba modulación o alteración, ya que cambiaban el modo de narrar el relato.

Para el autor, hay dos tipos de alteración, de las cuales varía la cantidad de información que el lector obtendrá; la primera la menciona en su primer capítulo al hablar sobre analepsis completivas, u omisión lateral, que él conocería como *paralipsis*, la cual es “la omisión de una acción o pensamiento importante del héroe focal, que ni el héroe ni el narrador pueden ignorar, pero que el narrador decide ocultar al lector” (Genette, 1989; pp.249-250); y la segunda la nombraría como *paralepsis* que al contrario de la anterior, es brindar/tomar/dar mayor información para ampliar la percepción de un personaje durante el relato. Asimismo, cuando se le da más detalles al lector, no hay que confundir la línea delgada entre su interpretación y la información que se le brinda.

Por último, antes de pasar a analizar qué focalización se encuentra dentro de nuestro objeto de estudio, mencionaremos la doble focalización, la cual centra la primera “en las acciones visibles y audibles en un centro, [...] en cuanto a los pensamientos y los sentimientos, está enteramente focalizada en un personaje” (Teoría narrativa, 2010), lo que bien podría mostrarnos dos puntos de vista cada uno concentrado en un aspecto general y otro en cómo los personajes o personaje en concreto se siente.

2.1 La Focalización en los “Ojos de perro azul”

Tras revisar el concepto y los tipos de focalización, la identificaremos en “Ojos de perro azul”. Lo primero aclaramos que el narrador es el protagonista de la historia, esto lo sabemos por la conjugación del verbo mirar, en primera persona del singular, y el tiempo que delata un relato retrospectivo: “Entonces me miró. Yo creía que me miraba por primera vez” (García Márquez, 2015; p.59). En ese momento se desconoce el género de quien habla ni a quien observa.

No es hasta la siguiente cita: “Después de eso la vi ahí, como había estado todas las noches, parada junto al velador, mirándome” (García Márquez, 2015; p.59), que el artículo “la” revela el género de quién es observado, en este caso una mujer, la cual no tiene nombre. Asimismo, nos da a entender que este suceso ha ocurrido múltiples veces, mientras que el narrador apenas sospechaba sobre la familiaridad de su compañera.

Desde aquí notamos que el personaje en primera persona se concentra o ve a la mujer, la observa y escucha con atención; entre ellos hay un intercambio constante de miradas, antes de atreverse a hablar. Pero cuando lo hacen, ella parece conocer más sobre el entorno que les rodea y la situación onírica que él, a lo largo del relato intentará hacerle recordar todo lo que han soñado juntos.

Quién mira y cuenta lo que sucede es un hombre, que enfoca toda su atención en la mujer, además tiene más conciencia sobre lo que ocurre en el mundo real o exterior al sueño: “‘Ahora lo siento –dije–. Y es raro, porque la noche está quieta. Tal vez se me ha rodado la sábana.’ Ella no respondió” (García Márquez, 2015; p.60). Ella se encuentra más inmersa en este espacio onírico, pero después de escuchar lo que su compañero dijo más adelante concluye. “Esta debe ser una ciudad helada” (García Márquez, 2015: p.61), por lo que su perspectiva o lógica cambia, además deja en claro que ninguno sabe dónde se encuentran físicamente.

La focalización parecería cambiar cuando la mujer narraba una experiencia en el mundo real, en este caso es ella quien mira, pero el narrador no le cede la palabra, más bien transforma su diálogo con sus propias palabras; en este fragmento vemos cómo cambia la focalización más no quien narra:

“Yo soy la que llega a tus sueños todas las noches y te dice esto: ojos de perro azul”. Y dijo que iba a los restaurantes y les decía a los mozos, antes de ordenar el pedido: “Ojos de perro azul”. Pero los mozos le hacían una respetuosa reverencia, sin que hubieran recordado nunca haber dicho eso en sus sueños. (García Márquez, 2015; p.62)

En esta analepsis acompañamos a la mujer en un restaurante mientras está en la búsqueda de su compañero de sueño. En la primera oración, el verbo está conjugado en la 1^{ra}. persona del singular, y en tiempo presente, es a partir de “y dijo”, que cambia a la 3^{ra}. persona del singular, en pasado, ya que el narrador adaptó el discurso con sus propias palabras. Aquí vemos todo desde la perspectiva de la mujer desde su focalización interna como un personaje dentro de la historia.

Al principio del relato el narrador al igual que la primera focalización, desconocen lo que ocurre en la historia, a diferencia del segundo a cargo de la mujer, quien posee un gran conocimiento con respecto a los otros sueños y su búsqueda dentro y fuera del sueño. Sin embargo, pasando la mitad del sueño, el hombre recuerda todo lo que han compartido como lo vemos en este fragmento:

Nos veíamos desde hacía varios años. A veces, cuando ya estábamos juntos, alguien dejaba caer afuera una cucharita y despertábamos. Poco a poco habíamos ido comprendiendo que nuestra amistad estaba subordinada a las cosas, a los acontecimientos más simples. Nuestros encuentros terminaban así, con el caer de una cucharita en la madrugada. (García Márquez, 2015; p.64)

Ahora, ambos personajes comparten el mismo bagaje, solo que lo que comparten con el lector es menor, debido a lo fugaz que es el sueño, y la poca obligación que el narrador tiene en explicaciones más profundas. Es cierto que se nos explica la razón de la frase “ojos de perro azul” pero nunca se cuestionan por qué no pueden recordar ni la ciudad en la que están ni mucho menos sus nombres; solo aceptan la realidad en la que este espacio onírico los sujeta.

Sin embargo, no es hasta que el hombre abre la puerta de la habitación que la mujer se altera y le advierte del peligro, lo que nos deja en claro que ella sabe más que él al final, pero sus explicaciones son vagas:

“No abras esa puerta –dijo–. El corredor está lleno de sueños difíciles”. Y yo le dije: “¿Cómo lo sabes?” [...] “Creo que no hay ningún corredor aquí afuera. Siento el olor del campo”. Y ella, un poco lejana ya, me dijo: “Conozco esto más que tú. Lo que pasa es que allá afuera está una mujer soñando con el campo y nunca ha podido salir de la ciudad”. (García Márquez, 2015; p.65)

Tras la mención de una segunda mujer soñando cerca de ellos, el hombre hace memoria y cree conocerla de algún sitio, a diferencia de su compañera, lo que demuestra que sus bagajes son distintos afuera del espacio onírico. Casi al final, solo él se dispone a despertar, mientras ella se vuelve más fría y distante, regresando a su posición al principio del sueño.

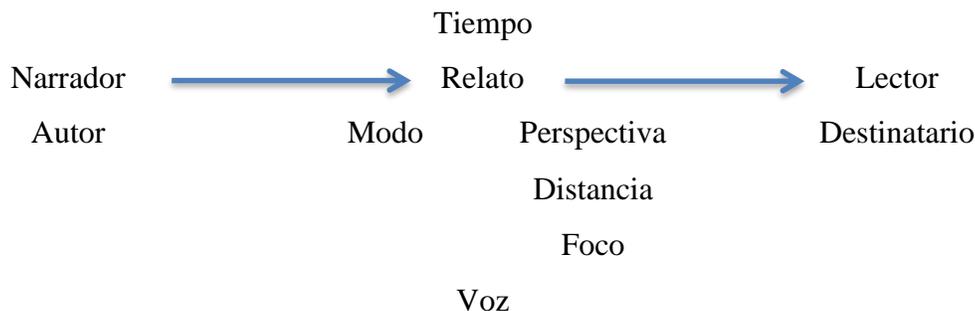
Con esto, podemos concluir que la focalización dentro de “Ojos de perro azul” es interna variable, cuyo primer foco lo tiene el narrador y el segundo la mujer, en ambas focalizaciones son relatos autobiográficos, al contar un momento que vivieron. Con respecto a la información que comparten con el lector se podría decir que, en un principio, el narrador sabe lo mismo que el lector, y después de la mitad del sueño conoce más que él, aunque omite la mayoría de la información que recuerda.

Encontramos una variación sencilla sobre el punto de vista cuando la mujer narra desde su perspectiva algunos recuerdos sobre la búsqueda de su compañero, evita dar detalles durante su relato dejando solo lo esencial de su historia. Y como es propio del espacio onírico no todos los misterios dentro de este se llegan a explicar, por lo que el lector se queda con más dudas con respecto al sueño de ambos personajes.

3.3. La instancia Narrativa

La instancia narrativa para Genette “es el discurso narrativo que supuestamente ha producido” (1989; p.272), es decir, lo que se enuncia, y quién lo hace. Aquí, el narrador tiene una estrecha relación con el autor, así como el destinatario del relato con el lector de la obra. Genette intentó relacionar la instancia narrativa como si se tratara de uno de los esquemas de comunicación, como lo es el de Jakobson, por lo que tiene una estructuración similar a esta.

Figura 1. Esquema de la instancia narrativa.



*Elaboración propia.

En este esquema, todo esto es parte de la instancia narrativa, lo que más tarde se llamaría como enunciación, “para abordar la instancia productora del discurso narrativo, instancia a la que hemos reservado el término, paralelo, de *narración*” (Genette, 1989; p.271). De acuerdo con el autor, la instancia narrativa no puede existir sin el narrador, ya que él enuncia todo lo que sucede.

Pues el relato es otro tipo de discurso, y por más que se intentara ocultar para dejar la historia lo más. “El narrador se reduce entonces en una mera instancia ‘que cita’. Pero no deja de ser el que nos transmite, o narra, el relato” (Narrativastres, 2008), es gracias a este que se modula todo el conocimiento que tiene y lo dosifica para el lector, quien ignora.

La voz tiene el mismo papel del narrador, ya que tienen el trabajo de contar lo que sucede en su propia historia o ajena, con respecto este último, debemos considerar distintos “tipos de narrador según su ubicación (su distancia) respecto a la historia narrada” (Berinstaín, 2003; p.357). Esto lo trabajaremos más adelante en el análisis.

A esta última instancia Genette se refirió como la voz “o persona del narrador, del sujeto de la enunciación” (Berinstaín, 2003; p.357), estudia “las características de la narración, que son las instancias narrativas o la enunciación” (Literary Somnia, 2020; párr.1). La voz es el conducto por el cual se transmite todo lo que ocurre en el relato al lector; aunque de forma pasiva se encarga de contar la actividad narrativa, pero no por eso tiene que realizar o sufrir la acción. De aquí parte, la situación narrativa, la cual:

es un conjunto complejo en el que el análisis, o simplemente la descripción, no puede *distinguir* sino desgarrando un tejido de relaciones estrechos entre el acto narrativo, sus

protagonistas, sus determinaciones espacio-temporales, su relación con las demás situaciones narrativas implicada en el mismo relato. (Genette, 1989; pp.271-273)

Todo termina conectándose entre sí en un relato, la temporalidad nos permite saber cuándo ocurren los acontecimientos, si hay saltos hacia el pasado o el futuro, su duración y frecuencia; el modo indica el cómo, quién y qué ve, para que sea la voz aquella que cuenta o habla sobre lo que sucede, al final todas las instancias se entrelazan y culminan entre sí.

Una vez establecimos que la voz se encarga de quién y en qué circunstancia enuncia, Genette la divide en tres categorías “El tiempo de la narración, los niveles narrativos y la persona” (Teoría narrativa, 2010). Las cuales iremos desarrollando a continuación.

3.1 El Tiempo en la Narración

Como ya se habló en el capítulo anterior, una historia puede no especificar en qué espacio se desarrolla, pero no puede existir sin el tiempo, ya sea pasado, presente o futuro. Por eso es importante estudiar la temporalidad de los acontecimientos y el discurso narrativo, a diferencia del lugar geográfico.

Usualmente la narración nos va ubicando de forma indirecta en el espacio donde todo ocurre, en cambio, se necesita saber cuánto tiempo transcurre entre escena y escena, o diálogos. “La principal determinación de la instancia narrativa es, evidentemente, su posición relativa respecto de la historia” (Genette, 1989; p.274). Aunque haya obras las cuales o parezca muy evidente el flujo del tiempo, este se puede determinar de acuerdo a cómo están conjugados los verbos que el narrador utiliza para contar el relato.

La perspectiva sobre los diferentes tiempos narrativos ha ido cambiando de acuerdo a los años de investigación, antes se creía que no podía existir un relato predictivo, pero se ha comprobado su empleo a lo largo del tiempo en diferentes formas. Debido a los diferentes tiempos es importante revisar cómo influyen en la historia, o en el desarrollo de los acontecimientos.

Al mismo tiempo, Genette distinguía el tiempo de la historia o acontecimientos, el cual abarca el tiempo en el que transcurren los hechos; y el tiempo del relato (discurso narrativo), que es cómo y cuándo el narrador lo cuenta. Cabe destacar que la mayoría de las narraciones se relatan de forma retrospectiva, es decir en pasado, este se puede fragmentar e incluirse en momentos

específicos de la historia, por ello, de acuerdo con el autor hay que diferenciar “desde el punto de vista de la posición temporal, cuatro tipos de narración” (Genette 1989; p.274), los cuales son:

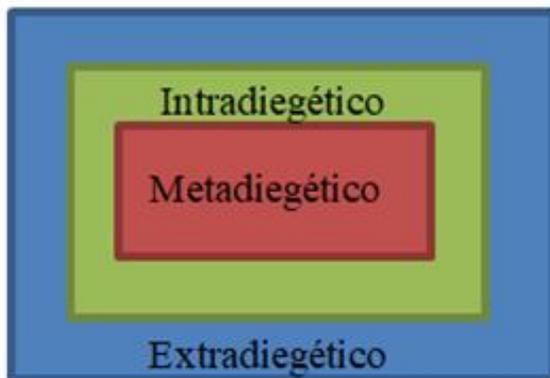
- Narración ulterior: es el tiempo pasado e indica “la distancia temporal que separa el momento de la narración del de la historia” (Genette, 1989; p.277). La mayoría de los relatos se encuentran en esta categoría. Narración comúnmente en pasado, e indefinido en tercera persona.
- Narración anterior: se narran acontecimientos situados en el futuro, predictivo. Es un relato profético, “implícitamente posterior a su historia” (Genette 1989; p.276).
- Narración simultánea: relato en presente continuo, se narran los hechos que ocurren en ese mismo instante (presente).
- Narración intercalada: como su nombre lo dice se entrelazan los momentos de acción, la historia y la narración se enmarañan lo que provoca que “la segunda reaccione sobre la primera” (Genette, 1989; p.274) por lo que hay un constante roce entre ambas lo cual puede desfasar temporalmente el relato de acontecimientos.

Si aplicamos estos conceptos a nuestro cuento “Ojos de perro azul” podemos notar por su narración que se trata de un relato ulterior, porque tanto los acontecimientos como los verbos empleados están conjugados en tiempo pasado, a excepción de algunas conversaciones entre la mujer y el hombre donde puede variar la temporalidad, por ejemplo: “Eso. Ya no lo olvidaremos nunca” (García Márquez, 2015; p.59) en futuro o presente “Temo que alguien sueñe con esta habitación y me revuelva mis cosas” (García Márquez, 2015; pp.59-60), lo que no afecta la narración más bien la complementa rebelando las aspiraciones o promesas que tienen los personajes.

3.2 Niveles Narrativos

De acuerdo con Genette, cada relato posee por lo menos dos niveles narrativos o instancias, el autor se refería a esta como la “distancia temporal (y espacial) que hasta entonces separaba la acción contada del acto narrativo” (1989; p.283). Por lo que dependiendo de la ubicación del narrador es el nivel diegético del relato. Esto es un intento de estructurar los actos enunciativos del texto, después de todo un “acontecimiento contado por un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de dicho relato” (Genette, 1989; p.284). Como lo ejemplificamos en el siguiente esquema, el cual representa la relación entre cada nivel del relato:

Figura 2. Los niveles narrativos



*Elaboración propia.

El primer nivel es el *extradieético*, o instancia narrativa primera, la cual posee una voz externa, “no tiene que ver con el argumento principal de la ficción sino con su narración –con el hecho” (Rudin, 2003) comúnmente relacionado al narrador omnisciente o en tercera persona externo a la historia.

La segunda instancia o nivel se le conoce como *diegético* o *intradiegético*, “se sitúan los acontecimientos narrados y los personajes” (Cuasante, 2015) es decir, que se relaciona con los sucesos narrados en el primer relato, suele tener un narrador dentro de la historia, ya sea en primera persona, testigo o monólogo interior.

Como el narrador también puede contar su propia historia en esta instancia, aparece un tercer nivel, el cual se le conoce como *metadieético*, donde “se ubican los acontecimientos narrados por el relato en segundo grado [...] los personajes metadieéticos pueden provocar la aparición de nuevos niveles que serán definidos como *meta-metadieéticos*” (Cuasante, 2015), es decir, un nivel narrativo dentro de la narración. A continuación, veremos a la persona, la cual complementa el análisis de los niveles narrativos de acuerdo con Genette.

4. La Persona y el Narrador

Si hablamos sobre una persona nos referimos a quién realiza la acción del verbo. Si en el segmento pasado al identificar la focalización respondimos las preguntas ¿quién ve?, y ¿qué ven? Aquí nos enfocaremos en ¿quién cuenta la historia? Sí se trata de un narrador ajeno a los acontecimientos o está involucrado en estos.

Recordemos la persona pertenece a la “categoría gramatical inherente en algunos pronombres, manifestada especialmente en la concordancia verbal y que se refiere a los participantes implicados en el acto comunicativo” (Diccionario de la lengua española, 2021), esto tomando en cuenta que el relato Genette lo intento relacionar y esquematizar como un acto comunicativo, donde el autor por medio del narrador contara los acontecimientos ficticios de la historia y el lector fuera el destinatario, por lo que la persona que está relacionada con los niveles narrativos en la voz, vendría siendo parte del vehículo para transportar lo que se desea transmitir a un tercero.

La persona es parte del narrador, es decir, aquel que narra los acontecimientos, por lo que como ya se había mencionado en el segmento modo de narrar, puede detectarse mediante el uso de los verbos en la historia o, mejor dicho, ver cómo están conjugados, el tiempo y persona gramatical.

En esta misma sección dentro del libro de *Figuras III*, Genette comenta como la intervención del narrador en la historia puede ocurrir cuando este lo desee y comúnmente estará conjugado en la primera persona del singular (1989; p.299). Lo que se cuestiona en un principio es si esta persona se le puede dar a otro personaje, es decir, que si la primera persona siempre va a estar ligada al narrador cuente este su propia historia o la de otros.

De este dilema se distinguen “dos tipos de relato: uno de narrador ausente de la historia que cuenta [...] otro de narrador presente como personaje de la historia que cuenta [...] [al primero lo nombro como] *heterodiegético* y al segundo *homodiegético* (Genette, 1989; p.299). Como ha ocurrido en anteriores secciones este último se divide en dos variantes o grados de narración, “una en que el narrador es el protagonista de su relato [...] otra en que el narrador no desempeña sino un papel secundario, que resulta siempre, por así decir, un papel de observador y testigo” (Genette, 1989; p.299). Al narrador que cuenta los acontecimientos de su propia historia el autor le dio el término de *autodiegético*.

Como dijimos anteriormente, hay una fuerte relación entre los niveles narrativos (extradiegético e intradiegético) con los tipos de narrador en el relato, para Genette fueron cuatro tipos fundamentales:

1) *extradiegético-heterodiegético* [...] narradores en primer grado que cuentan una historia de la que está ausente; 2) *extradiegético-homodiegético* [...] narrador en primer grado que cuenta su propia historia; 3) *intradiegético-heterodiegético* [...] narrador en segundo grado que cuenta historias de las que suele estar ausente; 4) *intradiegético-homodiegético* [...] narrador en segundo grado que cuenta su propia historia. (Genette, 1989; p.302)

Cuando hablamos de tipos de narradores, debemos tomar en cuenta la objetividad o subjetividad de un relato, la cual puede variar de acuerdo a la distancia en la que se encuentre el discurso de la acción. Ya que no posee la misma objetividad un narrador heterodiegético que uno autodiegético, porque este último tiene un enfoque más personal con respecto a los acontecimientos que le ocurren durante la historia.

Como ya dijimos anteriormente en el análisis del cuento “Ojos de perro azul”, ya tenemos la focalización, en este caso emplearemos el mismo método para encontrar al narrador; enfocándonos en el verbo y su conjugación en la narración en estas dos primeras oraciones: “Entonces me miró. Yo creía que me miraba por primera vez” (García Márquez, 2015; p.59), tenemos a “me” como pronombre de la primera persona, aunque el verbo “mirar” está conjugado en pretérito de la tercera persona del singular, deja implícito que una persona observa al que habla. Lo que queda más claro en la segunda oración, “Yo” la primera persona del singular, “creía” copretérito en 1^{ra} persona del singular.

Como el resto de los verbos en el cuento están conjugados en el mismo tiempo gramatical, podemos concluir que tenemos un narrador que cuenta su propia historia, o lo que soñó. Aun cuando su compañera es la que se encarga de hacerle recordar, es el hombre quien nos da cada detalle del relato.

En cuanto al nivel narrativo, la historia de “Ojos de perro azul” se encuentra en un nivel *intradiegético*, en concreto, en *metadiegético*; con respecto a la relación del narrador tenemos un relato homodiegético, y como el protagonista cuenta su propia historia es autodiegético. Por lo que, de acuerdo con Genette, tenemos un relato intradiegético-homodiegético.

Como el narrador de nuestra historia es el protagonista, estamos ante un relato autobiográfico, y tenemos un protagonista/narrador como lo llamaría Genette en su texto, el cual

usualmente sabe más que el resto de personajes, sin embargo, en el cuento “Ojos de perro azul” este no es el caso, al menos no al principio del relato; porque el hombre no recuerda nada hasta la mitad de la historia aunado a que olvida todo al despertar; aquí la mujer tiene mayor control del espacio onírico dentro y fuera de la habitación, además de los recuerdos de sus anteriores encuentros, aunque ella no está consciente de lo que ocurre en el mundo real.

Como el protagonista es el narrador, es muy posible que los discursos entre ambos se yuxtapongan o entrelacen, ya que el narrador tiene un doble papel, el de contar que ocurre y así mismo participar en la historia, por lo que no es de extrañarse que el lector confunda los discursos de ambos.

Un protagonista/narrador no posee una fórmula específica, cada caso en la literatura varía, aunque es frecuente que el narrador cuente la historia desde un punto anterior al que vive, por lo que debería de tener una distinción entre lo que en ese tiempo sabía y lo que sabe ahora, en el caso de “Ojos de perro azul” se nos contando casi apenas lo vive, ya que el personaje, siente ese compromiso por narrar que es lo que ocurre dentro del sueño y que le dice la mujer, aunque vaya recordando las cosas poco a poco, no es sino hasta el final, que se nos da a entender que ha recordado todo.

4.1 Funciones del Narrador

Una vez hemos analizado el narrador, los niveles narrativos, así como el tiempo en la narración, en este apartado, Genette esquematizó los elementos de una obra literaria similar al de Jakobson, con el fin de comprender mejor la situación narrativa dividiendo cada segmento en funciones.

El teórico explica que el narrador no solo tiene la función de contar la historia que vive, presencia o conoce como lo mencionamos anteriormente, sino que posee otras funciones, la primera sería la *narrativa*, relacionada con la historia, por lo que el narrador no puede desviarse de transmitir y organizar el relato para el lector.

La segunda función sería el *texto* narrativo, referente al discurso del narrador de forma metalingüístico, “para señalar sus articulaciones, sus conexiones [...] su organización interna” (Genette, 1989; p.309) por lo que nombró a esta función como de control. El tercero sería la *situación narrativa*, la cual involucra al narratario y al narrador. Este primero vendría siendo la

función fática y la función conativa, por lo que Genette la veía más como una *función de comunicación*. Del lado del narrador, sería la función emotiva, la cual:

explica la participación del narrador [...] en la historia que cuenta, la relación que guarda con ella: relación afectiva [...] [también] puede adoptar la forma de un simple testimonio, como cuando el narrador indica la fuente donde procede su información o grado de precisión en sus propios recuerdos [...] algo que podría llamarse función *testimonial o de atestación*. (Genette, 1989; p.310)

La función ideológica, Genette la plantea a partir de las intervenciones del narrador, ya sean directas o indirectas en la historia. Aunque como ya se ha mencionado en otras ocasiones, las obras literarias no son formulas precisar, pues no todas tienen las cinco funciones en su estructura interna, que el autor propone.

El narratario tiene relación con el destinatario del esquema de comunicación de Jakobson, por lo que se trata de algo pasivo, ya que solo se encarga de recibir un mensaje, “el narratario es uno de los elementos de la situación narrativa y se sitúa necesariamente en el mismo nivel diegético” (Genette, 1989; p.313) es así que, si hay un narrador intradiegético, entonces el narratario también lo será. Se trata del “receptor interno de la relación que hace el narrador. No debe confundirse con el lector, así como el narrador no puede confundirse con el autor” (Berinstáin, 2003; p.358) porque estos dos no se refieren a personas reales, sino a los elementos dentro de un enunciado.

Las funciones que Genette le atribuye al narrador pueden representarse de forma similar al esquema de comunicación de Jakobson, aunque sí, es posible sustituir unas funciones con otras, no quedaría tan preciso o exactamente igual; si bien Jakobson propuso lo siguiente:

Figura 3: *Esquema de comunicación de Jakobson*



Canal
(Fática)

*Elaboración propia.

El esquema representa como el emisor le da un mensaje al receptor o destinatario necesita contexto para ser captado, un canal entre el emisor y el receptor para entrar en comunicación, así como, este mensaje esta codificado por el hablante para que el oyente lo descifre (Berinstáin, 2003; pp.224-225). Sin embargo, en el caso de Genette sustituyo los elementos de Jakobson de acuerdo a sus equivalencias entre las funciones del narrador.

La función testimonial, de acuerdo con Genette, sería similar a la *emotiva* de Jakobson, ya que justifica la participación del narrador en la historia; la narrativa sería el mensaje y su obligación de contar todo lo que ocurre creando al narratario, el cual junto a la función comunicativa que abarcaría también al narrador formarían el canal y el narratario sería el receptor pasivo, el control tomaría el papel del código al mediar el discurso de lo que ocurre dentro del relato y como se le presenta al lector, por último lo ideológico equivaldría al contexto, por tener las intervenciones del narrador en momentos específicos de la narración. Una vez comparamos las diversas utilidades de cada una de las funciones, cabe destacar que no se trata de una réplica exacta del sistema de comunicación de Jakobson, se propone:

Figura 4: Esquema de las funciones del narrador de acuerdo con Genette



*Elaboración propia.

Sin embargo, no podemos olvidar al resto de factores que participan de forma directa en cada una de las funciones, como lo vemos en el esquema de arriba, la función testimonial y de cierta forma la ideológica tienen similitudes con el modo de narrar, con la perspectiva y la distancia del discurso del foco; el control estaría relacionado con el orden en que se narran los acontecimientos, así como

la distribución de la duración y frecuencia, por último, la función narrativa y la comunicativa reflejados en la voz dentro de la narración, por lo que no podían dejarse a un lado cuando se trata de reflejar el papel que tiene un narrador al momento de contar todo lo que sucede en la historia.

Una vez explicado y ejemplificado todas las funciones del narrador tenemos que centrarnos en ubicar de ser posible cada una en nuestro cuento “Ojos de perro azul”. La función narrativa la podemos encontrar desde el principio del relato desde que el narrador nos dice “Entonces me miró. Yo creía que me miraba por primera vez. [...] comprendí que era yo quien la miraba por primera vez” (García Márquez; 2015; p.59) hasta “Y volvió a ‘poner las manos sobre el velador, con el semblante oscurecido por una niebla amarga: ‘Eres el único hombre que, al despertar, no recuerda nada de lo que ha soñado’” (García Márquez, 2015; p.66). El relato finaliza con el discurso transpuesto del narrador, el cual parafrasea lo que la mujer le dijo antes de despertar, como lo hizo en toda la historia.

La función de control podría estar en el siguiente párrafo:

Nos veíamos desde hacía varios años. A veces, cuando ya estábamos juntos, alguien dejaba caer afuera una cucharita y despertábamos. Poco a poco habíamos ido comprendiendo que nuestra amistad estaba subordinada a las cosas a los acontecimientos más simples. Nuestros encuentros terminaban siempre así, con el caer de una cucharita en la madrugada. (García Márquez, 2015; p.64)

Esta cita además de contextualizarnos sobre la precaria situación en la que nuestro narrador y compañera se encuentran, podemos apreciar cómo él recordó por fin, cada uno de los encuentros con ella. Este también es uno de los pocos momentos introspectivos del narrador/protagonista, donde reflexiona y sintetiza en pocas líneas en que han consistido los otros sueños, siendo esta la misma estructura con la que cuenta este relato, remarcando que él es el más consciente de lo que ocurre afuera del sueño, así como nota que se encuentran repitiendo todo una y otra vez. Por lo que podría tratarse de forma sutil de la función de control, donde el narrador se refiere a su organización interna en la que cuenta la historia.

En cuanto a la función testimonial, podemos notar la participación del narrador en la historia a partir de su interacción de miradas con la mujer que le acompaña, pero se vuelve más

clara cuando le comenta la frase “Ojos de perro azul” es en este momento que el narrador pasa de ser un simple observador a formar parte de la historia que cuenta:

Fue entonces cuando recordé lo de siempre, cuando le dije: “Ojos de perro azul”. Ella me dijo, sin retirar la mano del velador. “Eso. Ya no lo olvidaremos nunca”. Salió de la órbita suspirando: “Ojos de perro azul. He escrito eso por todas partes”. (García Márquez, 2015; pp.59)

No es hasta que él es consciente que no importa cuántas veces intente recordar la frase “Ojos de perro azul”, apenas despierte la olvidará, aquí es más evidente que el narrador se encuentra atrapado en este ciclo onírico, donde está obligado a repetir el mismo sueño con la mujer, en un pobre intento por recuperar sus memorias sobre el resto de momentos que han tenido, incapaz de romper el ciclo, se convierte en un espectador, un testigo que le transmite a un tercero (el lector) lo que soñó.

Para la función de comunicación, debemos recordar que aborda la *situación narrativa*, es decir, el narrador y su narratario al que se encuentra orientado, como ya hemos explicado en este capítulo y parte del anterior, nuestro narrador es el protagonista de la historia que cuenta (el hombre), quien se encuentra en la primera persona gramatical del singular, en pasado; además de ser un narrador intradieгético dentro de un relato homodieгético.

Como el narratario es a quién va dirigido el relato, o más bien a quien el narrador le cuenta la historia, hay textos que tienen dedicatorias, pero el narrador de nuestro objeto de estudio en ningún momento especifica a quien le narra lo que pasa en el sueño que tuvo, por lo que se intuye que es el receptor del relato es el lector del cuento, quien se vuelve un soñador más en la historia. De igual forma, el narratario es intradieгético así como el narrador. Es así que podemos representar la función de comunicación en “Ojos de perro azul”.

Por otro lado, en el cuento no se pudo encontrar la función ideológica, pues el narrador nunca se desvía de su relato o siente la necesidad de aclarar lo que está ocurriendo durante el sueño, el narrador lo retrata, pero en ningún momento no comparte su opinión de forma directa o indirecta. Pues se le ve más concentrado en escuchar lo que su compañera le explica sobre sus otros sueños y recuerdos, incluso desea encontrarla al despertar por la frase que ambos acordaron “Ojos de perro azul”.

En la primera parte de este capítulo nos enfocamos en el cuarto segmento del libro de *Figuras III* de Genette, el modo de narrar, es decir cómo se presenta la historia y de distribuye la información al lector, de acuerdo a la distancia en la que se encuentra el narrador, que tanto este cede el discurso a sus personajes, a modo de transmitir los acontecimientos de la historia.

Lo que se complementa con la perspectiva, que permite al lector posicionarse de acuerdo a lo que el narrador quiere que vea, ya sea objeto, personaje o circunstancia. Seguido de la focalización, con la cual se mira los acontecimientos a diferencia del narrador quien los cuenta, aunque pueden ser la misma persona o no, no deben confundirse en la narración; además de poseer alteraciones o cambios en los puntos de vista.

Después nos concentramos en aplicar estos conocimientos en nuestro objeto de estudio “Ojos de perro azul”, donde concluimos que el cuento de Gabriel García Márquez posee un discurso transpuesto, donde el narrador finge cederle la voz a la mujer y prefiere adaptar en más de una ocasión sus diálogos; no transmite los sentimientos ni pensamientos de los personajes, dándole mayor peso a las acciones y palabras que entre el hombre y la mujer se intercambiaban.

La perspectiva parte a través del hombre quien nos comparte el sueño que tuvo con la mujer, a la cual enfoca su mirada en todo momento, al ser ella su objeto de deseo. El hombre o narrador sufre una transformación, ya que, al inicio del sueño o historia, conocía tanto como el lector, pero gracias a los recuerdos que su compañera le cuenta llega a recordar todos los sueños que ha tenido con ella, por lo que termina sabiendo más que el lector.

Dentro del cuento hay dos focalizaciones, la primera le pertenece al narrador, el hombre y la segunda a la mujer, ambas son internas autobiográficas; y son para guiarnos no solo en los sueños pasados, sino para conocer el espacio onírico que les rodea, sus anhelos, en el caso del hombre es querer tocar y acercarse a su compañera, mientras que la mujer nos deja en claro que desea encontrar a su compañero cueste lo que cueste.

En la segunda parte del capítulo conceptualizamos el quinto y último segmento de Genette, el referente a la voz, si bien a estas alturas ya nos quedó en claro que el hombre es el narrador en “Ojos de perro azul”, primero definimos que es la instancia narrativa y sus funciones dentro de la historia; en qué tiempo se desarrollan los acontecimientos en el cuento ocurre como una narración ulterior, de acuerdo a la distancia entre quien y como lo cuenta.

Al ser el hombre el narrador del cuento, estamos en un nivel narrativo metadieético; es decir un relato autodieético, estamos ante un narrador protagonista, y por ello además de contar su propia historia y participar en ella debe entrelazar y distribuir la información y los discursos en el relato.

También aterrizamos el esquema que Genette propuso a partir del sistema de comunicación que tenía Jakobson, con el propósito de ejemplificar las funciones del narrador en la historia, ampliando el rol del relato y narrador, pues no solo la mera acción de contar una historia se queda estática al ser escrita, sino que va dirigida a un destinatario o lector, el cual es un partícipe pasivo dentro de la misma narración, agregándole dinamismo al texto literario.

Por lo tanto en “Ojos de perro azul”, tenemos una mayor perspectiva sobre lo que el narrador/protagonista contaba en su sueño, por lo que el narrador nunca se despegaba de su papel de personaje dentro de la historia, y no toma un lado reflexivo o más apartado de su relato, por lo que no pretende explicar o facilitar la comprensión al lector de lo que ocurre, solo se encarga de contar todo lo que pasó en su sueño, sin ir más allá, lo que explica que el cuento no tenga una función ideológica o que la de control este muy bien camuflada en la narración.

Con esto concluimos que la voz dentro del cuento “Ojos de perro azul” es decir, su narrador era el hombre quien inicialmente no recordaba nada sobre los sueños anteriores que había tenido con la mujer que lo acompañaba, sin embargo poco a poco vemos como se desempeña cada una de las funciones que le corresponden en la historia, así como qué tan involucrado se encuentra la misma, de tal forma, el narrador termina dirigiendo o más bien compartiendo su relato con el lector, aunque esto es de forma implícita ya que nunca lo dice directamente, además así también concluye la función comunicativa de este mismo, cerrando la historia de nuestro cuento.

Conclusiones Generales

El objetivo principal de esta tesis era descubrir cómo funcionaba la influencia del espacio onírico en los personajes “Ojos de perro azul”, para ello primero revisamos el contexto histórico de la antología a la que pertenece el cuento, entre 1945-1950, cuando Gabriel García Márquez, trabajaba en el periódico de Colombia *El Espectador*, cuando todavía no estaba en auge el realismo mágico, el cual fue relacionado con el psicoanálisis al tener elementos relacionados con el sueño, y la introspección de los personajes, que está fuertemente relacionado con nuestro objeto de estudio.

A partir del análisis literario de acuerdo al libro *Figuras III* (1989) de Genette, el cuento inicia *in media res* el cuento trata de dos personas compartiendo un sueño, donde el hombre olvida todo al despertar y la mujer lo busca constantemente mediante la frase “ojos de perro azul”. Como todo ocurre en una habitación pequeña y los saltos temporales, los movimientos de ambos son limitados y todo el peso narrativo recae en los diálogos; a su vez, para contextualizar al lector se emplean analepsis de varios encuentros dentro y fuera de la ensoñación de ambos personajes, aquí podemos ver quien tiene mejor control sobre lo que es un sueño y lo que no; las repeticiones de verbos, miradas, acciones y de la misma frase, refuerzan esta idea agregando la obsesión que la mujer tiene de encontrar a su compañero en la vida real.

Esto lo complementamos en la forma en que se cuentan los hechos en la historia, desde su perspectiva y quien lo hace; el cuento posee dos focos el principal del hombre quien a su vez es el narrador/protagonista y el segundo es la mujer, cuando hace una breve intervención en una analepsis del sueño, por lo que su focalización es interna variable; estamos ante un relato intradieгético-homodieгético, al contar de forma ulterior lo que pasó en el sueño. Aquí presentamos la evolución del hombre que termine recobrando sus recuerdos para luego perderlos al despertar, mientras la mujer permanece igual de obsesionada con encontrarlo pese a lo inútil que es.

Gracias a este análisis narratológico corroboramos lo expuesto en nuestra hipótesis, la cual expone: que el mundo onírico influye más en la mujer por su obsesiva búsqueda del hombre, con quien comparte su sueño; a él le afecta menos, por estar más consciente entre el sueño y la realidad, por eso olvida todo al despertar; esto se refuerza con los diálogos que la mujer y el hombre intercambian durante todo el relato, ella enfatiza que ha escrito en todos lados la frase “ojos de perro azul” aun siendo consciente de que su compañero no recordara nada al amanecer, mientras

el hombre pese a prestarle atención todo el tiempo al grado de verla incluso de espaldas, y notar su gran interés, nunca deja de estar pendiente de que está dentro del sueño, él distingue aun sin recordar su nombre y dónde vive, ella pese a quererlo encontrar no se atreve a tocarlo, ella está más limitada que él, por el temor a que su compañero despierta y se vuelvan a separar, lo cual termina siendo inútil, porque él es sabe que tarde o temprano debe despertar, a diferencia de ella, a quien parece no importarle.

Fuentes de Consulta

- Abate, Sandro. (1997) “A medio siglo del realismo mágico: balance y perspectivas” en *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Núm. 26.1. Servicio de Publicaciones, UCM: Madrid.
- Alvarado Bedoya, Alejandro (agosto, 11, 2016) “Colombia en 1950” en *La silla llena* [en línea]. Consultado el 3 de marzo de 2022 en: <https://www.sillavacia.com/historia/historias-silla-llena/Colombia-1950>.
- Álvarez Villaverde, Servando A. (2008) “América latina: economía, estado y sociedad en el siglo XXI” en *Historia Actual Online*. Universidad Simón Bolívar, Venezuela, (6) pp. 65-73 ISSN: 1696-2060.
- Amorebieta, Laura [et.al.] (2017) *Historia de América Latina: recorridos temáticos e historiográficos: siglos XIX y XX*. Coord. Osvaldo Barreneche; Andres Bisso; Jorge Troisi Melean. 1 ed. La Plata: Universidad Nacional de la Plata, Libro digital. PDF. ISBN: 978-950-34-1568-9.
- Anderson Imbert, Enrique (1985) “XIV. Prosa narrativa. Colombia” en *Historia de la literatura hispanoamericana vol. II. Época contemporánea*. 5ª edición. Fondo de Cultura Económica: México.
- Arce, Cristina (2015) “Mundo onírico” en *Mundo literarios* [Blog en línea]. Consultado el 16 de mayo de 2022 en: <http://mundoliterariosenliteratura.blogspot.com/2015/06/mundo-onirico.html>
- Arias, Celia (18 de noviembre de 2019) “La elipsis narrativa” en *Celia Arias Fernández* [Blog en línea] Consultado el 3 de mayo de 2022 en: <https://celiaariasfernandez.com/la-elipsis-narrativa/>
- Bernstein, Harry (1967) “Estos treinta años, 1934-1964” en *Venezuela y Colombia*. 1ra. Ed. Diana: México, D.F.
- Beristáin, Helena (2003) “Espacialidad” en *Diccionario de Retórica y Poética* (8va. Edición) Porrúa: México.

Berinstáin, Helena, (2003) *Diccionario de retórica y poética* (8va. Edición) cuarta reimpresión.
Porrúa: México.

Beristáin, Helena, (2003) *Diccionario de Retórica y poética*. (8va. Edición) cuarta reimpresión.
Porrúa: México.

Beristáin, Helena, (2003) *Diccionario de Retórica y poética*. (8va. Edición) cuarta reimpresión.
Porrúa: México.

Castillo, Isabel (27 de mayo de 2021) “Analepsis” en *Lifeder* [en línea]. Consultado el 23 de marzo de 2022 en: <https://www.lifeder.com/analepsis/>

Colegio de Psicoanálisis Alétheia (2021, 18 de octubre). Clase 3. La interpretación de los sueños [video]. YouTube. Consultado el 16 de mayo en: https://www.youtube.com/watch?v=3hWX-vSaXxk&list=PL2hNb5vMxAWgP_h-7uj8dQItlqjl8O_3a&index=3

Cuasante Fernández, Elena. (Julio 2015) “Tiempo de la narración y niveles narrativos en la literatura autobiográfica” en *Alpha (Osorno)*. No. 40, Universidad de Cádiz: España. Doi: <http://dx.doi.org/10.4067/50718-22012015000100002> ISSN: 0718-2201.

Dey, Teresa, (2022) “El modo en la narración” en *Cuento II. Estrategias, narraciones y estructuras* [En línea] Consultado el 27 de mayo de 2022 en: <https://uacmcuentodos.com/las-estrategias-y-el-ritmo-en-el-cuento/la-narracion/el-modo-en-la-narracion/>

EcuRed (s/f) “Realismo mágico” en *EcuRed* [En línea] Consultado el 29 de septiembre de 2019 en: https://www.ecured.cu/Realismo_m%C3%A1gico.

Elías Caro, Jorge Enrique (2011) “La masacre obrera de 1928 en la zona bananera del Magdalena-Colombia. Una historia inconclusa” en *Andes*. 22 Instituto de Investigaciones en Ciencias Sociales y Humanidades Salta, Argentina. Consultado el 9 de marzo de 2022. ISSN: 0327-1676. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=1219967004>.

El mundo (2018) “Gabriel García Márquez, Macondo y el realismo mágico” en *El mundo* [En línea], Consultado el 29 de septiembre de 2019 en: <https://www.elmundo.es/cultura/literatura/2018/03/06/5a9ead5622601d67088b467f.html>

- Filinich, María Isabel, (1998) *La perspectiva de la narración: una guía para la lectura* [en línea]. Consultado el 6 de junio de 2022 en: https://www.uv.mx/cpue/colped/N_29/la_perspectiva_en_la_narraci%C3%B3n.htm
- Freud, Sigmund (1991a) *Obras completas. Sigmund Freud. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey, con la colaboración de Anna Freud, asistidos por Alix Strachey y Alan Tyson. Traducción directa del alemán de José L. Etcheverry. Volumen 4 (1900) La interpretación de los sueños (primera parte)*. Amorrortu editores: Buenos Aires.
- Freud, Sigmund (1991b) *Obras completas. Sigmund Freud. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey, con la colaboración de Anna Freud, asistidos por Alix Strachey y Alan Tyson. Traducción directa del alemán de José L. Etcheverry. Volumen 5 (1900-01) La interpretación de los sueños (segunda parte) Sobre el sueño*. Amorrortu editores: Buenos Aires.
- García Esperón, María. (2018) *Dido para Eneas*, ilustración por Omar Urbano. (2da. Edición) Ediciones El Naranjo: México.
- García Márquez, Gabriel (2015) “Ojos de perro azul” en *Gabriel García Márquez: Todos los cuentos*. Diana: México.
- Gene, H. Bell-Villada (2012) “Capítulo 3: La vida del escritor” en *García Márquez: El hombre y su obra* /; Traducción, Karla Lucía Otero Fernández. Ediciones B: México.
- Genette, Gérard. (1989) *Figuras III*. Traducción de Carlos Manzano. Ed. Lumen: España.
- Genette, Gerard. (1993) *Nuevo discurso del relato*. Catedra: España.
- Gilard, Jacques (1976) “Cronología de los primeros textos literarios de Gabriel García Márquez (1947-1955)” en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Tomo 2 N° 3 (1ro. Enero 1976): 95. Lima
- Glosarios, (2021 -01-03) “Distancia” en *Glosario* [en línea] creado el 28 de mayo de 2017. Consultado el 30 de mayo de 2022 en: <https://glosarios.servidor-alicante.com/narratologia/distancia#:~:text=El%20espacio%20metaf%C3%B3rico%20existente%20entre,en%20la%20narraci%C3%B3n%20no%20objetiva.>

Imaginario, Andrea (s/f) “Realismo mágico” en Cultura genial.com [en línea] Consultado el 11 de marzo de 2022 en: <https://www.culturagenial.com/es/realismo-magico/>

Kalmanovite, Salomón (2017) *Breve historia de Colombia*. Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia. Ed 23. Archivo de texto PDF. P. 386 ISBN: 978-958-529-63-6.

Kofman, Andrey. (2015) “las fuentes del Realismo mágico en la literatura latinoamericana” en La Colmena, núm. 85, enero-marzo pp. 9-17. Universidad Autónoma del Estado de México: México.

Literary somnia (2020) “La frecuencia del relato según Gerald Genette” en *Literary somnia*. Lesmet N.C [blog en línea] Consultado el 20 de mayo de 2021 en: [https://www.literarysomnia.com/articulos-literatura/tiempo/#:~:text=La%20frecuencia%20del%20relato%20seg%C3%BAn%20Genette&text=Ciertamente%2C%20un%20relato%20puede,acci%C3%B3n%20de%20un%20determinado%20personaje\).](https://www.literarysomnia.com/articulos-literatura/tiempo/#:~:text=La%20frecuencia%20del%20relato%20seg%C3%BAn%20Genette&text=Ciertamente%2C%20un%20relato%20puede,acci%C3%B3n%20de%20un%20determinado%20personaje).)

Literary somnia (2020) “La duración del relato según Gerald Genette” en *Literary somnia*. Lesmet N.C [blog en línea] Consultado el 20 de abril de 2021 en: <https://www.literarysomnia.com/articulos-literatura/tiempo/#:~:text=Las%20tres%20determinaciones%20b%C3%A1sicas%20para,su%20relaci%C3%B3n%20en%20el%20relato.>

Literary somnia, (2020) “El modo del relato. Resumen de Figuras III de Gerard Genette” en *Literary somnia* [En línea] consultado el 27 de mayo de 2022 en: <https://www.literarysomnia.com/articulos-literatura/el-modo/>

Literary Somnia (2020) “La voz del relato. Resumen de Figuras III Genette” en *Literary Somnia* [en línea] Consultado el 5 de julio de 2022 en: <https://www.literarysomnia.com/articulos-literatura/voz/>

Llarena, Alicia (1997) “La polémica del Realismo mágico y lo Real Maravilloso Americano” en *Memorias Primer congreso internacional. Medio siglo de la Literatura Latinoamericana, 1945-1995*. Compiladores Ana Rosa Domenella, Antonio Marquet Ramón Alucrado,

- Álvaro Ruiz Andreu. Colección cultura Universitaria Serie Ensayo. pp. 283-298. Universidad Autónoma Metropolitana: México.
- López Rivera, Edwin (20281) “Reseña. La economía colombiana del siglo XX: un recorrido por la historia y sus protagonistas. Carlos Caballero. Penguin Random House. 2016” en *Revista tiempo y economía*. 5 (2) pp. 227-231. ISSN 2422-2704.
- McGrady, Donald (1972) “Acerca de una colección desconocida e relatos por Gabriel García Márquez” en *Thesaurus*. Tomo XXVII. Núm. 2. Universidad de Virginia.
- Medina, Medófilo (1989) “Bases Urbanas de la violencia en Colombia 1945-1950, 1984-1988” artículo en *Historia crítica*. No. 1 Consultado el 3 de marzo de 2022 en: <https://revistas.uniandes-edu.co/doi/pdf/10.7440/histcrit1.1989.02>. pp. 20-32. ISSN: 0121-1617.
- Menton, Seymour. (1998) “1. El realismo mágico en la Pintura y en la literatura internacionales. El gato emblemático” en *Historia verdadera del realismo mágico*. Fondo de Cultura Económica: México.
- Menton, Seymour. (2005) “Realismo mágico” en *El cuento hispanoamericano. Antología crítico-histórica*. 8ª edición. Colección conmemorativa 70 aniversario. Fondo de Cultura Económica: México.
- Narrativatres (2008) “La instancia narrativa” en Narrativastres [blog en línea] Consultado el 8 de julio de 2022 en: <http://narrativastres.blogspot.com/2008/09/la-instancia-narradora.html>
- Narratología, (29 junio 2012) “Narrador y focalización” en *Narratología* [en línea]. Consultado el 10 de junio de 2022 en: <http://trabajoyliteratura.blogspot.com/2012/06/narrador-y-focalizacion.html>
- Pimentel, Luz Aurora (2001) *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales: La representación del espacio en los textos narrativos*. Siglo XXI editores: México.
- Real Academia Española (2021) “persona” en *Diccionario de la lengua española*. 23ª ed. [versión 23.5 en línea] Consultado el 1 de agosto de 2022 en: <https://dle.rae.es/persona>

Real Academia Española (2021). “Onírico” en *Diccionario de la real academia española*. Edición de Tricentenario. Consultado el 15 de mayo de 2022 en: <https://dle.rae.es/on%C3%ADrico%20?m=form>

Rudin, Ernest (28 marzo 2003) *Voz: niveles narrativos* [en línea] Consultado el 20 de septiembre de 2022 en <http://www.neto.ch/hispa/genette/Zzttvoznivel.htm>

Sánchez Ruiz, César (s/f) “La analepsis” en *Taller de escritores* [en línea] Consultado el 23 de marzo de 2022 en: <https://www.tallerdeescritores.com/la-analepsis>

Siebemann, Gustav. (1992) “Fabulación sobre lo Fabuloso. Acerca de Gabriel García Márquez” en Gabriel García Márquez. Testimonios sobre su vida. Ensayos sobre su obra. Selección y Prologo de Juan Gustavo Cobo Borda.

Significados (2022) “Onírico” en *Significados.com* [en línea]. Consultado el 11 de mayo de 2022 en: <https://www.significados.com/onirico/>

Teoría narrativa (23 febrero 2010) “El modelo triádico de Gerard Genette” en *Teoría Narrativa* [En línea]. Consultado el 14 de junio de 2022 en: <http://entertextosteorialiteraria.blogspot.com/2010/02/el-modelo-triadico-de-gerard-genette.html#:~:text=Las%20alteraciones%20producidas%20siempre%20estar%C3%A1n,de%20velocidad%20y%20de%20frecuencia.&text=Tienen%20que%20ver%20con%20la,secuencia%20cronol%C3%B3gica%20de%20la%20historia.>

Teoría narrativa (23 febrero 2010) “El modelo triádico de Gerard Genette” en *Teoría Narrativa* [En línea]. Consultado el 5 de julio de 2022 en: <http://entertextosteorialiteraria.blogspot.com/2010/02/el-modelo-triadico-de-gerard-genette.html#:~:text=Las%20alteraciones%20producidas%20siempre%20estar%C3%A1n,de%20velocidad%20y%20de%20frecuencia.&text=Tienen%20que%20ver%20con%20la,secuencia%20cronol%C3%B3gica%20de%20la%20historia.>

Una editora.com (9/09/2020) “El narrador: quien es ese tipo y que tipos de narradores hay” en *Una editora* [en línea] Consultado el 13 de julio de 2022 en: <https://www.unaeditora.com/el-narrador-quien-es-ese-tipo-y-que-tipos-de-narradores-hay/>

Uslar Pietri, Arturo (2006) “Realismo Mágico” recuperado de Biblioteca Virtual Universal.
Consultado el 6 de noviembre de 2019 en www.biblioteca.org.ar

Valles Calatrava, José R. y Álamo Felices, Francisco (2002) *Diccionario de teoría de la narrativa*.
Ed. Alhulia: España.

Villate Rodríguez, Camila (2005) *Realismo Mágico latinoamericano, aproximaciones a su influencia en el periodismo de Héctor Rojas Herazo y Gabriel García Márquez*. [Tesis]
Pontificia Universidad Javeriana Facultad de Ciencias Sociales, Carrera de Estudios Literarios, Bogotá, Colombia.