



**Departamento de Humanidades y
Educación Media y Pedagogía en Castellano**

Cuatro relatos latinoamericanos; cuatro lecturas del paradigma
postestructuralista desde el tópic del *doppelganger*

SEMINARIO DE GRADO

Para optar al título de Profesor de Castellano
y al grado de Licenciado en Educación

INTEGRANTES:

DANIELA BASTÍAS TOLEDO

MARIA MAGDALENA BECERRA TAPIA

KAREN GLAUS CARRASCO

ALEJANDRA RAMÍREZ DINAMARCA

PROFESOR GUÍA: JAIME GALGANI MUÑOZ

Santiago de Chile

Enero, 2010

ÍNDICE

Capítulo I: Antecedentes generales de la investigación

1.1. Introducción	5
1.2. Motivación de las investigadoras	9
1.3. Planteamiento del problema	11
1.4. Hipótesis	13
1.5. Objetivos	13
1.5. 1. Objetivo general	13
1.5. 2. Objetivos específicos	13
1.6. Relevancia de la investigación	14
1.6.1. Relevancia literaria	14
1.6.2. Relevancia pedagógica	16
1.7. Diseño metodológico	18

Capítulo II: Marco metodológico y teórico pertinente para la investigación

2.1. Marco metodológico	19
2.1.2. Investigación cualitativa	20
2.1.3. Investigación hermenéutica	21
2.1.4. Modelo de análisis empleado en la investigación	22
2.2. Marco Teórico	23
2.2.1. Presentación del marco teórico	23
2.2.2. El tópico del <i>doppelganger</i> : contextualización	26
2.2.2.1. Conceptualización del <i>doppelganger</i>	26

2.2.2.2. ¿Tardomodernidad? El <i>doppelganger</i> en las letras hispanoamericanas	30
2.2.2.3. Los deslindes de un giro paradigmático; las lecturas moderna y postmoderna	34
2.2.2.4. Bilocación; el <i>doppelganger</i> desde la tradición metafísica	42
2.2.2.5 Forclusión; el <i>doppelganger</i> desde la corriente del psicoanálisis	51
2.2.2.6. El <i>doppelganger</i> desde el paradigma postmoderno: La literatura y el trabajo deconstructivo	62
Capítulo III: Análisis de relatos	
3.1. El <i>doppelganger</i> desde el concepto de ‘bilocación’ en “Lejana” de Julio Cortázar	70
3.2. El <i>doppelganger</i> desde el concepto de ‘forclusión’ en “Las rayas” de Horacio Quiroga	87
3.3. Los primeros visajes de una postmodernidad; el <i>doppelganger</i> Cortázar y Quiroga	99
3.4. El <i>doppelganger</i> como estrategia deconstructiva en “Tema del traidor y el héroe” de Jorge Luis Borges	108
3.5. El <i>doppelganger</i> como estrategia deconstructiva en <i>La pesquisa</i> de Juan José Saer	135
3.6. La postmodernidad sienta sus bases: el <i>doppelganger</i> en <i>Tema del traidor y el héroe</i> de Jorge Luis Borges y <i>La pesquisa</i> , de Juan José Saer	151
Capítulo IV: Conclusiones	
4.1. Conclusiones	158
4.2. Proyecciones y aperturas	168
Capítulo V: Propuesta Pedagógica	
5.1. Marco General	171

5.2. Postestructuralismo y trabajo deconstructivista en el aula. Hacia el asentamiento de una práctica metacognitiva.	173
5.3. Organización de la unidad didáctica	182
5.4. Identificación de la unidad	183
5.5. Contenidos	184
5.6. Objetivos	185
5.6.1. Objetivos generales	185
5.6.2. Objetivos específicos	185
5.6.3. Objetivos transversales	186
5.7. Aprendizajes esperados	187
5.8. Planificaciones	189
5.9. Unidad	200
5.10. Guía para el profesor	251
5.11. Instrumentos de evaluación	262
Capítulo VI: Bibliografía General	
Bibliografía	274

Capítulo I: Antecedentes generales de la investigación

1.1. Introducción

Cuatro son los relatos abordados en esta investigación; presentados desde diferentes líneas de lectura que se desprenden de la narrativa de autores emblemáticos en la escena latinoamericana de los últimos dos siglos.

El presente estudio pretende reconocer y valorar la influencia del pensamiento postmoderno en la narrativa de Cortázar, Quiroga, Borges y Saer, analizadas sus producciones (“Lejana”, “Las rayas”, “Tema del traidor y el héroe”, *La pesquisa*) desde el supuesto de que desarrollarían, a su manera, elementos propios del paradigma de la postmodernidad, la que se presenta de difícil conceptualización y asentamiento en el pensamiento latinoamericano, cuyos efectos en las letras y más específicamente, en la narrativa hispanoamericana, ha sido foco de gran polémica y permanente revisión del paradigma precedente en que se centra, el paradigma clásico o moderno, para comodidad interpretativa) que, comportamentalmente, incluyen aspectos del pensamiento político, social, cultural y artístico que alcanzaron su mayor esplendor en la escena decimonónica, bajo el alero de los conceptos de razón, ciencia y verdad, lo que traducido al espacio de la escritura se expresaba en un afán mimético, y en una serie de dispositivos destinados a dotar el relato de un máximo grado de realismo. El relato moderno, guiado por lineamientos básicos del estructuralismo, otorgaba pautas de lectura regidas por los modelos de clasificación y ciertos enfoques tradicionales atendiendo a la clarificación aristotélica de género.

De este modo se pretende leer en los relatos de Cortázar y Quiroga un primera marca del advenimiento e influencia de la tendencia postestructuralista en la utilización de ciertos procedimientos estético-discursivos destinados a deconstruir o desmantelar los modelos clásicos de aproximación a la narrativa fantástica, esto, desde un tratamiento del tópico del *doppelgänger* que simula desarrollar los enfoques que, tradicionalmente, se emplearían para interpretar un texto con una temática de esa naturaleza, nos referimos a la lectura metafísica y psicocrítica cuyas características son, a primera vista, las más

adecuadas para enfrentar el trabajo hermenéutico de análisis e interpretación, y cuyas bases tienen asidero en el modelo estructuralista. Para ello, abordamos el análisis de “Lejana” y “Las rayas” desde los conceptos de ‘bilocación’¹ o desdoblamiento físico y ‘forclusión’² como proyección inconsciente de la imagen de un ‘otro’, sin perder de vista que se trata de una revisión de las lecturas que emergen desde estos relatos y no necesariamente de su escritura ni de sus autores. Para tal efecto, se siguieron las pistas de lecturas ofrecidas por los relatos desde dichas vertientes, desarrollando una lectura estándar o propia del lector que atiende a las claves de recepción clásicas, modernas o de raigambre estructuralista, para una posterior puesta en común, distinguir la emergencia de una lectura alternativa que en alguna medida elide la anterior mediante la utilización de mecanismos como la ironía, el *pastiche*, la supresión de la epifanía y de alguna manera la banalización del tópico como fábula o contenido fundamental en aras de una experimentación del lenguaje, un deslindamiento de sus fronteras de la ficción y la problematización de la escritura en el escenario latinoamericano, especialmente en el caso de Quiroga, que se revela en últimos términos con la derogación de la dualidad dicotomista impuesta por los paradigmas binominalistas propios de la tradición occidental, lo que lejos de constituir una negación del imaginario en cuestión, procede a integrarlo y reutilizarlo como una nueva disposición estratégica. Distinto es el caso de Borges y Saer, que despliegan en su narrativa con otro grado de consciencia una batería de procedimientos deconstructivos, que se justifica en tanto afán crítico y revisivo de los modelos de representación artística precedentes, siendo su cometido el transparentamiento de estos mismos procedimientos para renegar de la presencia de un significado o contenido unívoco, romper con la ilusión verista ampliamente denominada verosimilitud y revelar la artificialidad del lenguaje privilegiando la acción de un significante cuyas diseminaciones se desplazan *ad infinitum*. Las prácticas escriturales presentes en la obra de Borges y de Saer, posibilitan de esta manera el reconocimiento del espíritu postmoderno de manifiesto en sus prácticas postestructuralistas que se identifican

¹ Bilocación: f. Acción o efecto de bilocarse/ Bilocarse: (DE *bi-* y el lat. *Locus*, lugar).

² Concepto elaborado por Jacques Lacan para designar un mecanismo específico de la psicosis por el cual se produce el rechazo de un significante fundamental, expulsado afuera del universo simbólico del sujeto.

como una constante mirada autorreflexiva en torno al papel de la obra literaria. En estos casos el tratamiento del *doppelgänger* se expresará como una referencia pretextual para dismantelar la modalidad receptiva convencional de aproximación al texto literario a través de recursos como el *pastiche*, la hibridación genérica, la intertextualidad, la metaficción, el apócrifo y toda des-referenciación con elementos externos al espacio de la escritura. Cuestionando formas tradicionales como el relato policial, el texto histórico, y a la vez las lecturas metafísicas y psicocríticas, Borges y Saer yerguen personajes con un destino ejemplar como metáfora de la ambivalencia y el carácter heterodoxo de toda expresión determinadamente dicotómica; el doble se refracta en un espacio fractal de permanentes replicancias y coimplicancias textuales cuyo efecto no escapa de la dimensión de la escritura misma.

Así expuesto se puede apreciar que la pretensión última, del presente seminario, es dar cuenta del paulatino asentamiento de las bases postmoderno en el escenario latinoamericano a través de la inclusión de ciertos dispositivos retórico-discursivos en la narrativa contemporánea propiciando nuevas líneas de lectura y aproximación a un tópico de tan basta tradición en la literatura fantástica al encontrarse en cuanto a fenómeno ominoso o poco familiar en el linde entre la realidad y la ficción, y que reviste en la literatura problemáticas de gran alcance como la representación identitaria, la nominalidad del lenguaje, la verosimilitud, y su función en el circuito literario. Cabe destacar que dicha propuesta de lectura no intenta cerrar otros enfoques posibles, sino que se distingue con un modelo hermenéutico singular que recoge y resalta ciertas claves para la interpretación de sus textos; claves de la postmodernidad.

Respecto a la dimensión pedagógica, siguiendo con los lineamientos expuestos en el estudio, se apela a la aplicabilidad del trabajo postmoderno en el ámbito de la comprensión lectora, a la apertura del espectro de posibilidades y lecturas interpretativas, a la utilización de una amplia gama de enfoques interdisciplinarios que ‘abran’ la lectura del alumno proporcionándole los rudimentos aptos para enriquecer su práctica lectora y reencantarse con la literatura. Lejos quedaría la práctica ortodoxa que impone en la comprensión de los textos significados unívocos en desmedro del contexto de recepción.

Dicho cometido se refuerza con la práctica e internalización de ciertas prácticas metacognitivas, fundamentales para que el alumno alcance un alto grado de conocimiento de si mismo, del mundo y la literatura, pudiendo autorregular sus propios conocimientos desde sus conocimientos previos y experiencias vitales desarrollando su propio estilo de aprendizaje.

1.2. Motivación de las investigadoras

El *doppelganger* es uno de los tópicos más bastamente utilizados en el relato fantástico, ya que, todo cuestionamiento entra en conflicto con su doble; busca ser contrastado tras una reafirmación identitaria, por ello el fenómeno del doble ha sido históricamente fuente de gran incertidumbre y desasosiego moral.

Es a través del *doppelganger*, que se demostrará cómo la ‘parodia postmoderna’ más bien conocida como *pastiche*, pretende dislocar las prácticas de lectura tradicionales, rompiendo el efecto de verosimilitud en un permanente desplazamiento identitario que transide la metadiégesis de sus relatos. En cuanto a la relevancia literaria de la investigación, se pretende dejar ver, a través del tópico del *doppelganger*, que la narrativa postmoderna reniega de las acumulaciones sapientes sustentadas por el modernismo como única posibilidad y la imposición estilística precedente, instalando en el lector el principio de incertidumbre óptica que proviene desde su engranaje narrativo erradicando el soporte gnoseológico propio de la tradición metafísica y su cualidad ilusionista, y de la psicocrítica desde el estructuralismo.

La mirada postmoderna del texto y la ficción se expresa en la acción de borrar las pistas del imaginario lector convencional, destapa un sinfín de oberturas que comentan y reseñan la historia del mundo y su posible devenir. Se rompe la verosimilitud de los relatos, se quiebra el pacto de lectura, los horizontes de lectura se frustran y se produce un giro significativo en la experiencia de sus lectores. La relevancia de nuestra investigación, según los sentidos expuestos, está dada por la comprobación de la aplicabilidad de ciertos enfoques críticos de raigambre especialmente postestructuralista, en la apelación al cuestionamiento y revisión permanente en torno a la naturaleza de los mecanismos narrativos relegados e invisibilizados por el discurso literario canonizador, que constituyen unos de los rasgos distintivos de la postmodernidad.

Fuera de las ornamentas clasificatorias, el postestructuralismo privilegia el conocimiento procedimental de la palabra escrita explorando, sin límites, las alternativas combinatorias posibles en un texto. Esto se traduce en el lector como una demanda de

sobredecodificación cognitiva, quien se ve permanentemente estimulado a reformular su constructo gnoseológico en virtud de la desestabilización que los autores adherentes al postestructuralismo, promueven en sus relatos. En ese sentido, la motivación principal del presente estudio es dar cuenta de la presencia de expresiones estéticas, artísticas e ideológicas propias de la postmodernidad en América latina, en diferentes grados y según diferentes apuestas interpretativas que se distinguen como dinámicas reconocibles a través del desarrollo del tópico del *doppelganger*, estableciendo una propuesta de lectura desde el paradigma postmoderno, dando cuenta del estado de las letras hispanoamericanas y sus tensiones relacionales con dicha tendencia.

1.3. Planteamiento del problema

El *doppelganger*, en cuanto tópico literario, presenta una riqueza inigualable de abordaje teórico e interpretativo, no sólo desde sus características aplicables al relato fantástico, sino como puesta en relieve, de las diferentes formas que ha adoptado la tradición histórica y filosófica a partir de este. De ello se puede desprender que, mientras la tradición literaria moderna ha explorado las múltiples formas que el *doppelganger* adquiere en el relato fantástico, como correlato de la metafísica y la psicocrítica, la tendencia postmoderna ha centralizado su análisis desde su condición de tópico, y como revisión crítica de las cristalizaciones ideológicas y epistémicas que se expresan a partir de este. Lo anterior implica retomar las modalidades clásicas de aproximación a este subtipo fantástico, para deconstruirlas desde el mismo sistema de operaciones configurativas con que han sido tradicionalmente concebidas en el ejercicio de la escritura. Se trata de la desmantelación de la pronunciación positivista propia del discurso binominalista, que despliega en el espacio de la literatura toda su ornamenta. Lo dicho, se justifica desde el lenguaje, en la concepción dicotómica y verticalista del signo lingüístico, en el que el significante se entiende como mera herramienta de extracción de un contenido subyacente en el texto literario, como lo concibe la metafísica y la psicocrítica en la apuesta a un significado inmanente, y en la posibilidad de revelar los contenidos del inconsciente, respectivamente. De este modo, el *doppelganger* es percibido, desde estos enfoques en la literatura, como mimesis de un supuesto comportamiento en la realidad tratado, más que como tópico, como ‘fenómeno’.

Es así que, frente a la imposibilidad de crear productos artísticos originales surge, en el contexto literario, la necesidad de tomar posiciones definidas en el circuito representacional, estableciendo los lindes de la acción crítica y literaria. Si una práctica influida por el postmodernismo es la des-referenciación, el tratamiento que se otorgará a un tópico consabido, distará de representarlo. Hace claudicar una y otra vez todo sistema de creencias y, en general, al que se aferre al entendido de una palabra fundante, problematizando las representaciones tradicionales del conocimiento, a través de la propuesta de una nueva forma de concebir la literatura ya instrumentalizada como un

artefacto funcional al servicio de la inventiva y en deuda con las diversas expresiones de la misma instrumentalidad que sostiene esa estética. Si, a saber, todo conocimiento inserto dentro de un discurso no puede escapar a la condición de su propia textualidad, los fenómenos sociales serían de naturaleza artificial y siempre en función del poder emanado por fuerzas hegemónicas institucionalizantes o dispositivos de coerción canonizadora con el único derrotero de regular la producción del conocimiento. El conocimiento parece agotado, no quedan nuevos mundos posibles; porque hay un número limitado de combinaciones posibles; de esta manera, se imitan los estilos muertos. Se habla mediante máscaras, voces, “estilos del museo imaginario” (Jameson, 1999: 299).

En ese sentido, lo propio es presentar el análisis hermenéutico de cuatro relatos latinoamericanos de alta valoración crítica. Una primera dupla correspondiente a “Lejana” de Julio Cortázar y “Las rayas” de Horacio Quiroga, desde el enfoque de la metafísica y otro desde la corriente psicoanalítica, para transparentar sus estructuras desde sus constructos propiamente estructuralistas. De este modo, la aplicación de sus modelos hermenéuticos da cuenta de elementos afines a la modernidad, que se expresan como creencia en la ciencia y en la totalización de un concepto de verdad absoluta, valiéndolos del carácter inherentemente binario del *doppelganger* para centrar sus bases binominalistas. En cualquier binomio, un término queda supeditado a otro en un orden jerárquico y excluyente, propio de la batería procedimental del modelo estructuralista. Por ello, uno de los objetivos de esta investigación es deconstruir ese trabajo mediante los dispositivos del postestructuralismo como práctica postmoderna. Y en una segunda dupla correspondiente a “Tema del traidor y el héroe” de Jorge Luis Borges y *La Pesquisa* de Juan José Saer, será que mediante el abordaje del *doppelganger* que estos dos autores, Borges y Saer, transparentarán la dinámica binominal para apostar a una confrontación crítica y dialógica en y desde el concepto de identidad.

1.4. Hipótesis

Es posible levantar una propuesta de lectura desde las claves de la postmodernidad, leyéndose ésta como superación de la tradición literaria precedente a través del trabajo deconstructivo y de un set de técnicas y estrategias retórico-discursivas, que, aplicadas al tópico del *doppelganger* en cuatro relatos hispanoamericanos, transmutan las nociones clásicas de literatura, lenguaje y realidad y abre nuevos campos de acción lectora.

1.5. Objetivo

1.5.1 Objetivo general

-Reconocer un cambio de paradigma en la manifestación del comportamiento del *doppelganger* en la tradición latinoamericana moderna y el escenario postmoderno, desde las prácticas escriturales y la noción de literatura.

1.5.2. Objetivos específicos

-Identificar la influencia metafísica como tendencia moderna desde el fenómeno de bilocación como expresión del *doppelganger*, en “Lejana” de Julio Cortázar.

-Identificar la influencia psicocrítica como tendencia moderna desde el concepto de forclusión como expresión del *doppelganger*, en “Las rayas” de Horacio Quiroga.

-Identificar la presencia de ciertos procedimientos escriturales postmodernos y su influencia en la interpretación tradicional del *doppelganger* y la ficción en “El tema del traidor y el héroe” de Jorge Luis Borges y *La pesquisa* de Juan José Saer.

-Elaborar una propuesta pedagógica para alumnos de cuarto año de enseñanza media, en el eje de la literatura.

1.6. Relevancia de la investigación

1.6.1. Relevancia literaria

La relevancia literaria de este estudio esta dada en la posibilidad de aproximación y apertura a nuevas lecturas frente a un fenómeno literario que parece agotado como es el caso del *doppelganger* que llegó a denominarse ‘tópico’ en la tematología literaria.

Esta apertura de posibilidades interpretativas se pretende explorar y explicar a través del análisis de cuatro relatos latinoamericanos que expresarán desde la singularidad de sus contextos de producción una afinidad con la tendencia artística postmoderna y el postestructuralismo, destacándose en ellos un afán por superar las tendencias estético-literarias precedentes surtiéndose de sus mismas bases para confrontarlo con su discurso sobre el mundo y la literatura. Es de gran interés, en ese sentido, dilucidar y aplicar rudimentos del trabajo deconstructivo derridiano cuyo fin es el dismantelar las claves de la clasicidad y permutar ciertas acciones lectoras que se encuentran en franca caducidad por una estética simuladora, que desestabiliza los hábitos del lector- tipo manteniéndolo en un estado de alerta que no se expresa sólo en los mismos procedimientos retóricos que transparenta, sino en una reflexión sobre los alcances de lenguaje, los sistemas de representación del mundo, el carácter ficcional de la obra literaria y su posición como lector frente a ella. La notabilidad de nuestra propuesta literaria, radica, primero, en la vinculación del tópico del *doppelganger* con la estética postestructuralista, segundo, en la triangulación de esos elementos con los cuatro relatos hispanoamericanos desde dos enfoques consabidos como el metafísico y psicocrítico en el caso de las dos primeras lecturas, y desde una batería de recursos estratégicos postmodernos, en el caso de los últimos dos. Por último, en la contextualización de estos cuatro autores rioplatenses al imaginario latinoamericano de los últimos dos siglos. Estos cometidos se cumplirán no sin antes despejar el campo conceptual en torno a los conceptos de ‘modernidad’ y ‘postmodernidad’, en ajuste a la situación de las letras hispanoamericanas. En síntesis, la presente investigación se sustenta en la confirmación de la trascendencia del tópico del *doppelganger*, como temática presente en relatos

latinoamericanos de diversa variedad estética, pero que igualmente supera dichas distinciones, transversalizando las clasificaciones y categorías, a través de la compilación de los intereses y rasgos propios de autores que, finalmente han optado, en mayor o menor grado, por el efecto fantástico como herramienta para despertar en el lector el interés por problemáticas propias de nuestro tiempo. En virtud de lo anterior, es posible visualizar una panorámica de la narrativa latinoamericana que apunte a una perspectiva más completa y acabada de la misma, reconociendo temáticas de profundidad en dimensión literal, que exigen, por parte del lector, un ejercicio altamente reflexivo y crítico.

1.6.2. Relevancia pedagógica

La relevancia pedagógica de la investigación se fundamenta en los Contenidos Mínimos Obligatorios de cuarto año de enseñanza media, en el eje temático de Literatura, incluidos en la unidad: “Textos de la Literatura Contemporánea”, siendo relevantes los subtemas: “Soledad e incomunicación humana” (búsqueda de la propia identidad; el individuo y su pertenencia a grupos), “Inabarcabilidad de la realidad; ilogicidad del mundo y de la conducta humana” (el mundo visto desde una o varias conciencias personales, multiplicidad de voces narrativas, representación subjetiva del tiempo, alteración del orden cronológico, técnica del montaje, etc.). Y “La literatura como tema en sí misma”, donde encontramos la intertextualidad como cita o remisión explícita o implícita a otros textos, además de segmentos metanarrativos y metadramáticos propios de la literatura postmoderna.

Pero, específicamente, temas como “El desdibujamiento de la frontera entre literatura (ficción) e historia (realidad)” y las combinaciones que de estos elementos devienen y el tópico contemporáneo: “Descenso a los estratos más profundos de la conciencia”, son especialmente aplicables en esta investigación como soporte pedagógico.

En la actualidad, los programas de educación media se basan principalmente en el desarrollo de la literatura, ya que esta utiliza como instrumento la palabra, que permite y facilita la comunicación. Con ello se presenta la importancia que tiene, para el desarrollo del ser humano, además de que, como tal, puede desarrollarse de manera transversal en cualquier texto de lectura, a diferencia de la lingüística.

Finalmente, se pretende con este planteamiento, la eficacia en el desarrollo de este tipo de problemáticas dentro del aula, tanto en el desenvolvimiento del docente, quien participa como instrumento de conexión para permitir el aprendizaje, como en el trabajo metacognitivo que deben ir realizando los alumnos a partir de una metarreflexión, la que se lleva a cabo desde el análisis de textos.

En síntesis, los tópicos contemporáneos de mayor atinencia al núcleo temático de nuestra investigación, son específicamente:

- “Búsqueda de la propia identidad; el individuo y la pertenencia a grupos”
- “Inabarcabilidad de la realidad; ilogicidad del mundo y de la conducta humana”
- “El mundo visto desde una o varias conciencias personales”
- “Representación subjetiva del tiempo”
- “Descenso a los estratos más profundos de la conciencia”

Los contenidos expuestos se encuentran presentes en los *Planes y Programas* propuestos por el MINEDUC, como CMO. Cabe señalar que tales nociones literarias son también susceptibles de un abordaje transversal.

1.7. Diseño metodológico

El móvil de la investigación es la comprobación de un postulado a la luz de la hipótesis formulada y mediante los diversos dispositivos teóricos escogidos.

Con respecto al diseño de trabajo, este se desarrollará según niveles de análisis que corresponden al procedimiento tradicional de tratamiento de textos literarios:

- Descriptivo: hallazgo y detección de los elementos explícitos de los textos literarios, a través del rastreo de marcas textuales y pistas de lectura que tengan relación con el objeto de estudio.
- Hermenéutico: extracción de la información implícita del texto e interpretación de los elementos identificados en función del marco teórico, mediante operaciones de inferencia y deducción, destinadas a la corroboración de la hipótesis.
- De actualización: vinculación crítica entre los elementos analizados y puestos en relación con la hipótesis, en cuanto apertura a futuras interrogantes. Verificación de alcances epistémicos.

Capítulo II: Marco metodológico y teórico

2. 1. Marco metodológico

Para hacer más explícito el modo de análisis y desarrollar los objetivos propuestos en el seminario se utilizarán básicamente dos metodologías de estudio. La primera de carácter cualitativo, y la segunda, hermenéutica. Lo anterior se funda en el proceso de contextualización de ambas herramientas interpretativas, permitiendo aperturas e interconexiones en la materia de estudio, fundamentalmente dispuestas a revelar los procedimientos de acción de una estética que se posiciona en el campo de la crítica literaria como una aproximación a las prácticas postestructuralistas.

2.1.2. Investigación cualitativa

La investigación cualitativa “es una conjunción entre la observación y la descripción detallada del objeto en estudio, a partir del cual, se elabora y se plasma todo lo que se desprende del hecho” (Sampieri et al, 2006:11).

Existe una clara diferencia entre un modelo de análisis cualitativo y otro cuantitativo. Esta se basa, fundamentalmente, en las técnicas de investigación que se utilizan para uno u otro modelo. El diseño cuantitativo debe fundar una teoría, es decir, asegurar el objeto para que los resultados que se generen sirvan de base a la investigación. En ese sentido, este diseño es de carácter inductivo. A diferencia del diseño antes mencionado, el método cualitativo permite un análisis profundo, ya que los pasos de la investigación, como la recolección de datos, el trabajo de campo, el proceso de análisis, entre otros, es un ejercicio que tiene asidero a lo largo de toda la investigación, a saber, una metodología constante.

2.1.3. Investigación hermenéutica

Para realizar esta investigación, se abordará la dimensión hermenéutica como una teoría filosófica general de la interpretación y comprensión de textos que, asimismo, se extrapola a la comprensión del todo desde una mirada integral que reúne aspectos sociales, antropológicos, ontológicos y teleológicos.

Aristóteles (S. IV a. C.) establece la hermenéutica para analizar la relación de los signos lingüísticos y las cosas, como también la relación que tienen estas últimas con el pensamiento. En siglos posteriores, esta metodología de investigación incorpora la interpretación de textos clásicos latinos y griegos. Por otra parte:

Heidegger postula que la hermenéutica se refiere a la ontología de la existencia, en el sentido de que eleva la comprensión de un texto al carácter de la autocomprensión, la que se establece mediante el lenguaje. En otras palabras, la comprensión de sí mismo, la relación entre el ser y el lenguaje, en cuyo significado el comprender encuentra asidero en el existir. (Vergara, on line)

2.1.4. Modelo de análisis empleado en la investigación

El modelo de análisis es heterodoxo, respecto de la ortodoxia estructuralista. Sin embargo, es preciso aclarar que el modelo es, antes que todo, un postulado que emana en gran medida del objeto de estudio, antes que el objeto sea precedido por una dinámica específica de procedimientos. Las ciencias humanas y en particular los estudios literarios, han debido adaptarse al imperativo de que el objeto de conocimiento, el lenguaje y su constitución estética, no devienen en un objeto estable organizado por leyes universales, sino más bien lo que cabe es describir, a partir del conocimiento de los flujos de la textualidad, que el objeto es un proceso de incesante inestabilidad, y que los instrumentos con los que se le conocen son, paradójicamente, el lenguaje y la escritura. Es decir, a diferencia de las ciencias naturales, el objeto de los estudios literarios está constituido por el instrumento con el cual puede indagar: el lenguaje.

2.2. Marco Teórico

2.2.1. Presentación del marco teórico

Si bien cabe destacar en el desarrollo de la investigación una tentativa heterodoxa respecto a los modelos de aproximación teórica, nuestro marco se sustenta en la necesidad de exponer y problematizar los modelos clásicos de representación literaria basados en líneas interpretativas de carácter estructuralista presentes en el enfoque metafísico y la corriente psicocrítica desde el influjo del pensamiento postmoderno y el postestructuralismo en las letras hispanoamericanas. Para ello, abordamos el tópico del *doppelgänger* como censor del comportamiento del modelo postmoderno respecto a tradiciones literarias precedentes en cuanto tratamiento y visión de las oposiciones binarias y las diferentes técnicas y estrategias narrativas que se han desarrollado en los últimos dos siglos en la escena latinoamericana. Se abordará como una de las características principales del proceso conversión de la narrativa mimética a las bases del pensamiento postmoderno, el cuestionamiento de la primacía del modelo estructuralista en las ciencias humanas: antropología, historia, crítica literaria, filosofía, y psicoanálisis. El sujeto sería un punto focal de fuerzas, más que un agente creativo, mientras que a la obra literaria, un tejido de otros textos cuyo significado viene determinado por sus lectores más que por la intención de su autor. Cabe precisar que entre estructuralismo y postestructuralismo no existe una barrera infranqueable ya que muchos de los postulados esbozados por el postestructuralismo fueron desarrollados por autores próximos al estructuralismo, cuyas intenciones, en muchos de los casos fue recrear posiciones estructuralistas con el fin de reformular ciertas limitaciones de este modelo que justamente los convirtieron en críticos o detractores del mismo. Para efectos de concretar nuestra hipótesis, se dispondrán de rudimentos teóricos de exponentes de diversas áreas de pensamiento y tendencias críticas (estructuralismo, postestructuralismo, psicocrítica etc.) de gran resonancia tanto europea como hispanoamericana.

Jacques Derrida con su propuesta de deconstrucción, Fredic Jameson y Lautaro Zabala, útiles para contextualizar y delimitar los conceptos de modernidad y

postmodernidad, además de las estrategias retórico-discursivas del postestructuralismo, Tzvetan Todorov, para destacar aspectos básicos de la narrativa fantástica, Irene Bessiére con precisiones sobre el deslinde de la ficción en el texto literario, algunos elementos de rizoma de Deleuze y Guatari, aportes al concepto de postmodernidad de los autores Jean Baudrillard y Manuel Asensi, la definición para *Mise en abyme* de André Gide, el surrealista Alfred Jarry con su concepto de *patafísica* y Beatriz Sarlo contextualizando la narrativa de Borges en el escenario postmoderno.

Como aportes complementarios y manteniendo una línea relativamente homogénea de pensamiento, se incluirán ciertos dispositivos de los trabajos de Michel Foucault, Walter Benjamin, Michel de Certeau, Maurice Blanchot, Lucien Dallenbach, Jean-François Lyotard, Alain Miller, Cedomil Goic, Noé Jitrik, Umberto Eco y Octavio Paz.

Por otra parte y ya en lo específico, como primer acercamiento al del tópico del *doppelganger* se dispone de los postulados de Sigmund Freud (con su noción de *Lo Ominoso* -1919-), de los enfoques que tradicionalmente han orientado la lectura de ‘el doble andante’, se revisan los principales aspectos de la corriente metafísica desde el concepto de bilocación, ampliamente desarrollada por agrupaciones religiosas, movimientos esotéricos, y la filosofía oriental, mientras que desde la escuela psicocrítica, se contemplan las aportaciones de Jacques Lacan en lo relativo a la inversión del signo lingüístico de Ferdinand de Saussure y la relación entre inconsciente y lenguaje, desde el concepto de forclusión. Las perspectivas interpretativas recién mencionadas se aplicarán en el análisis de los cuentos “Lejana” de Julio Cortázar, “Las Rayas” de Horacio Quiroga, “El tema del traidor y el héroe” de Jorge Luis Borges y por último *La pesquisa* de Juan José Saer, como una propuesta de lectura convencional del *doppelganger* influida por las primeras expresiones del pensamiento postmoderno y el postestructuralismo. La posibilidad del doble como imitación o mimesis es de interés en cuanto al análisis de las relaciones dialógicas entre originales y copias, centradas no sólo en las representaciones que constituyen el fenómeno del doble, sino en los espacios que lo justifican, y en los procedimientos retóricos y artísticos que determinan sus apariencias y apariciones en el

intrincado juego de la cadena de significantes, en la concepción de lenguaje, ficción y literatura en Latinoamérica. Por último, se consideraran apostillas y comentarios críticos de los autores cuyos relatos sometemos a análisis, refiriendo a aspectos de su propia producción, su noción de ficción, literatura y lenguaje, y de alguna manera, su posición frente al postestructuralismo, y su potencial relación con la tendencia ideática postmoderna.

2.2.2. El tópico del *doppelganger*: contextualización

2.2.2.1 Conceptualización del *doppelganger*

El *doppelganger* ha inaugurado en el relato fantástico una serie de mitos y misterios; desdoblamientos, paralelismos, gemelos idénticos, bilocaciones, dobles malvados vinculados al animismo y la metafísica, y trastornos de personalidad múltiple derivados de la corriente del psicoanálisis, se identifican como sus manifestaciones más desarrolladas en la literatura. El *doppelganger* corresponde al fenómeno en que una identidad es replicada por otra en una versión idéntica a su matriz, refiriendo a la aparición de personas que, por su parecido o similar aspecto, deben considerarse idénticas; un ‘yo’ reconocido como un ‘otro’, como un *alter ego*. *Doppelganger* se traduce, desde el alemán, como *doppel*, que significa ‘doble’, y *ganger*, traducido como ‘andante’, asumiéndose como el doble fantasmagórico que acompaña a una persona viva. Su origen se atribuye al novelista Jean Paul en 1796, cuya primera traducción es “el que camina al lado” (Anónimo, on line). Otras traducciones signan el vocablo como gemelo malvado o gemelo idéntico, expresados en una serie de subtipos narrativos derivados de la noción bilocativa de isomorfismo y alteridad.

Si bien fue el psicoanalista austríaco y discípulo de Freud, Otto Rank, quien, en *El doble* (1976), desarrolló más ampliamente este antiguo tópico en el contexto del psicoanálisis aplicado a los estudios comparativos, fue Sigmund Freud (1914) quien lo consagró como expresión del inconsciente desde la noción de lo siniestro, en su artículo *Lo ominoso* (1919). Freud es el primero en reparar acerca de cierto efecto producido por la concientización de la presencia de un ‘otro’ identitario, identificándolo como “aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo” (Freud, 1919: 60). Establece que “se tiene un efecto ominoso cuando se borran los límites entre fantasía y realidad, cuando aparece frente a nosotros como real algo que habíamos tenido por fantástico, cuando un símbolo asume la plena operación y el significado de lo simbolizado, y cosas por el estilo” (Freud, 1919: 67).

Desde la voz alemana, *Unheimlich*, que se traduce como “poco familiar, ajeno, extraño, incomodo, inseguro” u “ominoso” (Freud, 1919: 2), Freud escribe sobre “la aparición de personas que por su idéntico aspecto deben considerarse idénticas, dado “el acrecentamiento de esta circunstancia por el salto de procesos anímicos de una de estas personas a la otra” (Freud, 1919: 5). Freud señala que “[l]a condición esencial para la ocurrencia del sentimiento ominoso en la incertidumbre intelectual. Lo ominoso sería siempre, en verdad, algo dentro de lo cual uno no se orienta, por así decir” (1919: 64).

La extraña atmósfera que se genera como proyección de la incertidumbre óptica de lo ominoso, enrarecida por la vaga presencia de lo siniestro, en determinado medio físico o simbólico, refuerza el sentimiento de inseguridad frente a lo antes conocido, que se torna ajeno y acechante, Según Freud, “mientras mejor se oriente un hombre dentro de su medio, más difícilmente recibirá de las cosas o sucesos que hay en él impresión de lo ominoso” (1919:60).

Freud, además, distingue entre la experimentación de lo ominoso y la presencia de este en la literatura fantástica, cuando advierte: “Lo ominoso de la ficción-de la fantasía, de la creación literaria [...] es mucho más rico que lo ominoso del vivenciar: lo abarca en su totalidad y comprende por añadidura otras cosas que no se presentan bajo las condiciones del vivenciar.” (Freud, 1919: 68). Así, Freud establece que “la oposición entre reprimido y superado no puede transferirse a lo ominoso de la creación literaria sin modificarla profundamente, pues el reino de la fantasía tiene por premisa de validez que su contenido se sustraiga del examen de la realidad. El resultado, que suena paradójico, es que muchas cosas que si ocurrieran en la vida, serían ominosas no lo serían en la creación literaria, y en esta existen muchas posibilidades de alcanzar efectos ominosos que están ausentes en la vida real” (Freud, 1919: 68-69).

En términos generales, el *doppelganger* surge del concepto de ‘dualidad’ defendido ampliamente por el ‘dualismo cartesiano’³, y opuesto al de ‘monismo’ que se expresa como ideal complementario entre la sustancia material y espiritual, instalándose

³ Renato Descartes 1596-1650

desde el siglo XVII como contestación dialéctica al monismo clásico⁴. Irene Bessiére (2001), crítica francesa, sintetiza el recorrido histórico del tópico del *doppelganger* a través de lo fantástico, dando cuenta de un paulatino desplazamiento desde la visión mística de interpretación de lo fantasmagórico hacia el terreno del psicoanálisis según una pérdida de su referente conceptual. Distingue entre *Fantôme*, que correspondería a la aparición sobrenatural de una persona muerta, y *Fantasme* o producto de la imaginación, que desde el psicoanálisis apuntaría al ‘ego’ que intenta escapar de la realidad:

Esta pérdida de referente ira acentuándose en la temática hasta desembocar en motivos cada vez más alejados de una visión antropomórfica: el fantasma ha cedido de su sitio al muerto viviente, (el vampiro) y, más tarde, se interioriza (la locura, la alucinación). El miedo cobra, entonces, formas indescriptibles, como en Lovecraft (Bessiére, 2001: 217).

Desde otra perspectiva, el escritor y crítico literario Noé Jitrik (2000: 10-11), extrapola el concepto del ‘doble’ al de un ‘otro’ que estaría representado por la escritura; este fundamento sirve para comprender desde ya, la amplitud de las aplicaciones para el tópico y la extensión del terreno relativas la idea del doble:

La escritura es un hecho perturbador por su carácter metafórico: rompe órdenes y establece otros, es lo “otro” por excelencia no sólo porque cambia lo que refiere, hasta el pensamiento mismo de lo que quiere ser referido, sino porque siendo parte de lo que se sabe del sistema de la lengua se aparta de lo que sería su esencia, el signo mismo, e inaugura en cada instancia del trazo una alteración en el orden de lo real. Es una ‘otredad’ no agotable pero tan atractiva como para entregarse a indagar por su consistencia, que no es tan sólo un hecho social pese a ser una forma suprema de lo social, la memoria, la comunicación (Jitrik, 2000:12)

La escritura como un doble, según el autor, se sostendría en la escisión esencia sígnica/lenguaje, lo que trasvasijado al contexto del *doppelganger*, referiría a una

⁴ Presente específicamente en Grecia desde la figura de Anaximandro (610 a.C), Heráclito (535 a.C), Parménides (520 a.C.) y Demócrito (460 a.C).

dualidad de orden jerárquico, en la que una parte domina a la otra de forma ‘perturbadora’, en experimentación de lo ominoso, en la pérdida de lo natural/familiar bajo el entendido de que la lengua como sistema es una convención, y como tal, posee carácter artificial (desconocido, ajeno). Esto como alcance preliminar para comprender la relación del doble con el lenguaje y la escritura, y más adelante, la ficción.

Luhmann (2002: 14), afirma: “Obviamente, el potencial de la escritura/lectura incrementa la cantidad de incertidumbre y la necesidad correspondiente de interpretación, incluyendo los mecanismos semánticos para controlar las interpretaciones de antemano. Esto nos permite ver otra vez las improbabilidades evolutivas de la escritura y los modos en que la evolución se las arregla para resolver problemas *específicos*⁵”. Luhmann ve en la práctica lecto-escritora, un germen de incertidumbre resuelto a partir del sistema de la lengua como un antídoto. El lector, frente a lo no familiar del texto, que le genera una ‘incertidumbre intelectual’ (causal de la experimentación de lo ominoso), acude a las pautas de lecturas convencionales y consagradas por la tradición para resolver este problema, que Luhmann advierte como un estancamiento evolutivo.

Cabe recordar que el tópico del *doppelganger* no será abordado en esta investigación desde las perceptivas de análisis (trabajadas y) mayormente difundidas y desarrolladas por la teoría literaria (análisis narratológico, de personaje, de sub tipos, entre otros) ya que, aunque estas categorías serán de provecho, su enfoque responde a modelo estructuralista.

⁵ Original en cursiva.

2.2.2.2. ¿Tardomodernidad? El *doppelganger* en las letras hispanoamericanas

Desde sus inicios, la creación literaria latinoamericana ha estado marcada por la coexistencia de identidades que surgen del mestizaje cultural: durante largos períodos, la influencia occidental pareció estar en constante pugna con las manifestaciones típicamente locales, lo que ha dado como resultado un híbrido, cuyas raíces se funden y mezclan en un constante movimiento de atracción/rechazo.

La visión del doble como tópico literario ha experimentado en la narrativa latinoamericana una serie de transformaciones guiadas por los diversos modos de concebir de la realidad, el lenguaje y la escritura. De modo indistinto, se puede suponer como un elemento común a las culturas latinoamericanas y, por tanto, a su literatura, la creencia en una fórmula que, desde la herencia de lo mágico y toda expresión mítica (mito fundador), supone una identidad absoluta entre la *res* y su nominalidad. Latinoamérica es un escenario especialmente propenso a la incubación de las diversas expresiones del doble, en primer lugar concebidas como herencia de las culturas precolombinas, que desde su cosmogonía, dieron pautas de importancia para la noción de identidad, pautas de pensamiento y comportamiento frente al mundo, que influyeron profundamente en la expresión artística y literatura. Obras cúlmines como *Chilam Ballam*, la obra poética de *Netzachualcoyotl* y el *Popol Vuh*, dejaron testimonio en cuanto a la particular forma de descifrar los designios sobrenaturales de antiguas generaciones latinoamericanas, principalmente desde las nociones duales de la vida/muerte y el ‘bien’ y el ‘mal’, que caracterizaban el ‘doble’ (como) en seres mitológicos o totémicos de carácter animista, y encarnaban una de ambas polaridades en oposición, a la manera de la mitología griega. Pero la historia de las dualidades sería de largo aliento, desde la llegada de los colonizadores que se asentaron en territorio americano reordenando su estructura social y cultural desde el binomio civilización/barbarie, imponiendo el pensamiento occidental capaz de generar en el mundo indígena la experimentación de lo ominoso desde “la incertidumbre intelectual” y el despojo de lo familiar/ancestral, lo que se llevó a

la literatura desde las ‘cartas de relación’⁶, en las que mitificaban el imaginario indígena, permutando su identidad genuina por la correspondiente al perfil europeo, instalándose en el sistema de creencias de los pueblos indígenas como un ‘otro’ en pugna por ocupar el espacio simbólico de la conciencia a través de la evangelización como discurso mítico: “Desde la conquista, la religión se empleó como arma de dominación. Sustituyó y creó mitos. Con el mismo discurso de Gómara y con una praxis generadora de temores divinos que llegan hasta el pavor colectivo, el sacerdote es una constante en la novela indigenista” (Tedesco, 2004:130). Por ello es que Todorov (1987) abordaría en su obra crítica *La conquista de América* la temática de la otredad identitaria, refiriéndose al europeo como ‘El Otro’ con letra mayúscula. (cfr. Todorov, on line)

Frente a la dicotomía de un sujeto latinoamericano escindido, aparecen en la literatura personajes clave como Inca Garcilazo y Guamán Poma de Ayala; que en un ‘entre tierras’, vacilarían entre dos racionalidades en permanece conflicto, la mítica y la aristotélica, para asentar las bases mínimas de una identidad estable. Esta es una parte de la historia de las dualidades en Latinoamérica, que así se resume:

[l]a memoria brota biológicamente del hombre y del suelo, el presente es un parto y el porvenir surge, no de una evolución pero sí, de un doloroso acoplamiento entre mito y realidad, entre el afán de perderse y el afán de hallarse, entre la opresión y la evasión. Las raíces del subconsciente, las raíces sangrientas del atavismo, pugnan por brotar, purificarse, florecer. El dualismo es ley. Es esta dualidad presentada como dicotomía material del relato fantástico: mito/realidad. (Recourat, on line)

Partiendo de la conceptualización basal de Todorov sobre la noción de lo fantástico, “[e]l fantástico es la duda experimentada por un ser que sólo conoce las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (Fava, on line), se puede establecer que en América latina, el realismo y sus escuelas, se inclinaron al

⁶ Es a través de ellas que resulta posible acceder tanto a la visión de *lo nuevo* que tuvieron los primeros conquistadores, como los a los medios literarios que emplearon para fijarlo y difundirlo a los que esperaban noticias al respecto en el Viejo Mundo.

desarrollo de lo ‘extraño, procurando interpretar lo fantástico desde sus propias leyes de realidad. Luego se advierte el influjo de lo maravilloso como la naturalización y aceptación consciente de los sucesos desconocidos, apareciendo el realismo mágico como superación de las manifestaciones anteriores. “Éste quiere mostrar lo irreal y lo extraño como algo que pertenece a la cotidianeidad. Igualmente, posee una actitud respetuosa frente a los mitos y otras creencias de los pueblos precolombinos o afroamericanos” (Anónimo, on line).

La literatura realista, por su parte, abordó la temática del ‘doble’ desde una actitud de queja contra la sociedad, desde la emoción localista y el cuadro de costumbres, desde la agudeza psicológica y la visión del texto literario como fuente de documentación objetiva de los dramas y miserias de la sociedad imperante. El *doppelganger*, se desarrolló en la literatura desde un determinismo científico y un positivismo darwiniano. Estos rasgos de la modernidad son propios del espíritu del ‘hombre moderno’, entendido por ello, hombre que centra su fe en la razón y la ciencia.

En síntesis, se puede establecer, según Michel de Certeau (2000: 89) que:

[l]a práctica escrituraria ha asumido unos valores míticos estos últimos cuatro siglos al reorganizar poco a poco todos los dominios donde se extendía la ambición occidental de hacer su historia y, así, hacer la historia. Entiendo por mito un discurso fragmentado que se articula con base en las prácticas heterogéneas de una sociedad y que las articula simbólicamente.

Sobre la presencia de una postmodernidad en América Latina, los críticos y estudiosos del tema se han mostrado reacios a aceptar su existencia si acaso su denominación en el entendido de que la producción literaria hispanoamericana, por las características de sub-desarrollo de las naciones latinoamericanas estaría cursando tímidamente una ‘modernidad’, se situaría en el desarrollo tardío de las vanguardias, o derechamente, se encontraría en una etapa pre-moderna: “En los países del llamado *Tercer Mundo* existe un debate entre aquellos que consideran que la *Posmodernidad* es el modelo que explica nuestro mundo, y los que por el contrario, consideran que no es

posible llegar a la *Posmodernidad* ya que ni siquiera hemos alcanzado la *Modernidad*, lo Moderno.”(Anónimo, on line). Frente a ello, preciso establecer que, históricamente el asentamiento de los influjos ideológicos y artísticos de occidente han resonado tardíamente en el circuito representacional latinoamericano, ostentando una situación de anacronía que dificulta todo intento de periodización y alineamiento con las tendencias de los grupos hegemónicos, y en particular, con un concepto de raigambre angloeuropea, cuando América latina se encuentra resolviendo problemáticas que más tendrían que ver con la discusión colonialismo-post colonialismo en la permanente tensión centro/periferia.

Fuera de toda discusión en torno a la conceptualización de modernidad/postmodernidad, Octavio Paz reflexiona: “¿Fracasaron nuestros pueblos? Más exacto sería decir que las ideas filosóficas y políticas que han constituido la civilización occidental moderna han fracasado entre nosotros” (Paz, 2000: 192).

2.2.2.3. Los deslindes de un giro paradigmático; las lecturas moderna y postmoderna

En lo referido específicamente a la novela latinoamericana contemporánea, Goic (1992: 265) constata un rasgo acentuado: “La novela, en particular, parece haber encontrado en las precarias condiciones actuales del género, en su negación o desestructuración y en su anunciado fin, las mejores posibilidades de desarrollo. Paradójico como suena, parece haber en tal hecho un indicio caracterizador de la literatura hispanoamericana”, lo que coincide, además, con el hecho de que su momento de mayor auge se produce, precisamente, a partir de los períodos de belicismo mundial, en la primera mitad del siglo XX.

La razón constituyó, durante la modernidad, el fondo y la forma de la literatura a nivel mundial, bajo el predominio de la concepción de que el conocimiento era el único método de comprensión del mundo y la realidad, la que intentaba ser traspasada al papel de la manera más imitativa y fidedigna posible, en virtud de su condición de entidad extralingüística.

La razón, como concepto, nace como producto de una racionalidad; de un sistema de pensamiento conocido como metafísica clásica, y no es necesariamente una facultad *sine qua non* al hombre, ni un indicador de su afiliación al pensamiento. Como cualquier sistema gnoseológico traducido en discurso, la razón es una creación humana, y, como tal, está impregnada de la ideología de sus creadores; de sus intereses políticos, sociales, traducidos en argumentos de importancia. Como afirma Michel de Certeau (2000: 147) “[e]n el Occidente moderno, ya no es un discurso recibido el que desempeña este papel, sino un andar que sustituye una práctica: escribir. El origen ya no es lo que se cuenta, sino la actividad multiforme y murmurante de producir el texto y de producir la sociedad como texto”.

Esta percepción más bien tradicionalista de la literatura es reemplazada por la irrupción de una perspectiva que contemplaba conceptos relativos, principalmente, al carácter creador –ya no solamente imitador– del lenguaje:

Los nuevos creadores parten de la idea de que la función de la literatura no es recrear, a través del lenguaje, una realidad ya existente, sino, muy al contrario, crear, gracias a la utilización artística del lenguaje, nuevos universos, nuevas realidades. (Bogantes, on line)

Esta idea de literatura como medio de creación de nuevos espacios y dimensiones de la realidad y de lo no real percibe su producto como herramienta de transformación del mundo, posibilitando y multiplicando el reconocimiento y la valoración de incontables escenarios posibles:

El libro, cosa escrita, entra en el mundo, en donde realiza su obra de transformación y de negación. Él también es porvenir de muchas otras cosas, y no sólo de libros, sino que, por los proyectos que de él pueden nacer, por las empresas que favorece, por la totalidad del mundo, cuyo reflejo cambiado es fuente infinita de nuevas realidades, a partir de lo que la existencia será lo que no era. (Blanchot, 1993: 56)

Hablar de la tradición moderna, en primer lugar, reviste una contradicción nominativa, ya que por moderno se entiende toda expresión de progreso que vuelve la espalda a toda práctica antigua, consabida, cristalizada por la cultura en un sistema de conocimientos, que correspondería a la 'tradición':

“[e]l concepto de modernidad es una construcción creada por el tipo de mentalidad que dio a luz a los conceptos de 'evolución', 'desarrollo', 'progreso', 'revolución', y a sus contrarios, por ejemplo, el 'atraso'. Por alguna razón, no se les considera 'modernos', aunque ya no se les encasilla como 'atrasados'.” (Hubinger, on line)

Esta lógica se mueve como contradicción o paradoja de procedencia dual-dicotomista, convirtiéndose incluso en aporía desde el entendido que no existe fórmula de clasificación nominativa que esté fuera del lenguaje:

Dos fenómenos mutuamente excluyentes, modernidad y tradición, se oponen. Es un lugar común el hecho de que los países, Estados, regímenes y partidos políticos, así como los propios individuos, suelen definirse a sí mismos a través de sus supuestas relaciones y las relaciones de sus oponentes con la modernidad. En efecto, 'en la mayoría de los casos, son los intelectuales occidentales que demuestran ser prisioneros de ideas tradicionales al adherir a la rígida y excluyente distinción entre lo 'tradicional' y lo 'moderno' [...] Nos encontramos atrapados en la lógica de dicotomías heredadas' (Hubinger, on line).

Por otra parte, aunque 'modernidad' y 'modernismo' compartan un mismo espíritu renovador⁷, es necesario recordar que ambos conceptos poseen diferentes proveniencias y conceptualizaciones; 'modernidad' obedece a la clasificación-difícil y muchas veces estéril de un sistema amplio de organización coyuntural, que abarca desde lo social, político, cultural, hasta lo antropológico, caracterizándose por 'La modernidad': "La modernidad es ese primer momento en la historia donde el conocimiento teórico, el conocimiento experto se retroalimenta sobre la sociedad para transformar, tanto a la sociedad como al conocimiento" (Escobar, on line), mientras que 'modernismo' se define como 'movimiento literario postromántico': "Los discursos modernistas concebían la autonomía estética como espacios diferenciados regidos por una noción experimental/particular del lenguaje poético. Este reclamo de una textualidad específica convierte al modernismo en una formación discursiva que asume la modernidad como espacio de enunciación y de producción enunciativa" (Rodríguez, on line). Que las dos etapas circunscritas a un tiempo y espacio determinado coincidan es un aspecto menor, dados los indeterminados alcances de cada una; si bien el modernismo, en tanto tendencia estética-literaria, o periodo literario, se situaría entre fines del siglo XIX y principios del XX, siendo desplazado por las vanguardias, la literatura del boom, y la

⁷ "Modernidad y Modernismo son, en la visión de Ricardo Llopesa, dos nociones con lazos indisolubles. El Modernismo ha generado la modernidad literaria. Para trabajar sobre dicha relación, el autor procede a definir cada término por separado. El primero es un término general y amplio, que se vincula fuertemente con la aparición de la burguesía. En Hispanoamérica este fenómeno se presenta hacia finales del siglo XIX. El Modernismo, por otra parte, es un segmento dentro de esa modernidad. Se define, dice Llopesa, por su nivel de tensión."

denominada literatura postmoderna, el concepto de ‘lo moderno’ o Literatura Moderna⁸ sigue vigente en la actualidad como forma denominativa para toda producción literaria prescindiendo de su lugar de origen:

La literatura moderna se inicia, justamente, con el romanticismo y las distintas formas de la literatura moderna en los siglos XIX y XX son mutaciones del movimiento original romántico [...] vivimos el ocaso de la vanguardia, el final de una época que se inicia a principios del XIX y puede decirse que la literatura moderna está recobrando la conciencia del cambio y la afirmación de la continuidad. (Tortosa, on line)

Por ello, dada la ambigüedad de hablar de ‘literatura moderna’, en la presente investigación se habla, más bien, de un ‘paradigma moderno’; entendiéndose paradigma como un modelo, pauta o matriz, que, en relación con lo ‘moderno’, se ceñirán, específicamente, a algunas de sus características compositivas. Estas son, a saber: la fe en el progreso traducido como fe en la ciencia y el conocimiento, el racionalismo o la relegitimación⁹ de la razón como único medio de acceso a la verdad, el empiricismo como método positivista, la mimesis o creencia en la posibilidad de lectura de un texto literario como traducción o copia de la realidad, el realismo¹⁰ con sus sendos rasgos de articulación escritural y narrativa, al que conduce esta mirada, la visión dualista o binominal jerárquica, la supremacía del significado sobre significante que hace percibir el texto como apelación al desentrañamiento de supuestos contenidos subyacentes al modo del psicoanálisis, el argumento narrativo centrado en personajes con complejas estructuras psicológicas (novela psicológica), en la concepción innatista del lenguaje, en la presencia sobre la ausencia como ejercicio metafísico, y el rigor estructuralista tendiente a la taxonomización y canonización de la obra literaria a través de la instalación

⁸ También se habla de modernidad tardía como lo ‘tardo-moderno’ y ‘ultramodernidad’.

⁹ Se re-legitima un valor ausente en el Barroco, periodo a la ilustración, que la rechazaba en una, también, re-legitimación de la fe en Dios propia del medioevo.

¹⁰ En específico, la novela Decimonónica: “Lo fantástico decimonónico, en suma, surge siempre por oposición o contraste con lo real y cotidiano, lo conocido y representativo de nuestro mundo, y necesita apoyarse en un punto de referencia familiar para el lector.

de una serie de pautas y preceptos que pretenden normalizar las expresiones de la lengua y controlar sus influjos mediante la crítica y la teoría.

De este modo, en lo que respecta a la formulación normativa del relato en cuanto a texto, de sus formas convencionalizadas en la tradición lectora y a los procedimientos que de ella se desprenden, es pertinente referirse a ‘modelo estructuralista’. Por ello y por comodidad expresiva, a lo largo de la investigación, ‘moderno’, ‘tradición’ o ‘paradigma moderno’ haremos incluso el concepto de estructuralismo como modelo preferencial de aplicación de sus enfoques, por la atingencia de sus dinámicas representativas, no desmereciendo que, según otros contextos, lo ‘moderno’ se explique como matriz ideológica (filosófica, antropológica, representativa) fundamentada en los principios antes mencionados, todos ellos de raigambre racionalista y fundamentados en el pensamiento ilustrado.

Por otra parte, el concepto de postmodernidad –con sus respectivas controversias interpretativas– “que es considerado como un gesto de resistencia a la práctica de la cultura oficial, a los discursos de autoridad o las afirmaciones universales dominantes del hombre y a los distintos medios masivos de comunicación, los cuales considera una fuerza productiva, principalmente de control e instrumentalización social” (Anónimo, on line), se utilizará en el presente estudio como ‘tendencia¹¹ estética’, ‘artística’, ‘literaria’ posterior no obedeciendo a un sentido témporo-espacial, sino, más bien a la conciencia del influjo de nuevas renovaciones en el pensamiento y por ende, en la concepción y práctica de la escritura.

Si bien, el prefijo ‘post’ inmediatamente instala el concepto espacio de las sucesiones, hablar de postmodernidad, no implica necesariamente, en este caso en particular, una repulsa de las formas artísticas anteriores, sino, más bien, su superación. Pero es mediante un comentario de Pratt que se puede avizorar la resistencia de los círculos críticos latinoamericanos a dicho concepto: “Cuándo el término “postmoderno” a

¹¹ ‘Tendencia’ por no estar aun reconocida por algún medio de calcificación crítica dada su aún, insipiente y la senda imposibilidad de periodización que subexiste a este tipo de denominaciones. Por otro lado, la esencia del postestructuralismo es, justamente, rehuir las modalidades clasificatorias, dado su compromiso con el postestructuralismo.

circular por el planeta en la década de 1980, dos reacciones, ambas irónicas se escuchaban entre los colegas latinoamericanos. Una fue: “¡Carajo!, apenas vislumbramos la modernidad y ellos ya la dan por terminada”. Y la otra: “Fragmentación, descentramiento, coexistencia de realidades inconmensurables. Si de eso se trata, nosotros siempre hemos sido posmodernos. Somos el modelo” (Pratt, 2000:831)

En líneas generales, se puede establecer, que:

[l]a 'modernidad' es, de hecho, un territorio sin límites difícil de reconocer. Hace mucho tiempo que se suceden los debates en torno a ello, debates que han dado lugar al concepto de 'posmodernidad'. Esto es para decirnos que, de alguna manera, la modernidad ya se ha realizado, y que lo que viene 'después' no puede ser, desde luego, más moderno que la propia modernidad. Era muy 'moderno' ser posmodernista, o incluso deconstructivista, y construir su propia modernidad (Hubinger, on line).

El concepto de postmodernidad correspondería a *grosso modo* al de superación de la modernidad, superación de una determinada ideología, un sistema económico, de un cúmulo de redes de significado, una suma de prácticas político-sociales y culturales, y en definitiva, un paradigma discursivo, textualizable y extrapolable a las expresiones literarias y noción de literatura, por lo que hablar de un espíritu o pensamiento postmoderno sería, en ese sentido, equivalente a hablar de postmodernismo como una superación no sólo de un movimiento literario precedente, sino de ciertas características de la escritura y la expresión literaria que se opacan para iluminar otras modelizando un nuevo paradigma. De este modo la postmodernidad se puede leer como determinado período literario –con las grandes dificultades de periodización que eso conlleva–, como una actitud filosófica o de pensamiento, como una corriente artística o como un conjunto de prácticas literarias ejercidas dentro de determinado espacio cultural. Pero más allá del deslinde estas conceptualizaciones, si algo se puede asumir con certeza es que el trabajo postmoderno se basa en la revisión crítica de la modernidad, constituyendo más que una reacción o respuesta a la modernidad, una permanente redefinición de sus supuestos en lo que puede considerarse como su inminente crisis.

Sin embargo, debe de considerarse para efectos del estudio, análisis confrontación o revisión del imaginario postmoderno y la búsqueda sus marcas en la literatura, que no existe literatura postmoderna, sino sólo posibles lecturas.

Ya en el contexto de las prácticas escriturarias clásicas/modernas, cabe destacar que sobre la problematización de la escritura literaria como ‘otra realidad’ Todorov; establece que “se dibuja un mundo apartado de la realidad que tiene curiosas coincidencias con los acontecimientos reales y la realidad social” (1970: 34). El afán retroactivo en el cuadro costumbrista, la búsqueda del color local, de identidad cultural a través de una pintura de lo social fue, durante gran parte del período decimonónico, el derrotero de toda obra artística. El realismo, bajo el influjo del positivismo, las ideas ilustradas y el desarrollo de las ciencias humanas, y luego el naturalismo como superlativación del realismo con Émile Zola en *La novela experimental* (1880), proclamaba la mimesis como una especie de transustanciación de la realidad en el texto que, en especial en el naturalismo basado en un método experimental, apelaba a una transcripción rigurosa de la realidad natural, social y física, en la que el texto estaba, desde sus personajes y ambientación, sometido a los mismos regímenes y determinado por los mismos fenómenos naturales, individuales y sociales “de los que la física no había dado hasta hoy otra cosa que explicaciones irracionales y sobrenaturales” (Zola, 2002 [1880]: 43-47) en franca suspicacia frente al valor de la ficción literaria.

La reproducción de ‘lo real’ en el drama decimonónico, se solazaba en un restricto detallismo de los elementos escenográficos y de vestuario, orientados a representar con máxima precisión los aspectos problemáticos de la sociedad de la época. En especial, de la burguesía, ‘fotografiando’ situaciones tales como desajustes familiares, la hipocresía ética de la sociedad, la sujeción femenina y la carestía económica, presentándolos como fenómenos propios del funcionamiento social y analizando funestamente este funcionamiento.

Esta forma de representación, se constituía, por su atributo efectista, en una *mise en scène* del ilusionismo metafísico, ya que la interpretación de esa realidad y su pretendida imitación estaba construida por la mirada burguesa y sus intereses

encontrados por mantener cierto *establishment* socio-político, promoviendo la resignación del espectador frente a una realidad en apariencia inamovible (Ferro, on line).

De esto se desprende la imposibilidad imitativa del hombre, y luego del autor; desde el entendido de que el único material del que, eventualmente, dispone para reproducir la realidad –el lenguaje–, siempre se expresa como un discurso enturbiado por otras voces, otras ideologías; por la sombra, el murmullo de una otredad. De esta manera, la literatura es muestra de construcción espectacular y artificiosa. Su mostración es, por tanto, en cuanto artificio y espectáculo, dejando ver al lector en la puesta en escena una ilusión siempre invisible, negada por la hipertrofia del realismo. Discursos desfamiliarizadores, pues rompen la identificación con el espectador.

2.2.2.4. Bilocación; el *doppelganger* desde la tradición metafísica

El fenómeno del *doppelganger* desde la idea de un desdoblamiento identitario tiene sus orígenes en el dualismo ontológico, según el que, desde las palabras de Platón “en el hombre encontramos dos principios opuestos: el cuerpo que nos vincula con la realidad material y pertenece al mundo sensible, y el alma que es el principio inmaterial, divino e inmortal y que nos vincula con el mundo de las ideas” (Anónimo, on line). Así se define un dualismo antropológico desde su idea de que lo propio del hombre es el alma y no el cuerpo, rechazando la idea de la reencarnación por ser antinatural, ya que el cuerpo estaría asociado con el origen del mal como cárcel del alma. Pero todo parte como mito fundador del universo en las antiguas cosmogonías que basaron el pensamiento dualista en la presencia del bien y el mal que justifican origen y desarrollo de la humanidad, clasificadas en dicotomías menores como ideal/real, Dios/demonio, materia/espíritu, orden físico y moral. Para Platón, el mundo de las ideas y el mundo de la materia es temporal, mudable y corruptible. El cuerpo es visto como cárcel del alma.

Este concepto se remonta a la cosmovisión oriental, específicamente de la filosofía china testimoniadas de forma oral mediante los taoístas antes de la escritura del libro sagrado *I Ching*¹² o *Libro de las Mutaciones*, que constituye parte de la antología confuciana, cuya trascendencia se debe a la afirmación de que la meditación controla la conciencia funcionando como un oráculo, dada la disposición mental apta de los intérpretes. De esta faceta del mentalismo, nace abundante literatura oriental de sabiduría y auto-ayuda, que desde el dualismo se desarrolla como el alineamiento de las oposiciones y la complementación unitaria del ser: “En su origen, el I Ching es un libro sin palabras, es una sucesión finita de signos no ideomáticos con significados infinitos: un perfecto sistema algebraico [...] puede interpretarse como una cosmogonía, como un sistema de lógica, o de matemática. En última instancia, como una representación de la

¹² I King o I Ching, (Chou I. de la dinastía Chou, 1122 a 221 a d.c.), uno de los libros canónicos de las 64 situaciones posibles en la vida del hombre, estructuradas en base a los dos principios Yang (masculino) y Yin (femenino). Un tratado ético de la vida entre el cielo y los hombres.

trama evidente del mundo, o, más allá de esta, como una representación de su trama secreta” (Cáceres, on line).

Esta línea filosófica supone al universo tutelado por un principio del cambio y la relación de opuestos desde la dialéctica. Las mutaciones serían de orden cíclico y estarían regidas por el equilibrio entre el Yin y el Yang, máxima expresión del doble entendido como complemento desde una ley de compensaciones y como única posibilidad de ascensión y trascendencia espiritual del ser, simbolizadas por Yang en cuanto líneas abiertas y el Yin, como una continuidad que cierra el signo de la replicación de los movimientos y como fundamento de la mutación óptica. El Ying representa lo blando, lo oscuro, lo femenino, lo receptivo, mientras que el Yang simboliza lo duro, lo luminoso, lo masculino, lo creativo.

Este postulado encuentra parangón en Occidente, desde la idea de forma/fondo, y forma (principio inmaterial) y contenido (principio material). En Occidente, el dualismo nace con la oposición de Pitágoras (582-507 a. C.), entre límite/sin límite, par/impar, y luego, en Empédocles, desde la dupla amor filial/odio, que en Aristóteles se resumirá en los conceptos de bien/mal. Anaxágoras, por su parte, establece la dualidad entre inteligencia (*Nous*) y caos primitivo, mientras que, en los atomistas, la mayor dicotomía estará dada por el vacío infinito v/s la multiplicidad de corpúsculos invisibles como principio de la creación.

El dualismo, como término para designar toda suerte de duplicación identitaria, tiene sus orígenes en el contexto teosófico de raigambre occidentalista, vocablo que desde el misticismo, el escritor y filósofo francés Pierre Bayle (1647- 1706), resignifica incorporando elementos del racionalismo. Luego es Gottfried Wilhelm Leibniz, afamado filósofo y matemático alemán (1646-1716), quien habla por primera vez de sistema binario, complementado en su teoría por Christian Wolff (1679-1754) que incorporó elementos de la metafísica y la ontología, para explicar el problemático vínculo cuerpo/alma. Pero quienes sistematizaron el concepto de dualismo a la dinámica dialógica fueron los empiristas George Berkeley (1685-1753), David Hume (1711-1776)

y G. W. Friedrich Hegel (1770-1831) mayor exponente de un idealismo que pronto dará lugar a dar lugar al materialismo dialéctico.

Así, en el primer tercio del Siglo XX, y desde el Círculo de Viena¹³, se difundirá un dualismo empírico que, guiado por el positivismo lógico, basará sus investigaciones del lenguaje sólo a los métodos analíticos o de verificación empírica que frente a la complejidad de los fenómenos psíquicos relativos a la figura del doble perdían su campo de acción. Pero dicha situación se zanjaría desde los mismos empiristas, con la creación del método psicoanalítico.

Luego de esta reseña introductoria al concepto del ‘doble’, desde la noción de ‘dualismo’ de veta metafísica, se hace preciso describir el comportamiento de la metafísica desde la acepción de ‘presencia’. La metafísica, como concepto, es posterior a Aristóteles, quien la hacía inclusiva del término ‘filosofía’, denominándola, incluso, como ‘filosofía primera’, descrita como una meditación especulativa incapaz de interpretar la experiencia sensible en una mirada empírica del exterior. La metafísica se caracteriza como un estado de angustia o conmoción que motiva la acción filosófica. Posteriormente, Heidegger en su ensayo *¿Qué es metafísica?* (1975) le suma un carácter agorafóbico, precisándola, más bien, como miedo al temor, ya que el temor sería el término correcto para aludir a la presencia de algo determinado, mientras que la angustia, al confrontarnos con el ser puro mediante lo desconocido o ‘la nada’, se expresaría mejor como experimentación de lo ominoso. Tales supuestos se emparentan con ‘la incertidumbre intelectual’ explicada por Freud a partir de lo ominoso:

La angustia no alude a esa temerosa ansiedad que tan frecuentemente acompaña al miedo, el cual aparece con extrema facilidad. La angustia es algo

¹³ Fue un movimiento científico y filosófico formado por Moritz Schlick en Viena, Austria, en 1922 y disudefinitivamente en 1936. Este movimiento, se ocupa principalmente de la lógica de la ciencia, considerando la filosofía como una disciplina encargada de distinguir entre lo que es ciencia y lo que no y de la elaboración de un lenguaje común a las ciencias. Debido a que tiene la acepción de una disciplina ligada a lógica. La publicación en 1922 de Ludwig Wittgenstein de su *Tractatus logico-philosophicus* que influyó en los trabajos del Círculo también lo hizo Karl Popper con su presentación” La lógica de la investigación científica”.

fundamentalmente diferente del miedo, que es siempre por algo determinado. La angustia, por el contrario, no permite que aparezca semejante estado de confusión, más bien la atraviesa una calma muy particular. La angustia, que es originaria, suele mantenerse reprimida en el hombre. La angustia está aquí. Sólo está adormecida. Su aliento vibra permanentemente, atravesando por completo al hombre. La angustia originaria puede despertar en cualquier momento en el hombre. Para ello, no es necesario que la despierte ningún acontecimiento extraordinario. El profundo alcance de su reino se halla en proporción con la pequeñez de lo que puede llegar a ocasionarla (Cortéz, on line).

Por otra parte, y retomando el concepto de dualismo, vale establecer que Friedrich Nietzsche refiere a la ‘muerte de Dios’¹⁴ como la muerte de la moral en el binomio bueno-malo, a la decadencia de la razón como sistema único de decodificación posible, y de todo principio humano como ‘principio metafísico’ o constructo de este mismo principio moral. Aunque introduce la dupla ser/apariencia que finalmente conduce al nihilismo, Nietzsche apuesta a una genealogía que se exprese como búsqueda de los diversos orígenes, desde su diversidad y multiplicidad y no como presupuesto de un principio único y regulador.

En este contexto, aparece la metafísica de la presencia, que:

Reconoce como ley única la mirada que recoge y desplaza lo disponible para hacerlo presente, pero su mirada está siempre afectada por una irritación que perturba la pura facultad de ver y contra la cual se vuelve permanentemente para acceder a la pureza, sin poder reconocer que esa irritación no es otra cosa que la misma facultad de ver. (Fragasso, on line)

Por ello:

Es necesario entonces volver hacia la historia de la metafísica, retornar hacia ese lenguaje heredado que está, de parte a parte, atravesado por el dominio de los

¹⁴ En su ensayo filosófico “La muerte de Dios” (1888)

conceptos de la ontología griega, para “disolver las capas encubridoras de una tradición endurecida”. Ese retorno constituye el “camino de regreso destructor de la historia de la ontología”, camino que tiene como tarea la destrucción, lo que no implica ni sepultar en el olvido ni relación negativa; por el contrario, se trata del objetivo positivo de reiterar una pregunta fundamental. (Fragasso, on line)

El ‘doble’, desde una visión filosófica metafísica, se sustenta sobre bases cosmogónicas de naturaleza dualista, al modo del barroco o de la tradición místico – agonal– dualista, que se supedita a un criterio de clasificación binominal:

Aunque la realidad es percibida a través de una infinita gama de matices, por lo general se la suele dividir en dos grandes grupos antónimos representados en las nociones de luz y oscuridad, bondad y maldad. Mi antónimo es mi *doppelganger* (Gómez, on line).

Esto, desde el ámbito del doble, en tanto las identidades cobran vida propia, se identifican en forma de bilocación o paralelismo, se detecta la presencia de dos seres reconocibles, individuados, que se igualan; la cuestión es exógena (de afuera hacia adentro), del accidente de que existan dos personas iguales bajo el imperativo de la palabra: dos palabras, dos personas. Esto se ve, también, desde el ámbito de lo ominoso como una fuente de terror por la pérdida de la autenticidad óptica.

La metafísica de la presencia pretende inquirir del texto una verdad, un conocimiento único y definitivo. Así, el signo lingüístico, según los postulados de Saussure “verá en el significado una consecuencia simultánea del significante; una especie de ‘telos’ de la cadena sintagmática” (1964: 85). La metafísica de la presencia tiene sus orígenes en el pensamiento platónico, cuya prédica es que los objetos que alojan la realidad poseen cualidades y atributos de la cosa nombrada, comportando su esencia identitaria. Se emparenta a la concepción innatista del lenguaje, según la cual la palabra

‘invocaría’ las ideas dormidas en un inconsciente colectivo mediante *anamnesis*¹⁵, recordando, a través del lenguaje, las ideas eternas que conocimos antes de nuestro nacimiento, ya que el recuerdo debe estar estimulado por la memoria que libera, que permite el desocultamiento y la liberación de las sombras, en la tensión presencia-ausencia, claridad-oscuridad. El tiempo prehistórico oculta el recuerdo del mundo histórico en el mito, el sueño y otras unidades narrativas contendrían puertas de acceso a dicho pasado inveterado. Hermanado a la metafísica, el innatismo¹⁶ platónico establece que la realidad tendría una relación de semejanza con el objeto denotado. Se plantea que la realidad tiene una relación de semejanza con el objeto que denota; una motivación que subyace en el objeto denotado, que comporta elementos de la cosa nombrada. En el sistema de signos convencional, correspondería a un efecto metafórico, como sustitución de la realidad por su representación o copia ‘textual’. La *deíxis*, por su parte, afirma que un índice perdería su carácter de signo al desaparecer el objeto denotado, siempre supeditado a un contexto. De este modo, un doble contendría los elementos constitutivos de la *res* o cosa nombrada, en el correlato sígnico significante-significado, en el que la palabra adquiere un valor simbólico en la relación representativa matriz-copia, expresados, vastamente, en la narrativa fantástica como paralelismo o bilocación, donde se percibe lo fantástico como “lucha contra el principio de realidad en la que el hombre corre el riesgo de perder la salvación de su alma o la identidad” (Frutos, 1994: 40).

En el ámbito de la representación definida, ampliamente, como idea o imagen de la realidad, consistente en una operación que le permita al hombre construir su imagen y la del mundo, la tradición metafísica toma como portento ‘la alegoría de la caverna’ de Platón en su obra *La república* (395 a. de C.), indica que la verdad es inalcanzable mientras no se liberen las representaciones o sombras proyectadas en la pared de la gruta, por lo que la representación, en ese sentido, estaría supeditada a los fenómenos sensibles

¹⁵ Traer a la memoria significa 'recolección', 'reminiscencia', 'rememoración'. La *anamnesis* en general apunta a traer al presente los recuerdos del pasado, recuperar la información registrada en épocas pretéritas. Platón, al referirse a la capacidad que tiene el alma para recordar la esencia que esta pierde al entrar a un nuevo cuerpo. Este fenómeno se presenta mediante el uso de la dialéctica.

¹⁶ Según la corriente filosófica naturalista, el significado está vinculado natural y directamente al objeto que es el significando. Las características del objeto determinan su significado. Se trata de una relación previa en la que el ser humano no interviene.

de lo visual y lo perceptivo. Así, la representación alcanzada por las palabras se hace imagen visible, al modo ideográfico propio de la protoescritura; imágenes que remitirían a un eterno retorno. Si la representación, gracias a sus facultades sustitutivas (metafóricas), se basa en la analogía entre dos dimensiones, la mimesis otorgaría a la operación analógica un valor de equivalencia entre escritura y realidad. Para la metafísica, el problema se resume en el postulado de que la realidad es eso que sigue estando aún cuando se ha dejado de creer en ella, incluyendo lo que sea o no perceptible por la ciencia, la filosofía y el hombre.

Es en este panorama que se desarrolla, en la literatura, el concepto de bilocación, como empréstito de elementos característicos del esoterismo y la cabalística, o como relato místico o teológico propio del imaginario judeo-cristiano. La bilocación es definida por fuentes convencionales, esotéricas y religiosas como “el fenómeno en el cual una persona u objeto está ubicado en dos lugares del espacio simultáneamente” (RAE, on line), o como:

Ubicuidad o Desdoblamiento, es la presencia simultánea de una persona, en dos lugares distintos; en uno físicamente y en otro psíquicamente. La parapsicología ha podido demostrar que algunos casos de bilocación no son más que fenómenos de telepatía. Designa el Desdoblamiento, es decir, la proyección de un doble del cuerpo fuera de éste. (Anónimo, on line)

Por su conexión con el terror primordial de origen religioso y la idea de viaje iniciático, la bilocación se expresa como una experiencia física de desdoblamiento del alma, en el que el sujeto estaría en condiciones de relacionarse con su entorno normalmente, pudiendo, incluso, manipular objetos, y estando en plena conciencia de ello:

Se desdobla aquel que sale su alma, o se proyecta, fuera del cuerpo (aunque sigue conectado a éste) siempre en el mismo contexto de espacio-tiempo. Dicho de otra forma, el desdoblamiento se produce tanto en cuanto el sujeto sigue estando en su propio tiempo, si se desplaza fuera de ese contexto a otro espacio-tiempo ya

estaríamos hablando de un viaje astral. Sirva de ejemplo para entenderlo mejor: cuando se produce el fenómeno de salida del alma del cuerpo, si se comprueba de que se sigue estando en la habitación donde comenzamos la experiencia, podemos afirmar que se ha producido un desdoblamiento, sin embargo, si nos vemos en la Roma de los césares de hace dos mil años es obvio que se trata de un viaje astral. (Anónimo, on line)

Desde un intervencionismo divino, la bilocación pudiera ser espiritual o física. En la espiritual, la aparición del alma se presenta visiblemente revestida de un cuerpo como traslación o transubstanciación óptica (cuerpo y alma). Se habla, también, de las bilocaciones preternaturales, que se aproximan al efecto del ominoso por su caracterización demoníaca. Sería por intervención del diablo o de sus ángeles malignos que se produciría este fenómeno al tomarse un cuerpo y manipularlo con nefastos propósitos:

Los ocultistas, espiritistas, teósofos y otros se refieren a la bilocación como el ‘Viaje Astral’. El cuerpo físico, real, quedaría como muerto y el alma, con su *Periespíritu*¹⁷, actuaría en otro lugar [...] los parasicólogos pretenden explicar la bilocación como algo natural. Hablan de ideoplastia, fantasmogénesis, ectoplasma, pero no logran dar una explicación razonable” (Anónimo, on line).

Sin embargo, las definiciones tradicionales de bilocación se riñen con el cristianismo, que establece la imposibilidad de que dos entidades coexistan de forma simultánea, ya que, no se concibe que una imagen aparente tenga presencia, por lo tanto, dichos sucesos estarían en el terreno del animismo y lo paranormal: “El contexto y las circunstancias que acompañan a esas bilocaciones será el criterio diferencial para distinguirlas de las sobrenaturales, de acuerdo con las normas y reglas del discernimiento de los espíritus.” (Anónimo, on line)

Con relación al circuito representativo latinoamericano, lo que tienen en común la bilocación y la mitología, es la creencia en la adivinación, la hechicería y ciertos influjos

¹⁷ Es el que mantiene el espíritu con el cuerpo material.

satánicos que, más allá de concebirse como fantásticos, corresponden a cristalizaciones de la cosmovisión de una cultura, más que a mera superchería, como se ha asumido en diversos estudios literarios y análisis socio-críticos contemporáneos.

2.2.2.5. Forclusión; el *doppelganger* desde la corriente del psicoanálisis

La ontogénesis del concepto de ‘dualidad’ sería místico-religiosa y constituiría el soporte de antiguas culturas y nuevas teorías psicocríticas vinculadas con el arquetipo jungueano tales como el ancestro bisexuado, dioses andróginos, la teoría del ánima y el *animus*¹⁸, provenientes de su noción de ‘inconsciente colectivo’ y del ‘arquetipo’¹⁹.

Sin embargo, si una forma de expresión de lo moderno desarrollaba el *doppelganger* con su noción de lo ominoso como una ‘presencia’, apostando a la existencia de un ‘más allá’, o un significado vital, desde la concreción de la fantasía de que las palabras tienen el atributo de fundar realidad, el doble se podría manifestar como una posibilidad real, que de igual modo en el psicoanálisis, sería interpretado como una presencia, como la proyección de los contenidos del inconsciente. Tradicionalmente lo ominoso en el psicodiagnóstico se ha atribuido al trastorno de identidad disociativo, de ‘personalidad dividida’, o como fue llamado en un comienzo, de ‘personalidad múltiple’²⁰, descrito por el psicoanálisis como la posibilidad de co-existencia de una o más identidades o personalidades en un individuo. Una de estas identidades tomaría el control del individuo, mientras la otra actuaría en forma opuesta generando una contradicción visible en el accionar del sujeto. Asociado, también, con pérdidas parciales o totales de la facultad *mnémica*²¹, que incide en lapsos de tiempo perdido o amnésico, el trastorno disociativo se expresa, preferentemente, en estados próximos a la zona inconsciente del individuo como estados de duermevela, fases de sueño, ensoñación, y en forma parcial, bajo el efecto de ciertas sustancias psicotrópicas²², hipnosis o cualquier forma de inducción. Aterrizando los postulados del psicoanálisis al contexto de la

¹⁸ Teoría según la cual, según Carl Gustav Jung, son los “niños” de sexo opuesto que aparecen en sueños y simbolizan la parte complementaria (en sexo y edad) de la psiquis de todo ser humano.

¹⁹ Conceptos vastamente desarrollados en la obra de Jung, quien utiliza la metáfora del individuo como el mundo (colectivo, arquetipo).

²⁰ El nombre se mantiene en la Clasificación Estadística Internacional de enfermedades y problemas relacionados con la salud.

²¹ Se refiere a la memoria.

²² Cualquier tipo de alteración del estado del paciente producida por el médico. Se deriva de la palabra *iatrogénesis* que tiene por significado literal ‘provocado por el médico o sanador’.

literatura fantástica, se puede establecer que: “desde el punto de vista psicoanalítico que viene a completar el psicológico y antropológico, la literatura fantástica es una vuelta al arquetipo universal al que se suma la voluntad de proyectar los fantasmas personales de cada individuo” (Bessiére, 2001: 215).

La primacía del significante, según Saussure (1964), ‘imagen material acústica’, sobre el significado, ‘imagen mental’, se manifiesta en la inversión del orden del signo lingüístico, una inversión del pensamiento platónico que establece que la palabra está constituida por la cosa referida, desde una concepción nominalista del lenguaje. Lacan sienta las bases de una acción subversiva para la jerarquía del signo lingüístico saussureano identificando una brecha entre ambos componentes que impiden el ajuste que, tradicionalmente, se ha comprendido entre ambos elementos; “el significante es primero aquello que produce efectos de significado, y es importante no elidir, que entre ambos, hay una barrera que franquear, apunta a una no correspondencia entre palabra y cosa” (Asensi, 1987: 581). En la interpretación de los sueños, Lacan ve que los componentes oníricos están vacíos, separados de su significado, pues de otra manera no sería posible darles un nuevo sentido. Este vacante o vacío corresponde, según Lacan (cfr. Lacan, 1956: 96), a ese significante saussureano que determina su significado a partir de los significantes articulados en una cadena, de acuerdo a dos tipos de operaciones: la metonimia, que equivale al desplazamiento y que permite que el valor circule a través de la cadena lingüística, y la metáfora, que corresponde a la condensación y que opera por sustitución. La asociación entre el significante y el inconsciente, parte del concepto de represión, como señala Freud: “Lo reprimido es el prototipo de lo inconsciente [...] pero se presentan dos clases de inconscientes; lo inconsciente latente, capaz de consciencia, y lo reprimido incapaz de consciencia [...] A lo latente, que sólo es inconsciente en un sentido dinámico, lo denominamos preconsciente y reservamos el nombre de inconsciente para lo reprimido, dinámicamente inconsciente.” (Freud, 1919: 550). Según lo dicho, la represión de las pulsiones fundamentales se expresaría, entonces, como principio fundamental, en un ‘otro’; dice Lacan: “El sujeto depende del significante y el significante está primero en el campo del otro” (Lacan, 2007: 215).

El significante se remonta a los estados más arcaicos y elementales del inconsciente, que inventa imágenes aparentes para salir a la realidad sin ser reconocido; no maneja su significante que, finalmente, lo delata irracional. La consecuencia de este desprendimiento del significado fundamental, se manifiesta en el individuo, como un tipo determinado de trastorno mental denominado ‘forclusión’, ya que “lo que sucede en el delirio es una especie de invasión progresiva del significante, en el sentido de que el significante se liberaría poco a poco del significado” (Dör, 1994: 125). Las imágenes reprimidas y rechazadas por el consciente son desplazadas en un ‘otro’ del deseo, que construye su identidad mediante un cuerpo recubierto de significaciones como un participante silencioso del juego de estrategias que el sujeto de la enunciación emprende (cfr. Domínguez, 2001).

La importancia que Lacan atribuye al significante está siempre afincado a la noción de alteridad; “el psicoanálisis por su parte, manifiesta que los hechos de la psicología humana no son concebibles si está ausente la función del sujeto definido como efecto del significante [...] ciertamente, estos procesos han de articularse entre el sujeto y el otro” (Lacan, 2007: 210).

El significante opera de este modo como literalización de un significado identitario que el sujeto no reconoce en sí, ya que ha sido desplazado por el inconsciente, a través de ciertos eventos lingüísticos que Lacan denomina *hiatos*²³, que corresponden al contenido del inconsciente que se filtra a través de ciertas oberturas, puntos de fuga, forados u orificios²⁴ desde donde subliman²⁵ las representaciones antes reprimidas, de modo que “lo que Lacan llama el otro, es una dimensión de exterioridad que tienen una función determinante para el sujeto” (Miller, 1994: 19).

²³ Los hiatos son efluvios de contenido inconsciente, que se expresa a través de las paralexias o *lapsus linguae*, el empleo del humor, los actos fallidos, libre asociación y el trabajo del sueño, entre otros.

²⁴ Deleuze y Guattari : “Capitalismo y esquizofrenia” (El anti-Edipo).

²⁵ La sublimación se entiende en el psicoanálisis como la canalización de los impulsos libidinales.

Los hiatos se expresarían como marcas inconscientes en el lenguaje cifrado del cuento; como los resquicios en los que la palabra descansa sus contradicciones. Estos hiatos constituirían:

[u]na estructura única y homogénea [...] encontramos en los síntomas, los sueños, los actos fallidos, los chistes; en todas partes están las mismas leyes estructurales de condensación y de desplazamiento: un proceso ‘atraído’ al inconsciente es estructurado según sus leyes. Y son leyes análogas las que el análisis lingüístico nos permite conocer como los modos en que se engendra el sentido según el orden significante. (Asensi, 1995:125)

De esta forma, la palabra pareciera revelar su inconsciente a través de ciertos eventos lingüísticos que dan cuenta de la arbitrariedad de su signo. Lacan reconoce, en el ser humano, un afán escapista ante el imperativo de la palabra y los valores que esta encierra, con un asidero en la dialéctica de Edipo y la metáfora del ‘Nombre del padre’²⁶. El sujeto no sería la causa ni el origen de la cadena significante, sino su efecto, es decir, lo que se desprende de la cadena. La escritura, de esta manera, en tanto ‘grafo’, conduce a producir la puntada del deseo: el reordenamiento del signo lingüístico en la primacía del significante por sobre el significado; si el significante impera, la imagen mental merma hasta su desaparición.

Según tal postulado de Lacan, el sujeto es el sujeto del deseo, entendido éste como la emanación del choque entre la necesidad y la demanda²⁷, lo que empuja a un sujeto a alienarse en la palabra, parapetarse en su literalidad mediante subterfugios, inconscientes expresados como marcas, escritura y, en definitiva, el significante, que corresponde a la dimensión material de la palabra: “El sujeto en cuanto ha accedido al lenguaje se pierde en este lenguaje que lo ha causado [...] es un efecto del lenguaje que lo hace existir para eclipsarlo, inmediatamente, en la autenticidad de su ser” (Dör, 1994:

²⁶ El padre es importante en la vida de un niño, pero es el rival del niño, es aquel que disputará con el hijo el amor de la madre y disputará con el padre la importancia frente a los hermanos.

²⁷ Necesidad y demanda: “La necesidad se refiere simplemente al nivel biológico y de nutrición. La demanda describe la expresión de la necesidad del lenguaje: el sujeto está obligado a expresar o traducir.

125). Si está el inconsciente ‘estructurado como lenguaje’ y son sus hiatos por donde se filtra el contenido reprimido, el lenguaje, de algún modo, estaría ‘estructurado como inconsciente’ en el texto literario, al disponer de fenómenos como la homonimia y polisemia, que operan como hiatos; tal como sucede en la deconstrucción, en la que, a través de procedimientos textuales, tropos como el quiasmo y la metáfora, en la propuesta de lenguaje de Lacan, las operaciones de metáfora y metonimia en el sueño articulación según estas figuras, se manifestaría como condensación y desplazamiento, respectivamente. (Cfr. Asensi, 1995:580)

Respecto a la proyección psicológica de un ‘otro’ identitario, Lacan señala: “El estadio del espejo fue, en efecto, el objeto de su primera intervención de psicoanálisis, en el Congreso Internacional de Marienbad en 1936 [...]. Su tema no corresponde exactamente al psicoanálisis, sino a la observación del comportamiento, y su descripción depende de la psicología animal tanto como de la fisiología humana” (Alain Miller, 1994: 11). El espejo de Lacan es un espejo narcisista:

Lacan se daría cuenta de que el cuerpo real se encontraba abandonado por la traición del hecho original del lenguaje, la vida ya no se deja subordinar y reducir al goce por un ficticio y fantasmático objeto, aunque sea un elemento corporal, como efecto de un primordial significante (Hoezen, on line).

Más aún, Lacan señala que: “Un significante es aquello que representa a un sujeto para otro significante” (Lacan, 2007: 216).

Lo Real, el cuerpo, vive bajo el dominio absoluto de los instintos libidinales, continuidad con el mundo, no correspondiendo a la realidad, que es la suma de los tres registros (real, imaginario, simbólico), sino al más allá de lo simbólico, es decir, aquello a lo que no se tiene acceso a través del lenguaje y que es el dominio del goce, entendido como la pulsión y su satisfacción. Lo Imaginario corresponde a la construcción del yo. Los otros son un espejo en el cual el niño se percibe como algo completo; la fase o estadio del espejo que se caracteriza por el predominio de la relación con la imagen del semejante. El sujeto, de este modo, se

encuentra en una red simbólica formada por significantes, en la que el niño pequeño sólo se forma una imagen completa de sí mismo al verse reflejado en el espejo, que es el otro: el niño sufre cuando toma conciencia de que su cuerpo no obedece, esto desaparece cuando descubre su imagen reflejada en el espejo, y el espejo le sonrío. La imagen del espejo le es grata, principalmente porque el espejo imita sus movimientos, estableciendo una comunicación (Anónimo, on line).

En un afán por textualizar –materializar– el deseo original, es que surge “la puntada o grafo del deseo”²⁸, como la elisión de lo que, tradicionalmente, corresponde a la barra divisoria del signo lingüístico. Como la palabra valdría tanto materialmente, como lo significado desde la visión psicoanalítica: “[l]a tesis de Lacan es el que el significante actúa sobre el significado, e incluso en un sentido radical que el significante crea el significado, y es a partir del sin-sentido del significante que se engendra la significación” (Miller, 1994:16). Freud, respecto al efecto de lo ominoso, establece que:

El factor de repetición de lo igual como fuente del sentimiento ominoso acaso no sea aceptado por todas las personas. Según mis observaciones, bajo ciertas condiciones y en combinación con determinadas circunstancias, se produce inequívocamente un sentimiento de esa índole, que, además, recuerda al desvalimiento de muchos estados oníricos. (Freud, 1919: 65)

Profundizando en esta idea, Freud señala:

Sólo de pasada puedo indicar aquí el modo en que lo ominoso del retorno de lo igual puede deducirse de la vida anímica infantil; remito al lector, pues, a una exposición de detalle, ya terminada, que se desarrolla en otro contexto. En lo inconsciente anímico, en efecto, se discierne el imperio de una *compulsión de repetición* que probablemente depende, a su vez, de la naturaleza más íntima de las pulsiones; tiene suficiente poder para doblegar al principio de placer, confiere carácter demoníaco a ciertos aspectos de la vida anímica, se exterioriza todavía

²⁸ La puntada es la operación a través de la cual el significante detiene el deslizamiento de la significación, que, de otro modo, sería indefinido.

con mucha nitidez en las aspiraciones del niño pequeño y gobierna el psicoanálisis de los neuróticos en una parte de su discurso. Todos estos esclarecimientos anteriores nos hacen esperar que se sienta como ominoso justamente aquello capaz de recordar a esa compulsión interior de repetición. (1919: 65)

Lo Simbólico designa el orden de los fenómenos de que se ocupa el psicoanálisis, en cuanto están estructurados como lenguaje, preponderancia de la escritura (lo material, significante) por sobre lo oral (lo abstracto, significado), así, en un afán por textualizar-materializar el deseo original es que surge ‘la puntada o grafo del deseo’²⁹, como la elisión de lo que, tradicionalmente, corresponde a la barra divisoria del signo lingüístico; la palabra valdría materialmente tanto como lo significado. “Lacan hace funcionar a lo simbólico, a la estructura íntegra como un término. Muestra cómo la relación entre la estructura simbólica y el sujeto se distingue de la relación imaginaria del yo y del otro” (Miller, 1994:18).

La escritura, de esta manera, en tanto ‘grafo’, conduce a producir la puntada del deseo: el reordenamiento del signo lingüístico en la primacía del significante por sobre el significado; si el significante impera, la imagen mental merma hasta su desaparición. Si está el inconsciente estructurado como lenguaje y es en sus hiatos por donde se filtra el contenido suprimido por el consciente, el lenguaje también estaría ‘estructurado como inconsciente’ en el relato literario, al disponer de fenómenos como la homonimia y la polisemia, que operan como hiatos; tal como sucede en la deconstrucción, a través de procedimientos textuales, tropos como el quiasmo y la metáfora. En el lenguaje de Lacan, las operaciones de metáfora y metonimia son, en el sueño, la forma de deconstrucción de la siempre sospechosa articulación representativa del sueño que, según estas figuras, se manifestaría como condensación y desplazamiento, respectivamente. El contenido del inconsciente se filtra a través de ciertos hiatos³⁰ que operan como puntos de fuga,

²⁹ La puntada es la operación a través de la cual el significante detiene el deslizamiento de la significación, que, de otro modo, sería indefinido.

³⁰ Los hiatos son efluvios de contenido inconsciente, que se expresan a través de las paralexias o *lapsus linguae*, el empleo del humor, los actos fallidos, libre asociación y el trabajo del sueño, incluyen las

forados, orificios, develando las representaciones reprimidas. Los hiatos son entendidos, de esta manera, como marcas inconscientes en el lenguaje cifrado del cuento como los resquicios en los que la palabra descansa sus contradicciones:

Una estructura única y homogénea [...] encontramos en los síntomas, los sueños, los actos fallidos, los chistes; en todas partes están las mismas leyes estructurales de condensación y de desplazamiento: un proceso ‘atraído’ al inconsciente es estructurado según sus leyes. Y son leyes análogas las que el análisis lingüístico nos permite conocer, como los modos en que se engendra el sentido según el orden significante. (Asensi, 1995: 125)

La palabra se muestra como una poderosa y vital oscilación entre la libertad y opresión, entre vida y muerte. Entre el ‘Eros’ y ‘Thanatos’ freudianos. Entre la necesidad de organizar el caos de lo existente y el consiguiente deseo de transgredir ese orden. Pero, más allá de estas inestabilidades, para Lacan hay una cosa segura: lo que precede al significado sólo puede ser significante; el significante está antes que el significado. Lo real es un magma caótico al que no tenemos acceso, salvo cuando es estructurado por el significante en forma de lenguaje. Esto se traduce en una manera de escuchar del analista, que no intenta descubrir los significados asociados a la cadena, sino las posiciones de sujeto que surgen de ella. También se traduce en la idea de que el cambio es posible a través de la palabra, pues, al modificar la cadena, se modifica su efecto, o sea el sujeto. El inconsciente se expresa, más bien, en lo ‘no dicho’³¹; en los contenidos ocultos, soterrados por los diversos mecanismos del inconsciente³². De este modo, la distinción entre el universo realista y el universo inconsciente desaparece cuando se hace notar que ‘externo’ e ‘inconsciente’ son, simplemente, dos palabras diferentes utilizadas para describir los mismos eventos que ocurren fuera del control consciente. Únicamente, vale preguntar con qué funciona; en conexión de qué hace pasar o no intensidades; en cuáles

parapraxias (*lapsus linguae*), las obsesiones y, desde luego, los sueños, “el camino real” al descubrimiento del inconsciente.

³¹ “El grito no se perfila sobre el telón de fondo del silencio sino que al contrario lo hace surgir silencio”. Lacan. *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*.

³² Sigmund Freud (“La negación”) y la doble negación benjaminiana.

multiplicidades introduce y metamorfosea la suya; con qué cuerpos sin órganos hace converger el suyo.

Freud, precisa sobre el doble que “[e]ntre el sujeto y su doble se dan dos procesos simultáneos de distanciamiento y de identificación, alteridad e identidad, traducidos a menudo por argumentos de importancia. El doble es la manifestación de una pérdida de control del ‘yo’ sobre el propio sujeto” (Freud, 1919: 65). Si la palabra es asumida por Lacan, en ‘el nombre del padre’ como ley e imposición, norma que alude al referente paterno y que encarna el valor del precepto, desde los diversos espacios psíquicos de constitución de subjetividad, se asume que el discurso de la consciencia se presenta de forma desplazada en el registro de la transferencia. De esa manera, en la experiencia psicoanalítica se instituye un lugar privilegiado donde se presenta lo que está destinado a la compulsión de repetición, o sea, lo que no logra órdenes de significación estructurantes, lo que insiste bajo el modo de pulsión de muerte, lo que escamotea al control del precepto. Eventualmente, se podrían constituir destinos para las fuerzas pulsionales, ordenando sus circuitos o inscribiéndolas en el registro de la simbolización, pero cuando esto no ocurre en la compulsión a la repetición, el psicoanálisis se enfrenta con la existencia de marcas que se encuentran en los límites del sentido y de lo representable y la estrategia del desciframiento es considerada insuficiente para el trabajo analítico. Éstos son los sentidos que ofrece, como explicación, el psicoanálisis para el *doppelgänger*, como fenómeno psíquico, fundamentado en el imperativo de la palabra puesta en abismo por la cadena continua de significantes que se suceden al infinito y frente a la cual la conciencia no concibe escapatoria. Como refiere Roberto Ferro “comienzo y fin remiten necesariamente a un modo de constitución del fragmento, y, por lo tanto, a la serie que enlaza un campo de significación en el que participan las ideas de borde, límite, frontera, linde, margen, orilla, término, principio, corte, hiato, es decir, una constelación de sentidos relacionados con la discontinuidad” (1999: 22).

Respecto a la pulsión ‘Thanatos’ mencionada anteriormente, se establece “el signo es la muerte de la cosa, pero es lo único que nos queda de la cosa” (Blanchot, 1948: 75), a lo que continúa: “una totalidad significativa, o bien, una determinación atribuible a

un sujeto, pero no menos hacia un cuerpo sin órganos que no cesa de deshacer el organismo, de hacer pasar y circular partículas asignificantes, intensidades puras; y de atribuirse los sujetos a los cuales no deja más que un nombre, como traza de una intensidad” (Blanchot, 1948: 75).

Lacan establece a éste respecto, que: “[l]a relación imaginaria del yo y del otro es fundamentalmente una relación mortífera, una relación en que está el yo o el otro” (Miller, 1994:14).

Considerando que Sigmund Freud (1919), define ‘el doble’ como una “duplicación, división, permutación del yo, y, por último, el permanente retorno de lo igual, la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos, hechos criminales, y hasta de los nombres a lo largo de varias generaciones sucesivas” (Freud, 1919: 64), se incluirán, además, en su definición que:

En otra serie de experiencias discernimos sin trabajo que es sólo el factor de la repetición no deliberada el que vuelve ominoso algo en sí mismo inofensivo y nos impone la idea de lo fatal, inevitable, donde de ordinario sólo habríamos hablado de “casualidad” (cfr. Freud, 1919: 65).

El análisis de los casos de lo ominoso nos ha reconducido a la antigua concepción del mundo del *animismo*, que se caracterizaba por llenar el universo con espíritus humanos, por la sobrestimación narcisista de los propios procesos anímicos, la omnipotencia del pensamiento y la técnica de la magia basada en ella, la atribución de virtudes embalsamadoras-dentro de una gradación cuidadosamente establecida-a personas ajenas y cosas (*mana*), así como por todas las creaciones con que el narcisismo irrestricto de aquel período evolutivo se ponía en guardia frente al inequívoco veto de la realidad. Parece que en nuestro desarrollo individual todos atravesáramos una fase correspondiente a ese animismo de los primitivos, y que en ninguno de nosotros hubiera pasado sin dejar como secuela unos restos y huellas capaces de exteriorizarse; y es como si todo cuanto hoy nos

parece “ominoso” cumpliera la condición de tocar esos restos de actividad animista e incitar su exteriorización (Freud, 1919: 66).

Por lo que, en palabras de Freud:

Debemos entonces admitir la hipótesis de que para la emergencia del sentimiento ominoso son decisivos otros factores que las condiciones por nosotros propuestas y que se refieren al material. Y hasta podría decirse que con esta primera comprobación queda tramitado el interés psicoanalítico por el problema de lo ominoso; el resto probablemente exija una indagación estética. Pero así abriríamos las puertas a la duda sobre el valor que puede pretender nuestra intelección del origen de lo ominoso desde lo entrañable reprimido (Freud, 1919: 68).

El *doppelganger* se plantea desde la forclusión como expulsión de un significante, a través de la forma de alucinación o delirio.

2.2.2.6. *El doppelganger* desde el paradigma postmoderno: La literatura y el trabajo deconstructivo

Si las bases para interpretar el fenómeno del doble en la modernidad se fundamentaban en la búsqueda de un conocimiento basado en la ciencia, cuyos métodos de análisis se basan en la extracción de significados, ya sean en el campo de la física o del inconsciente, el espíritu postmoderno desiste de tal propósito sirviéndose de las características del *doppelganger*, para reflexionar acerca de la tradición literaria y su tendencia estandarizante y canonizadora. Exento de las ornamentas clasificatorias, el postestructuralismo tensiona todo sistema de creencias, problematizando las representaciones tradicionales del conocimiento, según una visión que concibe la literatura como un artefacto funcional al servicio de la inventiva y en deuda con las diversas expresiones de la misma instrumentalidad que sostiene su estética. Tanto el ilusionismo metafísico como el modelo psicocrítico ponen en evidencia un riesgo que servirá de material para su literatura, centrada en la deconstrucción de un proceder epistémico que ahora acude a la crisis de sus modelos representativos. El conocimiento parece agotado, no quedan nuevos mundos posibles, porque hay un número limitado de combinaciones posibles; de esta manera, se imitan los estilos muertos. Se habla mediante máscaras, voces, “estilos del museo imaginario” (Jameson, 1999: 299).

De esta manera, rompe la verosimilitud en sus relatos, quiebra el pacto de lectura, los horizontes de lectura se frustran y se produce un giro significativo en la experiencia de sus lectores, que se tornan copartícipes del cuestionamiento de las jerarquías implícitas en la identificación de oposiciones binarias que caracterizan no sólo al estructuralismo, sino a las expresiones estéticas del mundo occidental como legado de un racionalismo del cual emerge el concepto de lo fantástico:

A partir del siglo de las luces el conocimiento sustituye a la creencia, quedando delimitados el campo de la razón y la fe religiosa, especificándose el campo de cada uno de ellos [...] De esta coyuntura nace la literatura fantástica: en un

momento histórico racionalista que admite la ausencia de religión sin que por ello pueda olvidar la herencia de lo sagrado (Jameson, 1999: 216).

En definitiva, el circuito representacional postmoderno desmantela los sistemas tradicionales de aproximación a la literatura y la ficción, que se basan en la existencia de un significado extralingüístico, renegando de las acumulaciones sapientes sustentadas por la modernidad y la imposición estilística precedente e instalando en el lector el principio de incertidumbre óptica que Freud especifica como parte del efecto de lo ominoso, erradicando el soporte gnoseológico propio de la tradición metafísica y la escuela de la sospecha. Cabe precisar que, entre estructuralismo y postestructuralismo no existe una barrera infranqueable, ya que muchos de los postulados esbozados por dicha tendencia artística fueron desarrollados por autores próximos al estructuralismo, cuyas intenciones, en muchos de los casos, fueron recrear posiciones estructuralistas con el fin de reformular ciertas limitaciones de este modelo que, justamente, los convirtió en críticos o detractores del mismo. El enfoque postestructuralista dista de ver este fenómeno y sus efectos de forma conclusiva y terminal. Por ello, lo que hace es parodiarlo; la ‘parodia postmoderna’ más bien conocida como *pastiche*³³, pretende des-ilusionar al lector tradicional, rompiendo el efecto de verosimilitud en un permanente desplazamiento identitario que cruza la metadiégesis de sus relatos, cuestionando la primacía del modelo estructuralista en las ciencias humanas: antropología, historia, crítica literaria, filosofía, y psicoanálisis, como procedimientos que derivan en unas líneas interpretativas únicas y excluyentes. De esta manera, si el doble como una expresión de lo fantástico, parte por ser una discriminación positiva –sobre qué es lo fantástico, y qué no–, la ficción se expresa como una parodia de lo cotidiano, sino que, indistintamente, lo cotidiano podría parodiar a lo fantástico. Uno de los componentes expresivos de la postmodernidad será, en este sentido, el *pastiche*, latamente entendido como la ‘parodia de la parodia’.

³³ Para Jameson (1996), el *pastiche* viene a sustituir en la posmodernidad a la parodia moderna. Y mientras la parodia imitaba el pasado distorsionándolo y haciendo crítica a través de la extrapolación de sentidos, el *pastiche* en la posmodernidad también imita.

Visto desde el *doppelganger*, la tendencia es a apreciar la mismidad por sobre la dualidad; la gestación del doble se desplaza de lo dual a lo unitario; los tensores del relato son endógenos, el doble no se presenta ni como una proyección mística de la sombra, ni como una proyección del inconsciente, ni como la ausencia o censura de las anteriores, ya que su interés no es mitológico, en el sentido de que no busca explicaciones; su revisión no es ontogenética, ni tampoco teleológica, porque abandonó la noción lineal del tiempo que acompaña la perspectiva histórica. Si el racionalismo precedente procuraba ordenar el caos, esta mirada no intenta ni mantenerlo ni desaprobalo; más bien se distancia para contemplarlo y recercar la irrisoriedad de lo inefable en el *pastiche*; lejos del positivismo, la probabilística y la causalidad, celebra lo casual, reconciliándose con las formas anteriores a la manera de imitación intertextual, reutilizando dichos modelos en diferentes contextos de enunciación. La búsqueda de la reposición de la seguridad perdida por la inestabilidad de lo cotidiano/real como derrotero de la literatura, deja de ser materia de interés en el espíritu postmoderno, que comprende que la palabra, lejos de cerrar las posibilidades interpretativas con la asignación de un significado las abre en una secuencia de indeterminadas diseminaciones, en cuyo desplazamiento se abren nuevas interrogantes *ad infinitum*. La deconstrucción niega la posibilidad de la denotación pura, de referencialidad de un texto, estableciendo que el acto de lectura genera infinitas diseminaciones. Las lecturas posibles son infinitas, en tanto participan de un espacio quebrado, heterogéneo, lleno de fuerzas encontradas y de grietas, que es el de la escritura (Cf. Asensi, 1995: 527).

Visto así, un significante no puede estar nunca en relación de copresencia respecto de un significado que se difiere y dilaciona continuamente y el relato fantástico dista de estar resuelto. Actualmente, la crítica postestructuralista asume la literatura como una nostálgica y desesperanzada parodia que acuñara como *pastiche*, postulando a que, si la literatura algo puede reflejar-reproducir, es la incapacidad del texto de reflejar algo que no sea él mismo. Desde este enfoque, “la novela no pretende ni puede ser reflejo de realidad o espejo de la historia ya que refracta de manera distorsionada aspectos de la sociedad y el mundo [...] cuanto más se refleje a sí misma la novela, más posibilidades hay de que sirva de espacio para algo que no sea ella misma” (Dallenbach, 1999: 17). El

doble, en virtud de los sentidos expuestos, no se expresa como un síntoma de anormalidad, como la anomalía de algo diferente a lo cotidiano, y que por tal característica esté en condiciones de despertar lo ominoso; el doble ya no es lo fantástico, ni puede ‘producir’ o ‘crear’ lo fantástico ni por la vía mística ni psicológica, ya que corresponde a una cualidad *sine qua non* al sujeto o, por lo menos, la particular forma que ha adoptado de ver la realidad, una visión de doble perspectiva, perdida en una multiplicidad de puntos de vista que confluyen de una misma identidad, una visión que, sin ser dicotomista o antagonista, permite hacer coexistente una o varias identidades a la propia. En ese sentido, la presencia del doble no constituye una amenaza, no es una pérdida sino más bien una fusión, no es ausencia, ni tampoco presencia, es una estética identitaria que, por comodidad del espíritu, se impone en la expresión artística como una modalidad integradora que opera de forma totalizadora del sujeto. Dice Derrida: “Comprender la diferencia, como aproximación a lo otro -y llegar a ser incluso el otro- ese sería el trabajo postmoderno” (1967: 96).

El hombre contemporáneo que ha naturalizado su doble, está en el proceso de construir nuevos dobles, bocetos de doblaje; impostaciones en la práctica del ventrilocuo que fusionan en la enunciación las voces narrativas de autor, personaje y narrador, desafiando al lector estándar a deslindar las fronteras de lo que la literatura ha concebido como límite entre la realidad y la ficción, con resultados, generalmente, infructuosos; “por la problemática de la indeterminación cultural, el relato fantástico se convierte en el relato del límite; límite del ser y del no ser, del ser y parecer y, más principalmente, de la afirmación o negación del sujeto (Bessiére, 2001: 216-217).

Lo que detonaba lo ominoso en el monólogo interior, en tanto ausencia, incertidumbre discursiva a asumir la presencia de un doble acechante, se expresará en la literatura fantástica postmoderna, primero, como un soliloquio en el que una identidad es capaz de convivir y dialogar con su otredad y, luego, se expresa en la capacidad para concebir la posibilidad de que ese doble, a la vez, posea una serie de dobles en *mise en*

*abyme*³⁴; de modo que las identidades y los personajes se complejizan como consecuencia de los eternos interiores. El soliloquio, como punto de partida para dicha operación, posee tal organización sintáctica que permite, en primera instancia, identificar una dualidad para luego descomponerla y reorganizarla mediante la hibridación genérica y la reutilización de sus elementos, con una motivación lúdica cuyo foco es la metatextualidad, siguiendo la consigna de que “Un texto se justifica en el orden relacional de ruptura y continuidad, en la yuxtaposición de elementos clásicos y modernos; en el juego de combinación de oposiciones” (Ross, 1992: 104). Se trata del avistamiento de una “postmodernidad crítica y su deconstruccionismo o desleimiento de una realidad y su montaje, para su remontaje crítico” (Ross, 1992:105).

El efecto de lo ominoso se expresaría, entonces, en la literatura fantástica postmoderna, como una errata o pista falsa que intenta recercar lo ominoso en el lector ingenuo, acostumbrado a cierta estructura narrativa, para que caiga en el señuelo de la credulidad, intentando dar luces de lo que expresa Todorov: “El texto literario no mantiene una relación de referencia con el mundo como a menudo lo hacen las frases de nuestro discurso cotidiano; sólo es ‘representativo’ de sí mismo” (Todorov, 1970: 76)

Así, una vez que se deconstruye la operación mimética, en tanto sello distintivo de la clasicidad, el signo es sustituido por lo que Derrida denomina el *gram* (gramatología o ‘serie de montajes’), procedimiento por el que unos materiales consolidados en diferentes contextos se diseminan en un nuevo emplazamiento que queda, de ésta forma, lleno de citas discontinuas y heterogéneas: “La tarea de Derrida, la estrategia de la *deconstrucción*³⁵, no consiste solamente en constatar la estructura antagónica de la metafísica de la presencia, o en mostrar que en un sistema de oposiciones la jerarquización entre sus términos se derrumba en una mutua pertenencia donde ambos tienen igual razón o igual falta de razones. Lo que Derrida busca es el espacio para

³⁴ Con ella se refiere en literatura a la figura retórica que consiste en imbricar una narración dentro de otra, de manera análoga a las matrioskas (muñecas rusas).

³⁵ Cursivas originales del texto

una intervención que abra una posibilidad para pensar de una manera diferente a la conforme interrogación de la presencia” (Fragasso, on line)

En el contexto de la *mise en abyme*, voz francesa que se traduce al español como ‘pensamiento abismal’ para referir al procedimiento por el cual la obra se vuelve sobre sí misma, es decir, se muestra como reflejo³⁶, consistiendo en recrear, en el ámbito de los personajes, el tema general de la obra tal y como en la heráldica en un escudo se encuentra dibujado el escudo mismo, la *mise en abyme* “Muestra en acción al enunciador (narrador) tratando de dominar su problemática, lo enfoca en plena lucha por la expresión, mientras elige, ordena, distribuye sus materiales, se apega a su idea, durante el forcejeo de la invención. Revela el principio generador de la creación y su sentido. Permite atisbar la alternancia de los momentos de la realidad de la vida y los de la realidad de la obra artística: esta resulta ser una vivencia de la vida real como experiencia creadora y como goce estético” (Díaz, on line). De este modo, “enclaves, encastres, traslapes, espejos, dilataciones (la seducción de los abismos)” (Ibíd.). Este ‘relato interno’, ‘duplicación interior’, ‘composición en abismo’ o ‘construcción en abismo’, ‘estructura en abismo’, ‘narración en primero y segundo grado’ o ‘estructura abismada’, expresa el tópico de *doppelganger* como una posibilidad de infinita producción de dobles, frente a la cual se asiste a una imposibilidad de identificación, dado su número y diversidad que deviene de la polivocalidad y multiplicidad enunciativa típica de la narrativa postmoderna.

La *mise en abyme* es, además, una alusión paródica a la *mise en scene* y, en general, al imaginario teatral, y en especial a los modales y efectos del montaje, en la definición de “Acto de apropiación; es el emparejamiento o hermanamiento de dos actividades aplicadas a un objeto similar o, si se prefiere, como relación de relaciones, porque la relación del narrador con su relator es igual a la del personaje-narrador con su relator” (Díaz, on line). Se trata en el doble de mimesis interior que, repetida *ad infinitum*, disuelve la sensación binaria en una multiplicidad de duplicaciones interiores; el doble, como motivo de incertidumbre desde lo ominoso y desestabilización de lo real

³⁶ Como indica su creador André Guide en su *Journal* (diario 1889-1939).

por el advenimiento de lo fantástico, tiende a desaparecer, debido a que desaparece o no se identifica la matriz identitaria sobre la cual se duplica el ‘otro’. El repliegue de las imágenes identitarias y las representaciones del sujeto es endógeno, el sujeto las abstrae, por lo que se complejiza el mundo interior, “[n]uestra soledad demanda un espejo simbólico en el que poder reencontrar a los otros desde nuestro interior. Buscamos en el espejo la unidad de una imagen a la que sólo llevamos nuestra fragmentación” (Vásquez, on line).

Tal como en un *teseracto* o hipercubo³⁷, órgano geométrico desfasado en el tiempo, que por su condición anacrónica, no se puede apreciar de manera holística, el efecto visual frente al doble, impide atisbar los puntos que tocan el universo si no es en una cuarta dimensión, o en secuencias fragmentarias, imágenes sedimentadas en correlaciones fracturadas por la replicancia de su movimiento endógeno. Los cubos se anidan, con todos los vértices conectados por líneas con una misma longitud y angularidad recta, por lo que la identidad se percibe fragmentada como frente a un espejo quebrado; disuelta en una diversidad de imágenes que descomponen la imagen del sujeto, rediseñándolo en el espacio de forma sinecdocada, como en el trampantojo³⁸; técnica que intenta engañar a la vista jugando con la perspectiva y otros efectos ópticos; engaña la visión pretendiendo simular una realidad.

En ese sentido, y según la utilización del *pastiche*, el *doppelganger* se expresa como una ‘apariencia del doble’ que busca crear una metaverosimilitud; la verosimilitud se desarrolló de tal modo en el relato fantástico moderno, que para producir lo ominoso ya no se puede más que manipular; jugar con la apariencia de esta apariencia, lo que, a primera vista, equivaldría a ‘desverosimilizar’ o incluso retornar a la mimética del relato realista decimonónico, pero que, lejos de rechazar ese procedimiento, utiliza la verosimilitud para generar, a partir de ella, la inquietud y la incertidumbre perdidas por su

³⁷ Es una figura formada por dos cubos tridimensionales desplazados en un cuarto eje dimensional (llamemos al primero longitud, el segundo altura y el tercero profundidad). En un espacio tetradimensional, el tesseracto es un cubo de cuatro dimensiones espaciales.

³⁸ Trampa ante el ojo, también llamado *trompe l'œil*, expresión francesa que significa ‘engañar al ojo’. Los trampantojos suelen ser pinturas murales realistas creadas, deliberadamente, para ofrecer una perspectiva falsa.

misma rutinización. Se trata de desnaturalizar lo fantástico del *doppelganger*, mediante su burda imitación, generar un doble falso que se confronte con el original, desestabilizando el de 'verdad' que el lector convencional asigna al relato fantástico. Ahora, en la cotidianidad, en lo seguro, en lo conocido, está la incertidumbre y el desasosiego, ya no en lo inefable, sino que en la palabra, en su materialidad, ya no es lo no dicho; no es el doble negado, es la doble negación benjaminiana; es, como se dice, ese doble y cómo es capaz de dar cuenta de la presencia de dobles infinitos. "Este es el momento cuando opera el gran cambio: el terror ya no nace del misterio, sino de lo cotidiano (y no *en* lo cotidiano)" (Bessiére, 2001: 217). De un modo u otro, Freud ya lo había adelantado al referir a lo que "debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado" (Freud, 1919: 95).

De este modo, el doble fantasmagórico se expresa como síntoma de un espacio huero que permanece abierto a la intervención interpretativa; como en el palimpsesto, la escritura-significación es provisoria y relativa, por lo que reniega de toda canonización dispuesta a cerrar su carácter signifiante: "Esta literatura representa ya no sólo una ruptura sino una ausencia; el monstruo no es, de hecho, una criatura perteneciente a otro mundo, es el signo de ausencia de referente o categoría donde pueda incluirse." (Bessiére, 2001: 217)

En ese sentido, estamos frente a una inversión de lo ominoso; como se invirtiera el signo lingüístico en los postulados de Lacan, ahora lo siniestro de Freud, si bien se conserva como efecto, deja de manifestarse como temor a lo desconocido o a lo no familiar; de lo que se teme ahora es de lo cotidiano, de lo conocido, de lo *Unheimliche*; ya no aterra que lo conocido deje de serlo, sino que lo desconocido se torne conocido. En este sentido, vale la frase de Lacan: "La cosa debe perderse para poder ser representada" (Lacan, 1956: 5572). Frente a esta visión del doble, "[v]er y ser vistos, esa parece ser la consigna en el juego translúcido de la frivolidad. El así llamado momento del espejo, precisamente, es el resultado del desdoblamiento de la mirada, y de la simultánea conciencia de ver y ser visto, ser sujeto de la mirada de otro" (Vergara, on line).

Capítulo III

3.1. El *doppelganger* desde el concepto de ‘bilocación’ en “Lejana” de Julio Cortázar

Alina Reyes, protagonista del relato, es una mujer de 27 años, acomodada y culta, “yo tan cansada de pulseras y farándulas, de *pink champagne*³⁹ y la cara de Renato Viñes, oh esa cara de foca balbuceante, de retrato de Dorian Gray a lo último” (Cortázar, 1996:119). Alina, comienza a escribir un diario, debido a que hay algo que no le permite dormir: “quiero dormir y soy una horrible campana resonando” (Ibíd.). Es así que se presenta en una constante búsqueda de su tranquilidad, en una pregunta óptica que establece desde la identificación del anagrama⁴⁰, en el que se figura como una reina, “Alina Reyes, es la reina y...” (Ibíd.). Sin embargo, la frase queda en suspenso, en una latencia que propicia un nuevo camino: “[t]an hermoso, éste, porque abre un camino, porque no concluye. Porque la reina y...” (Ibíd.). La posibilidad abierta sobre el devenir de su existencia en la expresión de una identidad inconclusa, genera en Alina profundo temor:

No, horrible. Horrible porque abre camino a esta que no es la reina, y que otra vez odio de noche. A esa que es Alina Reyes pero no la reina del anagrama; que será cualquier cosa, mendiga en Budapest, pupila de mala casa en Jujuy o sirvienta en Quetzaltenango, cualquier lado lejos y no reina. Pero sí Alina Reyes y por eso anoche fue otra vez, sentirla y el odio (Ibíd.).

Es esa permanente sensación de desasosiego la que impulsa a la protagonista al encuentro con aquella desconocida dimensión de sí; “[a] veces sé que tiene frío, que sufre, que le pegan [...], porque soy yo y le pegan. [...] Entonces me importa menos, es un poco cosa personal, yo conmigo; la siento más dueña de su infortunio, lejos y sola pero dueña.” (Cortázar, 1996: 119-120).

³⁹ Original en cursiva.

⁴⁰ Anagrama: transposición de las letras de una o sentencia, de la que resulta otra palabra o sentencia distinta.

De este modo, el relato se va construyendo en torno a la duda por esa ‘lejana’, la presencia de una mujer que, paradójicamente, percibe tan cercana y distante a la vez, y que de algún modo, constituirá su doble. Alina comienza a verse y sentirse en otro lugar “[a]hora estoy cruzando un puente helado [...] Sé solamente que es así, que en algún lado cruzo un puente” (Cortázar, 1996: 120).

Aquello que sucede a ‘lejana’, comienza a influir de manera directa en la vida de Alina; tanto Nora (quien es, al parecer, una buena amiga y compañera) destaca algo extraño e impreciso en su comportamiento, como la misma Alina, expresa sentirse extraña frente a su medio habitual:

Estoy bailando con Luis María, besándolo [...] Porque a mí, a la lejana, no la quieren. [...] y cómo no me va a desgarrar por dentro sentir que me pegan o la nieve me entra por los zapatos cuando Luis María baila conmigo [...] y a ella le pegan y es imposible resistir y entonces tengo que decirle a Luis María que no estoy bien[...] (Ibíd.).

Todo esto permite que Alina se sienta cada vez más parte de lejana, llegando a visualizar un puente, que por un extraño destello de intuición ubica en Budapest⁴¹, por lo que fragua un plan para llegar allí; pretende pedirle a Luis María que la despose para tener como excusa una luna de miel en esos territorios, pero el miedo la inunda al pensar que todo aquello puede ser producto de la locura.

Hay días en que Alina no se conecta con su doble; no la siente y deja de escribir, piensa en su supuesto matrimonio con Luis María y en otros aspectos de su vida, piensa en que ambas vidas no van juntas; ‘lejana’ forma parte de un juego que debe concluir. Después de un tiempo, cuando comprende el carácter tortuoso del pensamiento a lejana, decide dejar de escribir y se casa con Luis María.

Pero lejos de la escritura, es un tercero quien expresa los acontecimientos posteriores: Alina Reyes y su marido efectivamente visitan Budapest, y en un momento

⁴¹ Capital de Hungría.

en que ella sale sola a caminar: “estuvo junto a ella y alargó también las manos, negándose a pensar, y la mujer del puente se apretó contra su pecho y las dos se abrazaron rígidas y calladas en el puente, con el río trizado golpeando en los pilares” (Cortázar, 1996: 125). Esto permitió su propio reencuentro, ya que, en alguna medida es ella quien se abraza y llora, experimentando una particular sensación de semiosis con la desconocida, sellando una inusual historia de paralelismo en la coincidencia crono-tópica de que –Alina Reyes el la reina y la mendiga–.

Alina Reyes es una mujer como podría ser cualquiera en el rol de lectora, con una vida normal, familia, un trabajo y un supuesto amor y finalmente con la posibilidad de cuestionarse frente a su propio ser. Pero es precisamente el cuestionamiento óptico el que interesa a Cortázar desde la pregunta por la estabilidad identitaria, la misma pregunta por la estabilidad de la ficción en el relato fantástico que desarrolla magistralmente en la línea del Realismo Mágico (cf. Arellano, 1972: 12-13), focalizando en su narrativa aquello que va más allá de lo real/posible como respuesta a la inquietud existencial: “[e]l Realismo Mágico cortazariano conduce a remover el ‘problema de la existencia del hombre’⁴²” (Arellano, 1972: 13).

[U]na situación es fantástica cuando trastrueca el orden normal de la vida; en ese caso, cierta verdad es revelada. Sus personajes aceptan la situación fantástica casi sin cuestionarla. Se sugiere de algún modo que la condición de los hombres no es menos fantástica que la del universo mismo (Bioy Casares, 1973: 13).

Cortázar, a través de su personaje Alina Reyes, pone en juego no sólo la pregunta existencial sino su relación con el lenguaje. Se entenderá, de este modo, la presencia de un personaje que cuestiona la identidad desde la propia, confirmando la amenaza constituida por la invasión del doble idéntico que cobra vida desde la literalidad de la escritura.

El breve formato del cuento, es especialmente apto para condensar las expresiones temporo-espaciales en vínculos polisémicos, que desde la metafísica de la presencia que

⁴² Negrita en el original

consiente la preeminencia de un significado esencial; esto es especialmente importante ya que la ‘metáfora’ operación destinada a contraer y condensar los sentidos, se expresa en la capacidad de miniaturizar la diégesis como en una fotografía: “Cortázar hace del relato el desarrollo de una fotografía [...] una fotografía lograda presupone una ceñida limitación previa, impuesta por el reducido campo que abarca la cámara y por la forma en que el fotógrafo utiliza estéticamente la limitación” (Cortázar citado por Alazraki, 1983: 182).

La bilocación se presenta en el relato, como la posibilidad de un desdoblamiento físico, en el que se acepta la coexistencia de dos personas idénticas, pero lo que hace interesante la presentación del *doppelgänger* en Cortázar es aquella posibilidad de coexistencia de formas paralelas, con plena coincidencia cronotópica, otorgando la posibilidad, también física, de un cara a cara con el doble.

Desde esta perspectiva, lo particular del personaje es que presenta dicho desdoblamiento experimentando una serie de cambios a nivel anímico y emocional; la sospecha de un doble se presenta más bien como una nostalgia frente a la pérdida, la sensación de ausencia de algo que la complete o la complete, pero la evolución de los acontecimientos está siempre subyugada al comportamiento de la escritura y su relación con ella; la determinación de su identidad pende de la resolución –o irresolución– de un anagrama⁴³, que apertura la discusión sobre el lenguaje, el texto y la escritura desde la puesta en marcha de sus procedimientos:

Es también necesaria para superar la noción, largamente sostenida, que obliga a “Lejana” a conducirse como un avatar más del viejo tema del doble. El doble es un tema de riquísimas derivaciones y transformaciones en la obra de Cortázar, pero su mera constatación es, en el mejor de los casos, un punto de partida para el estudio de esos textos y, en el peor, un rótulo que aparentemente lo resuelve todo, pero que en realidad deja el texto sin tocar. Porque si decimos que la mendiga de

⁴³ Palabra que resulta de la transposición o reordenación de las letras de otra: "Roma" es anagrama de "amor".

Budapest es el doble de Alina, todavía no hemos dicho nada respecto al personaje, a lo más hemos definido un procedimiento sin penetrar en su función. La ya abundante literatura dedicada al estudio del doble en general ha demostrado la variedad de usos y funciones de este recurso. Puede funcionar como la imagen de un espejo, como un cómplice secreto, como un yo contrario, como la fragmentación de la mente, como formas de ambivalencia, como era duplicación barroca. Lo que importa es su capacidad de ejecutar ciertas funciones inherentes a los propósitos del texto (Alazraki, 1983: 184).

Nadie está en condiciones de precisar la intención de Cortázar al escribir “Lejana”, ni siquiera si la hubo, sin embargo, es posible encontrar en ella la presencia de un doble que se gesta en la conciencia del personaje de Alina Reyes, que se desdobra en una mendiga con domicilio en Budapest.

En “Lejana” se instaura el ‘doble opuesto’⁴⁴ desde varios conceptos a considerarse desde el desdoblamiento que ostenta Alina Reyes, en su contacto con el anagrama “Alina Reyes, es la reina y...” (Cortázar, 1996:119).

Si bien, puede advertirse un enroque entre Alina Reyes y la mendiga de Budapest, sólo al final del relato se concreta que las especulaciones de Alina sobre la presencia de un doble no corresponden ni a alteraciones emocionales o mentales, como creyó en algún momento, ni a una conexión espiritual de carácter místico expresada, únicamente, como telekinesis ya que las condiciones facilitan el encuentro y la constatación de que este doble posea carta de ciudadanía en la realidad, lo que acaso se intuye desde la secreta convicción con que Alina interpreta tal alteridad, con una lucidez visionaria y agorera, como un vaticinio del presente como un futuro inminente.

De este modo, la escritura opera como el vehículo de conexión entre Alina y su otredad, pudiendo empatizar con el dolor y las onerosas circunstancias de la mendiga sin mayor dificultad, dada a la tarea de descifrar las razones que generan en ella una amargura que hace transferencia en la emocionalidad de Alina, y que pretende analogar

⁴⁴ Variedad del doble que encierra cualidades disímiles o antagónicas en una misma identidad.

constantemente con su propio malestar. Alina llega a un punto en que deja las vacilaciones y se compromete activamente con este personaje, aunque de manera repentina y como un absceso de impulsividad, que hasta el momento sería pura invención: “[m]e gustaría mandarle un telegrama, encomiendas, saber que sus hijos están bien o que no tiene hijos -porque yo creo que allá no tengo hijos- y necesita confortación, lástima, caramelos” (Cortázar, 1996: 1).

Lacan, en la denominada Teoría del estadio del espejo, refiere al *imago*: “a saber, la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen, cuya predestinación a este efecto de fase está suficientemente indicada por el uso, en la teoría, del término antiguo *imago*” (Lacan, 2005: 87). “La *imago* en Lacan, se entiende como el *corpo propio*⁴⁵, ya se trate de sus rasgos individuales, incluso de sus mutilaciones, o de sus proyecciones objetales, o si nos fijamos en el papel del aparato del espejo en las apariciones del doble en que se manifiestan realidades psíquicas, por lo demás heterogéneas (Lacan, 2005: 88). Pero el concepto de *imago* es asociado vastamente con “La teoría del estadio del espejo se nos revela entonces como un caso en particular de la función del *imago*, que es establecer una relación del organismo con su realidad” (Lacan, 2005: 89).

Va a producirse la presencia del *imago* especialmente cuando Alina intuye e imagina aquel lugar de encuentro consigo misma “[m]ás fácil salir a buscar ese puente, salir en busca mía y encontrarme ahora porque ya he andado la mitad del puente entre gritos y aplausos” (Cortázar, 1996: 123).

Hermoso - Horrible

En primer lugar ha de observarse, que la protagonista expresa una sensación de agrado por la incógnita que encierra el anagrama, por lo que lo que se identifica como la ausencia de algo en sí misma. Aquel suspenso que se expresa como una curiosidad latente, aparece para Alina como algo hermoso, ya que aumenta su interés en cuanto el deseo de satisfacer su curiosidad por conocer aquella velada identidad que

⁴⁵ Cursiva en el original

complementaría la de 'reina': "[t]an hermoso, éste, porque abre un camino, porque no concluye. "Porque la reina y..." (Ibíd.) Aquello que se presenta a Alina alejado de sí y al mismo tiempo extraño, se expresa como algo hermoso que la complementaría.

Sin embargo, esto que en un momento se presenta hermoso, pasa muy rápidamente a ser horrible, ya que el ir tras la búsqueda de una nueva nominalidad, un nuevo sustantivo, que Alina teme, sea el antípoda del título de reina, una mendiga, talvez. Alina Reyes ha sentido malestar frente a dicha ausencia siendo para ella horrible concluir que ello podría corresponder a algo que pudiese tener referencia a algo que odia. Es así que ella va a expresar: "No, horrible. Horrible porque abre camino a esta que no es la reina, y que otra vez odio de noche [...] Pero sí Alina Reyes y por eso anoche fue otra vez, sentirla y el odio" (Ibíd.).

La reina – La mendiga

Esta incógnita que se produce en Alina Reyes va a ir formando ciertas posibles respuestas que identificarán a su doble, respondiendo a la pregunta ¿qué es además de la reina? Y, como ya se ha formulado es difícil dar cuenta que pueda ser algo mejor, ha de ser entonces cualquier otra cosa como ha de decirlo Alina: "A esa que es Alina Reyes pero no la reina del anagrama; que será cualquier cosa, mendiga en Budapest, pupila de mala casa en Jujuy o sirvienta en Quetzaltenango, cualquier lado lejos y no reina." (Ibíd.).

En tanto, desde el mismo personaje ha de producirse una contradicción en cuanto al ser y al deber ser, porque si Alina Reyes no es la reina, será esa otra cosa, pudiendo ser la mendiga, la pupila o la sirvienta, se entenderá esto a partir de las siguientes definiciones:

En este caso la reina ha de ser definida como: "Esposa del rey // Mujer que ejerce potestad por derecho propio // Mujer, animal o cosa del género femenino, que sobresale entre las demás de su clase o especie" (RAE, on line).

Y, por el contrario, ha de definirse mendiga como: "Persona que habitualmente pide limosna" (Ibíd.); pupilo (a) como: "Prostituta // Huérfano menor de edad, respecto a

su tutor // Persona que se hospeda en una casa particular por precio ajustado” (Ibíd.) y como sirvienta: “Mujer dedicada al servicio doméstico⁴⁶” (Ibíd.).

Es entonces que Alina ha de sentirse en ambos roles, porque en ciertos momentos se siente reina y en otros mendiga, y muy regularmente va aceptando que ambas sean una “Entonces me importa menos, es un poco cosa personal, yo conmigo; la siento más dueña de su infortunio, lejos y sola pero dueña” (Cortázar, 1996:119)

Calor – Frío

Si bien el calor no se expresa como tal va a ser implantado en cuanto a su opuesto, porque si siente frío cuando habla de lejana, es porque tuvo calor al no sentirla.

A veces sé que tiene frío, que sufre, que le pegan. Puedo solamente odiarla tanto, aborrecer las manos que la tiran al suelo y también a ella, a ella todavía más porque le pegan, porque soy yo y le pegan. (Cortázar, 1996: 119-120).

Este frío que siente va a estar reafirmado en cuanto a otros conceptos como son: el sufrimiento, el dolor y el odio por cuanto le pasa, ya que aquello al momento de sentirlo será a su vez parte de ella.

Le reconfortaba el saber que no sentía ese frío, le agradaba vivir sin sentir a lejana, pero a su vez todo lo que le ocurría era parte de ella y no podía obviar el que le estuviese sucediendo, ya que era a ella a quien le ocurría. Por tanto debía hacerse parte del calor y del frío además de la tranquilidad y el dolor.

Son por tanto los momentos cálidos los que le hacen sentir bien, ya que como se expresa en el relato, estos momentos son más agradables y le permiten continuar su vida con normalidad, siendo los momentos de frío los que no la acercan a lejana.

[C]ómo no me va a desgarrar por dentro sentir que me pegan o la nieve me entra por los zapatos cuando Luis María baila conmigo y su mano en la cintura me va

⁴⁶ Con los adverbios bien o mal, de buena o mala educación// Persona que sirve a otra por dinero y se ocupa de las faenas domésticas.

subiendo como un calor a mediodía, [...] y a ella le pegan y es imposible resistir y entonces tengo que decirle a Luis María que no estoy bien, que es la humedad, humedad entre esa nieve que no siento, que no siento y me está entrando por los zapatos (Cortázar, 1996: 120).

Querer – no querer

Otro de los conceptos que van a dar cuenta de la duplicación va a ser el sentimiento de cariño que pueda expresarse hacia y/o desde su persona.

[Y] yo en el piano, mirándolo tan feliz a Luis María acodado en la cola que le hacía como un marco, él mirándome contento con cara de perrito, esperando oír los arpegios, los dos tan cerca y tan queriéndonos. Así es peor, cuando conozco algo nuevo sobre ella y justo estoy bailando con Luis María, besándolo o solamente cerca de Luis María. Porque a mí, a la lejana, no la quieren. Es la parte que no quieren y cómo no me va a desgarrar por dentro sentir que me pegan o la nieve me entra por los zapatos cuando Luis María baila conmigo [...] entonces tengo que decirle a Luis María que no estoy bien (Ibíd.).

Alina puede afirmar en el relato que es a ella a quien quieren y no a la lejana, esto debido a que como ya se había demostrado de entre las dos partes que la forman, la reina va a ser el lado querido por Alina y la mendiga va a corresponder a su sentir representado por la lejana.

Por lo tanto, Alina ha de identificarse con la reina y no así con lejana, ya que social y culturalmente el rol de reina es más valorado, a diferencia del rol de mendiga que era menospreciado, correspondiendo de este modo a niveles sociales de distintos extremos. Esto último es lo que hace finalmente que Alina exprese en la escritura la decisión tomada, aquella que implicará el no querer demostrar a otros el hecho de que se produzca el desdoblamiento, y lo que hace, además, que sea ella misma quien indique no querer a lejana, porque sabe que nadie podrá quererla como mendiga.

Finalmente, se establece que para poder estar con sus seres queridos y principalmente con Luis María debe alejarse de lejana, porque no puede hacerse parte de ambos, es decir, no puede asumir que la mendiga es parte de su propia existencia y que tendrá para ello aprender a convivir con ambos, “Porque una o se casa o escribe un diario, las dos cosas no marchan juntas (Cortázar, 1996:124) y el casarse la hacia parte de Luis María y el diario era parte de “Lejana”.

Cerca – Lejos (producto de la bilocación)

A partir del título del cuento, ha de considerarse la idea de que aquello que se busca está lejos, sin embargo y como se ha denotado en el relato, lejana (la mendiga) se presenta desde el sentir de Alina Reyes, por lo tanto ha de entenderse una lejanía en cuanto a la presencia concreta de lejana (visualizada en cuanto tal), pero ha de establecerse el relato que no ha de estar lejos, ya que se da a conocer desde su sentir “La siento más dueña de su infortunio, lejos y sola [...] yo aguanto desde aquí, y creo que entonces la ayudo un poco” (Cortázar, 1996: 120).

Se entenderá que Alina Reyes no puede concretar de manera visual la presencia de aquello que la invade, denominado como lejana, pero que al momento de sentir su dolor y sufrimiento va a concretarse en cuanto a la presencia de esta persona, que está dentro de ella, por lo tanto al mismo tiempo va a estar cercana o dentro de ella misma.

Alina Reyes va a ir confrontando ciertos lugares, que le van a permitir encontrar a lejana. Es así como comienza a sentir que está en un puente “Me digo: «Ahora estoy cruzando un puente helado [...]». No es que sienta nada. Sé solamente que es así, que en algún lado cruzo un puente” (Ibíd.).

Sin duda, Alina desea aquel reencuentro que permita acercarla visualmente a lejana, pero que se vislumbra sólo en el pensamiento:

Nada más que por pensar que yo podría irme ahora mismo a Budapest, si realmente se me antojara. O a Jujuy, a Quetzaltenango. (Volví a buscar estos nombres páginas atrás). No valen, igual sería decir Tres Arroyos, Kobe, Florida al

cuatrocientos. Sólo queda Budapest porque *allí* es el frío, allí me pegan y me ultrajan. Allí (lo he soñado, no es más que un sueño, pero cómo adhiere y se insinúa hacia la vigilia) (Cortázar, 1996: 121).

Aquello sólo se concretaría al momento de dejar la búsqueda, porque finalmente Alina Reyes deja de escribir y se casa con Luis María, tiempo después visitaría Budapest y al salir sola a pasear llegaría al lugar que se presentaba en sus sueños.

Llegó al puente y lo cruzó hasta el centro andando ahora con trabajo porque la nieve se oponía y del Danubio crece un viento de abajo, difícil, que engancha y hostiga. Sentía cómo la pollera se le pegaba a los muslos (no estaba bien abrigada) y de pronto un deseo de dar vuelta, de volverse a la ciudad conocida. En el centro del puente desolado la harapienta mujer de pelo negro y lacio esperaba con algo fijo y ávido en la cara sinuosa, en el pliegue de las manos un poco cerradas pero ya tendiéndose. Alina estuvo junto a ella repitiendo, ahora lo sabía, gestos y distancias como después de un ensayo general (Cortázar, 1996: 124-125).

El encuentro, finalmente, se produce entre ambas logrando aquella cercanía, para finalmente alejarse, porque se concreta la visualización y aún más el contacto físico que las une. Pero al momento de satisfacer esta necesidad, que finalmente no era tal, se produce en ella una tranquilidad, permitiéndole a su vez alejarse sin pretender un nuevo encuentro, “Porque yéndose camino de la plaza iba Alina Reyes lindísima en su sastre gris, el pelo un poco suelto contra el viento, sin dar vuelta la cara y yéndose” (Cortázar, 1996: 125).

La presencia de la escritura

El cuento, un diario de vida

“Lejana” es presentada de una forma distinta a como hace Cortázar con otros de sus cuentos, la historia de Alina Reyes es escrita por ella (diario de vida), por lo tanto la escritura no se muestra directamente por el autor, sino que este se esconde tras la figura del personaje principal, por lo tanto, la lectura corresponde al diario de una mujer, por

sobre el cuento del escritor Julio Cortázar. La yuxtaposición que se produce puede entenderse como una codependencia que el autor pretende para el lector, apropiándose de manera inmediata de su esencia, para hacerlo partícipe de la lectura, es decir, un lector activo que disfrute del juego que se presenta en el texto. Esto último permite que la brecha existente entre el autor y el lector se acorte por medio del personaje. “*Diario de Alina Reyes / 12 de enero*⁴⁷ / Anoché fue otra vez, yo” (Cortázar, 1996: 119).

Autor → Escritor = Personaje ← Lector

Si bien esto se muestra en el comienzo del relato y permite enfatizar la particular forma que tiene Cortázar de presentar el cuento, lo importante es destacar el desdoblamiento del personaje principal, el que se produce desde la escritura del diario, donde la presencia del anagrama detecta que “Alina Reyes, es la reina y...” (Ibíd.), pero este queda inconcluso, causando la duda en Alina, quien comienza a buscar esa parte que falta para completarse.

Es así que un personaje va a presentarse como tal y el otro en función de la escritura, como puede ser entendido el signo lingüístico:

[I]o que el signo lingüístico une no es una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica. La imagen acústica no es el sonido material, cosa puramente física, sino su huella síquica, la representación que de él nos da el testimonio de nuestros sentidos; esa imagen es sensorial. (Saussure, 1964: 91-92)

Por tanto, Alina Reyes será el concepto y lejana, la imagen acústica (huella síquica) que se va a producir en el relato tras la escritura del diario.

Será de este modo lejana un personaje que creado desde la utilización de la escritura que se presenta, formando un personaje que produce inestabilidad en Alina Reyes, además de la constante inquietud que imposibilita su tranquilidad, ya que se ve presente de manera constante produciendo entre ambas un contacto que es fuera de lo común en el ámbito de lo real, pero que dentro de lo ficcional produce un paralelo entre

⁴⁷ Cursiva en el original

ambas, el que no entiende Alina y le produce gran desequilibrio. Es así que llega a la conclusión de que si esto comenzó con la escritura, al momento de dejar de escribir, se acabará la historia de la lejana y todo aquello que con ella se manifiesta.

Anoche la sentí sufrir otra vez. Sé que allá me estarán pegando de nuevo. No puedo evitar saberlo, pero basta de crónica. Si me hubiese limitado a dejar constancia de eso por gusto, por desahogo... Era peor, un deseo de conocer al ir relejendo; de encontrar claves en cada palabra tirada al papel después de tantas noches. Como cuando pensé la plaza, el río roto y los ruidos, y después... Pero no lo escribo, no lo escribiré ya nunca (Cortázar, 1996: 124).

Sin embargo, la posibilidad de evitar la existencia de la mendiga de Budapest en la vida de Alina Reyes, se estableció desde el pensamiento, quedando sólo en una idea echada al aire, no concretando su término y manteniendo de este modo una continuidad en función de la búsqueda de soluciones concretas, afirmando que la situación podrá presentarse, pero en otro tiempo “[y] sin embargo, ya que cerraré este diario, porque una o se casa o escribe un diario, las dos cosas no marchan juntas –Ya ahora no me gusta salirme de él sin decir esto con alegría de esperanza, con esperanza de alegría” (Ibíd.).

Es así que la escritura de un diario de vida va a fortalecer la presencia de un personaje paralelo, tratando de constar desde él varios hechos que le permiten ir confrontando ciertas situaciones, para poder reconocerse, encontrarse y completarse. Es entonces el diario de vida la forma en que se concreta (se hace consciente) su inconsciente.

Anoche me dormí confabulando mensajes, puntos de reunión. Estaré jueves stop espérame puente. ¿Qué puente? Idea que vuelve como vuelve Budapest donde habrá tanto puente y nieve que rezuma. Entonces me enderecé rígida en la cama y casi aúllo, casi corro a despertar a mamá, a morderla para que se despertara. Nada más que por pensar. Todavía no es fácil decirlo. Nada más que por pensar que yo podría irme ahora mismo a Budapest, si realmente se me antojara. O a Jujuy, a Quetzaltenango. (Volví a buscar estos nombres páginas atrás). No valen, igual

sería decir Tres Arroyos, Kobe, Florida al cuatrocientos. Sólo queda Budapest porque *allí* es el frío, allí me pegan y me ultrajan. Allí (lo he soñado, no es más que un sueño, pero cómo adhiere y se insinúa hacia la vigilia) (Ibíd.).

Juego de palabras

Pero no es la única pista de lectura que nos presenta el autor para descubrir que en el personaje hay un estado de desdoblamiento desde el pensamiento que se concretiza en la escritura. Dentro del relato nos encontramos con una serie de palabras que tienen un significado particular y que permite la implicancia de un doble, dado como ya se presentaba con anterioridad, desde el actuar del sentido consciente/inconsciente de Alina Reyes.

Así paso horas: de cuatro, de tres y dos, y más tarde palíndromos. Los fáciles, salta Lenin el Atlas; amigo, no gima; los más difíciles y hermosos, átate, demoniaco Caín o me delata; Anás usó tu auto Susana. O los preciosos anagramas: Salvador Dalí, Avida Dollars; Alina Reyes, es la reina y... Tan hermoso, éste, porque abre un camino, porque no concluye. Porque la reina y... (Cortázar, 1996: 119).

Es importante destacar aquel juego de palabras que se presenta desde el actuar del personaje, el que da a conocer la existencia de palíndromos y anagramas, que de compararse con la vida de cualquier persona, se puede destacar el doble presente desde ella, ya que Alina Reyes lo nombra como aquello que la devela y la desdobla desde su pensamiento crítico y frente a su propio sentir, palabras con las que juega de tal modo que permite además descubrir su doble desde aquello que la rodea o más bien desde sí “Yo apago las luces y las manos, me desnudo a gritos de lo diurno y moviente, quiero dormir y soy una horrible campana resonando, una ola, la cadena que Rex arrastra toda la noche contra los ligustros” (Ibíd.).

Notables son así las palabras que utiliza, y como tales llegan a establecerse dentro del personaje a partir de objetos que la doblegan, se destaca de este modo la presencia de:

- Una campana resonando: aquello que implica una duplicación en el resonar, la existencia de un eco constante, un repercutir que es parte de su propio sentir, es ella la campana, es ella la que se ve doblegada por aquello que a su vez la intranquiliza y desvela.
- Una ola: la cual llega sin previo aviso y se presenta con gran ímpetu agobiando el sentir, removiendo el pensar, pero que finalmente desaparece limpiando toda huella de aquello que fue parte.
- La cadena que Rex arrastra: aquello que también produce un constante sonido, pero que además nos une al mundo realista, por lo tanto establece un contacto entre el límite de lo real y lo ficticio, entre lo consciente y lo inconsciente.

En definitiva, y como ya se explicaba, Cortázar establece la presencia del doble desde un juego de palabras que mueve al lector, haciendo de él un ser partícipe de la obra, ya que hay muchas palabras que podríamos pasar por alto, pero que, sin duda, dan un profundo sentido a la presencia del doble de Alina Reyes.

Es así que la elocuencia del autor esta en el desarrollo de los palíndromos, debido a que aquello que mirado desde una perspectiva puede ser una cosa, mirado desde otra perspectiva puede constituir algo muy distinto, pero más fuertemente se da en este cuento la presencia del anagrama, ya que desde ello se establece un juego con el nombre de la protagonista, abriendo a partir de él un camino positivo en reconocerse frente a otro o más claramente negativo, ya que se presenta desde el personaje una idea de rechazo frente a la presencia de otro que no es más que algo que aterroriza su conciencia de ser.

No, horrible. Horrible porque abre camino a esta que no es la reina, y que otra vez odio de noche. A esa que es Alina Reyes pero no la reina del anagrama; que será cualquier cosa, mendiga en Budapest, pupila de mala casa en Jujuy o sirvienta en Quetzaltenango, cualquier lado lejos y no reina. Pero sí Alina Reyes y por eso anoche fue otra vez, sentirla y el odio (Cortázar, 1996: 119).

La presencia de la no escritura

Unión que separa

Al reconocer al escritor (Alina Reyes) quien plantea además sucesos de su vida, los que muestra entre ellos el amor a Luis María, con quien desea casarse, puede constatar que este tema en particular (el matrimonio) permite algunas pausas dentro del cuento, con esto se quiere demostrar que la idea de matrimonio separa a la protagonista de la escritura, logrando eliminar la escritura de su diario.

El escribir un diario de vida, generalmente, es asumido a etapas de crecimiento como son la niñez y/o juventud. Muchas mujeres cuando logran llegar a la etapa del matrimonio pierden libertad en cuanto a su persona, es por ello que dejan de asumir roles que como solteras pudieron asumir. Es así como Alina Reyes deja de escribir al momento de casarse con Luis María, ya que se asume dentro de una nueva etapa que no le permite la continuidad de la búsqueda de la mendiga, se podría decir que el matrimonio ha permitido completar aquella parte que se entendía como faltante en su propio yo, pero que la limita en cuanto a sí misma, ya que, deja de escribir.

De este modo, la escritura va a permitir una duplicación contradictoria en cuanto a la misma afirmación que aquello que es puede también no ser:

La Reina: mujer culta, con poder, nivel social alto, distinguida, con objetivos claros, etc.

La Mendiga: mujer pobre, sin cultura o razón de ser, sin objetivos claros, etc.

Recordando el cuento “El príncipe y el mendigo”, hay cierta relación en cuanto a los personajes donde un ser es a su vez otro, permitiendo conocer su opuesto. Esto se presenta en “Lejana” donde Alina Reyes es la reina y la mendiga como polos opuestos que se unen.

Alina Reyes, la ficcionalidad y la verosimilitud

Otra de las principales presencias del doble en el cuento “Lejana” es el claro desarrollo de un ser verdadero y otro falso, el que sólo es posible establecer cuando esta concluye y desde varias de las pistas que ya se han develado en función del juego que presenta Cortázar “[i]r a buscarme. [...] Yo digo: ¿y si estoy? (porque todo lo pienso con la secreta ventaja de no querer creerlo a fondo. ¿Y si estoy?). Bueno, si estoy... Pero solamente loca, solamente” (Cortázar, 1996: 121). El miedo de encontrarse la hace dudar de su actuar, ya que no quiere creer, porque es la locura la que la hace pensar que estará.

Claramente es la escritura que le permite la duda, de manera paralela al lector y que restablece como lector activo, debido a la pregunta que podría hacerse en el final del relato: ¿quién escribe?, esto último desde la búsqueda de la verdad que sólo puede establecerse a partir de ello, porque quien comienza la escritura no va a ser quien la concluye ¿o sí?, porque si se vuelve al comienzo “*Diario de Alina Reyes* [...] Anoche fue otra vez, yo” (Cortázar, 1996: 119) y se pone en paralelo al final “Porque yéndose camino a la plaza iba Alina Reyes [...] sin dar vuelta la cara y yéndose” (Cortázar, 1996: 125), no puede establecerse que es la misma persona, ya que por lo general los diarios de vida son parte de una biografía, por lo que podría asumirse el echo de que es la misma Alina quien escribe, sin embargo, al considerar el final no es Alina quien escribe sino una tercera persona que ha presenciar aquel encuentro.

Se concluye, entonces, presenciando de manera clara aquello que se establecía en un principio y que sin duda se reafirma en la magnífica forma que le da Cortázar a su escritura, ya que se implanta como lo más importante y es lo que finalmente le da vida al relato. Donde se presenta que un personaje es aquello que siempre buscó, conociéndose como ambos parte de un todo, pretendiendo su complemento con este otro debido a sus necesidades.

Le pareció que dulcemente una de las dos lloraba. Debía ser ella porque sintió mojadas las mejillas, y el pómulo mismo doliéndole como si tuviera allí un golpe. También el cuello y de pronto los hombros, agobiados por fatigas incontables. Al

abrir los ojos (tal vez gritaba ya) vio que se había separado. Ahora sí grito. De frío, porque la nieve le estaba entrando por los zapatos rotos, porque yéndose camino a la plaza iba Alina Reyes lindísima en su sastre gris, el pelo un poco suelto contra el viento, sin dar vuelta la cara y yéndose (Cortázar, 1996: 125).

Por tanto el doble de Alina Reyes, va a ser en este caso el doble de la Mendiga de Budapest, presentado como su doble opuesto ante la presencia de la reina. Es por eso que una parte de ella quiere dejar de escribir y otra no, es por eso que cuenta aquello que siente, porque es sin duda su propia realidad, a la que vuelve tras la presencia de una lágrima, la que puede dar cuenta de aquello que deseaba realmente, porque se dice que las lágrimas al igual que la escritura permiten ambas un desahogo, siendo así el despojo de una verdad escondida.

Se ha logrado develar, de este modo, la presencia del real personaje oculto por Cortázar, lejana que no es tal y que, a raíz del juego del autor, ha permitido que el lector pueda descubrir desde su escritura su propia realidad, destacando así desde la escritura la presencia de un doble que es de manera paralela.

Personaje → Escritor → Lector

La escritura en tal puede a su vez presentar su doble en cuanto a la no escritura, ya que va a se esta la que instaura la presencia de lejana (mendiga) en el cuento.

3.2. El *doppelganger* desde el concepto de ‘forclusión’ en “Las rayas” de Horacio Quiroga

Dos significados posibles para la palabra ‘raya’. Homonimia y polisemia. Dos hombres diferentes que se igualan ‘haciendo’ rayas, hasta metamorfosear en rayas. Estos son los sentidos que ofrece Horacio Quiroga⁴⁸ en el cuento “Las rayas”, a través de su narrador-personaje, un comerciante de granos de Laboulaye, cuando advierte: “yo creo que las palabras valen tanto, *materialmente*, como la propia cosa significada” (Quiroga, 1921: 29). Una inversión del pensamiento platónico, en el que se decía que la palabra está constituida por la cosa referida. Una inversión del orden del signo lingüístico de Saussure; la defensa de Lacan por la primacía del significante.

Quiroga nos sorprende con la tórrida inventiva de su herencia materialista⁴⁹ y un compromiso con el Mundonovismo, en el que participa de la resemantización del imaginario americano⁵⁰, devolviéndole un estatus privilegiado a la materia por sobre la idea, al significante por sobre el significado, a la sustancia original y fundadora de todo lo existente. En la noción de ‘raya’, es donde se gesta la conversión de dos hombres alienados en su ser por la imposibilidad de escabullirse de la palabra a través de ella; un contrasentido que se puede materializar en casos muy ‘especiales’ (como establece el vendedor de Laboulaye al comienzo del relato); casos en que la palabra pareciera revelar su inconsciente, a través de ciertos eventos lingüísticos que dan cuenta de la arbitrariedad de su signo. En Figueroa y Tomás de Aquino, personajes que se igualan bajo el alero del significante ‘raya’, se puede leer un afán escapista ante el imperativo de la palabra y los valores que esta encierra. Un delirio de marcas progresivo desde donde comenzará el viaje de regreso hacia los umbrales del lenguaje, e incluso más allá: donde termina el ser. Una transubstanciación óptica que sólo es permitida mientras la palabra pueda ser invocada, mientras su significado permanezca subyugado a significación, en este caso

⁴⁸ Horacio Silvestre Quiroga Forteza (Salto, Uruguay, 31 de diciembre de 1878 - Buenos Aires, Argentina, 19 de febrero de 1937), notable cuentista, dramaturgo y poeta uruguayo.

⁴⁹ Corriente filosófica que surge en oposición al idealismo, que resuelve la cuestión fundamental de la filosofía dándole preeminencia al mundo material; resumidamente, lo material precede al pensamiento.

⁵⁰ El Mundonovismo es consciente de la realidad americana, busca formas estéticas que la representen.

especial, en que locura y ficción desdibujan su frontera. No sólo importa lo que dice la palabra ni por qué; más importa cómo, dónde y cuándo se hace escuchar, o calla.

El fenómeno del doble se expresa en el relato como homogenización de dos individuos, una inclinación a lo escritural por sobre lo oral, que se expresa como una compulsión por hacer (escribir) rayas y a la idea asociada a ‘rayas’ como marcas, en una alienación motivada por el deseo original de elidir la palabra, El ‘Nombre del Padre’, que es la imagen de lo preceptual, de la ley (el jefe y el trabajo), de la imposición, que mediante la escritura primitiva los llevaría, incluso, a traspasar la protoescritura, en una mutación que permuta la existencia humana por la animal, en la que el deseo se materializa en marcas, rayas, que su delirio llevará al mayor nivel posible de literalidad.

“Las rayas”, cuenta la historia de dos empleados de un granero en la zona de Misiones que, siendo de diferente aspecto, comienzan a mimetizarse en una forma que recuerda la apariencia de una raya: “[e]nflaquecieron y cambiaron de peinado, echándose el pelo para atrás. Se hicieron muy amigos, se fueron a vivir juntos a un caserón construido por un loco que había muerto allí y, poco a poco, empezaron a cambiar su modo de ser” (Quiroga, 1921: 30). El fenómeno de ‘isomorfismo’, además de ser un motivo recurrente en la literatura sobre el *doppelgänger*, refiere al concepto denominado por Lacan como ‘la puntada del deseo’⁵¹ –que en estos personajes nacería por la alineación de su ser frente al lenguaje– un deseo inconsciente que sólo puede ser reconocido en el otro: “El encuentro de la demanda del sujeto con la cadena del significante inconsciente designa lo que el sujeto no sabe porque allí experimenta su deseo con respecto al deseo del otro” (Lacan, 1956: 5577).

La magistral coincidencia entre significante y la ‘apariencia del significado’ que trabaja Quiroga, se refleja en que Aquino, ‘bajo y chico’, era en apariencia distinta a Figueroa (flaco y con cara de paja), resaltando la idea de igualación obsecuente con una accidental igualdad entre significados, que bien advierte el vendedor de Laboulaye

⁵¹ Concepto de delimitación entre significante y significado que adquiere sentido cuando remite al registro del deseo. En ella “el significante detiene el deslizamiento de la significación”.

cuando alude al peligro de que dos cosas distintas tengan el mismo significado. El escenario escogido por Horacio Quiroga, el espacio en el que se desencadena el delirio de la dupla, es el laboral; el imperativo del trabajo, donde ‘plumas góticas’, ‘un mayor’ ‘una bodega’, ‘un afán productivo’ en los personajes, un jefe sentenciador (el mismo que goza de alto estatus en el relato al ser personaje-narrador) ante cuyos retos ‘murmuraban’ o, simplemente, ‘callaban’, van forjando, en su conjunto, un ambiente dominado por la norma. La norma, para Lacan, es representada por ‘El Nombre del Padre’, el referente paterno que encarna el valor del precepto en el que se forcluyen. Es este el clima donde se empieza a incubar su obsesión por las rayas. Es en el trabajo, y antes de ser despedidos (lo que constituye su primera expulsión de la realidad), cuando empieza su desmedida afición por las rayas, acompañada por extraños cuadros de constipación; uno tose y el otro estornuda; somatizan como si la raya (2) que sólo habita en el agua y que ya cobraba vida en ellos, se empezara a sentir incómoda en sus cuerpos humanos. La norma los escindía: rehuían el lenguaje, que es norma. Comenzaba la escisión de su ser: “El sujeto está dividido por el orden mismo del lenguaje” (Dör, 1994:123). Siguiendo el cometido mundonovista de Quiroga, que intenta rescatar las expresiones negadas por el racionalismo cartesiano del siglo XIX, de lo oriundo, lo autóctono y, luego, lo vernáculo, se puede deducir que el delirio por las rayas de Tomás de Aquino y Figueroa, no era menos que una pulsión, la ‘represión originaria’⁵². Figueroa y Tomás de Aquino emprendían el retorno al umbral del lenguaje a través de la protoescritura de ‘la marca’, de la ideografía expresada, primitivamente, por simples dibujos de objetos: “Es propio de la alineación del lenguaje evocar algo real por medio de un sustituto simbólico [...] una escisión entre el mundo real y aquella que representa” (Dör, 1994: 123). Freud visualiza el afán por retornar a las figuraciones arcaicas con una noción de animismo vinculada a lo ominoso, y presente en los personajes en su obsesión delirante por las marcas, estableciendo que:

⁵² Es indispensable tener también en cuenta la atracción que lo primitivamente reprimido ejerce sobre todo aquello, con lo que le es dado entrar en contacto. La tendencia a la represión no alcanzaría jamás sus propósitos si estas dos fuerzas no actuasen y no existiera algo primitivamente reprimido. Refiriéndose a las pulsiones *Eros* y *Thanatos*.

Parece que en nuestro desarrollo individual todos atravesáramos una fase correspondiente a ese animismo de los primitivos, y que en ninguno de nosotros hubiera pasado sin dejar como secuela unos restos y huellas capaces de exteriorizarse; y es como si todo cuanto hoy nos parece “ominoso” cumpliera la condición de tocar esos restos de actividad animista e incitar su exteriorización (Freud, 1919; 66).

Freud colindaría con las expresiones de ‘inconsciente colectivo’ ampliamente desarrolladas por Carl Gustav Jung 1934-1954⁵³ en la corriente psicológica metafísica, perteneciente al “Círculo de Eranos”⁵⁴, y donde destacan, al respecto, los trabajos de Mircea Eliade (1907) con su mito del ‘eterno retorno’ (1943) –concepto basado en la creencia de un tiempo cíclico y circular mediante un deseo de retornar a las primera edad del hombre a través de rituales y repeticiones expresadas en arquetipos– y de Gastón Bachelard, con *La poética del espacio* (1957) y *La poética de la ensoñación* (1960), entre otras. El viaje hacia lo oriundo, lo proteico, es descrito por Lacan como la “[s]upremacía del significante como el mejor camino que permite volver a la experiencia freudiana y del tiempo pre-lingüístico.” (Dör, 1994:85).

El grafo primitivo reúne, además, la condición de ser especialmente susceptible a los fenómenos de polisemia y rico en metáfora, por su alta capacidad simbólica. Otro antecedente que advierte sobre la alineación de los personajes originada bajo el imperativo del trabajo, está determinado por los primeros síntomas de escritura (protoescrituras) que surgieron ante la necesidad de contar mercancías, jornaleros, ganancias, o de contar días y ciclos lunares para diseñar calendarios. Tanto la sugerencia a cuestiones relativas al quehacer burocrático, como dicha necesidad de registrar el

⁵³ “Lo inconsciente colectivo es todo menos un sistema aislado y personal. Es objetividad, ancha como el mundo y abierta al mundo. Yo soy el objeto de todos los sujetos, en perfecta inversión de mi consciencia habitual, donde soy siempre sujeto que *tiene* objetos. Allí estoy en la más inmediata e íntima unión con el mundo, unido hasta tal punto que olvido demasiado fácilmente quien soy en realidad. «Perdido en sí mismo» es una frase adecuada para designar ese estado. Pero ese «mismo» es el mundo, o un mundo cuando puede verlo una consciencia. Por eso hay que saber quién se es”. C. G. Jung. *Sobre los arquetipos de lo inconsciente colectivo*.

⁵⁴ Organización interdisciplinaria de análisis multicultural científico y filosófico. Su objetivo original era explorar los vínculos entre el pensamiento de Oriente y Occidente.

tiempo comparten, en el relato, un mismo sentido: el deseo de escapar del lastre de lo irrevocable, de la imposición que es la existencia humana ingénita al lenguaje. La raya (1)⁵⁵, que inscribían sobre todo tipo de superficie: “Al recorrer la barraca no vi más que rayas en todas partes: tablas rayadas, planchuelas rayadas, barricas rayadas [...] hasta una mancha de alquitrán en el suelo, rayada”. (Quiroga, 1921: 32) Recuerda la escritura cuneiforme grabada en tablillas de arcilla y metales, piedras, estelas y otros materiales, constituiría la raya (2) que inconscientemente ‘deseaban’ ser. Lacan (1956: 202) señala que: “La necesidad se refiere simplemente al nivel biológico y de nutrición. La demanda describe la expresión de la necesidad del lenguaje: el sujeto está obligado a expresar o traducir la necesidad biológica en términos simbólicos. El residuo o incompatibilidad entre necesidad y demanda es lo que Lacan llama deseo”. Lacan establece que el deseo mantiene una relación con la ‘marca’: “[t]al vez desde el origen hay en el deseo una abertura que permite la existencia de la marca [...] existe una estrecha relación entre lo que caracteriza cierto deseo del hombre, el papel, y la función de ésta” (Lacan, 1956: 245). Con un asidero en la dialéctica de Edipo y la metáfora del nombre del padre, el deseo emanante del choque entre necesidad y demanda es lo que los empuja a alienarse en la palabra, parapetarse en su literalidad, mediante subterfugios inconscientes expresados como marcas, escritura, significante, que son la dimensión material de la palabra. “El sujeto en cuanto ha accedido al lenguaje se pierde en este lenguaje que lo ha causado [...] es un efecto del lenguaje que lo hace existir para eclipsarlo, inmediatamente, en la autenticidad de su ser” (Dör, 1994: 125). Si el inconsciente se

⁵⁵ Leyenda

Raya 1: Línea o señal larga y estrecha que se hace o se forma natural o artificialmente en un cuerpo cualquiera.

-Término, confín o límite de una nación, provincia, región o distrito. Lindero de un espacio de mucha extensión.

-Término que se pone a algo, tanto en lo físico como en lo moral.

-Dentro de los justos límites. Poner, tener a raya.

Raya 2:Pez selacio del suborden de los Ráyidos, cuyo cuerpo tiene la forma de un disco romboidal y puede alcanzar un metro de longitud, con aletas dorsales pequeñas y situadas en la cola, que es larga y delgada y tiene una fila longitudinal de espinas, y aleta caudal rudimentaria. Manta raya.

expresa, más bien, en lo no dicho⁵⁶; en los contenidos ocultos, soterrados por los diversos mecanismos del inconsciente⁵⁷, el silencio de los personajes frente a los retos de su jefe, o al momento de emitir explicación frente a los sucesos anómalos o irregulares, asociados a su compulsión por las rayas, que protagonizaron en su lugar de trabajo aluden a una clara inclinación por la expresión escrita (protoescritural) por sobre la oralidad; como no pueden hacerse desaparecer de la palabra, del significante, es en el mismo en el que se automatizan de la única forma posible: a través de un silencio y mutismo cada vez más parecido al de la muerte y al que, paulatinamente, se fueron entregando conforme mutaban: “Siempre buscaban estar juntos aunque ya no hablaban entre ellos” (Quiroga, 1921: 33).

Preponderancia de la escritura (lo material, significante) por sobre lo oral (lo abstracto, significado). Mientas más rayas hacían (escribían) más callaban (menos verbalizaban). Es el verbo (la palabra) una huella textual en el relato, que nos remite a Lacan en la importancia que le concede: Al principio fue el verbo⁵⁸. El verbo está representado, en el relato, por el valor del ‘hacer’ (rayas) proporcional en incremento a lo que deseaban ser (se es en tanto se hace). El verbo le es connatural al ser desde el momento que nace, y puede dejar de serlo sólo en el momento en que muere. El derrotero de estos personajes es retornar a un espacio primitivo, donde la primera forma de lenguaje es ofrecida por el contacto intuitivo con la madre, antes de la aparición del padre; antes de la palabra. Así es propuesto el viaje de retorno por Lacan: “Supremacía del significante como el mejor camino que permite volver a la experiencia freudiana y del tiempo pre-lingüístico” (Dör, 1994: 85). Mas, antes de la pureza de los grafos infantiles, que son trazos (rayas) aún marginados de la sistematización de la lengua, antes del silencio de la vida intrauterina, se encuentra el no ser, que para ellos y excepcionalmente porque la palabra lo permite, puede ser la conversión en otro ser: “Se trata de algo que conserva el nombre que tenía aunque carezca de todo aquello que antes lo constituía”

⁵⁶ “El grito no se perfila sobre el telón de fondo del silencio sino que al contrario lo hace surgir silencio”, Lacan en *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*.

⁵⁷ Sigmund Freud (“La negación”) y la doble negación benjaminiana.

⁵⁸ Lacan toma el pasaje bíblico de Juan 1:1 para explicar su idea de que la “palabra” (el verbo) está desde el principio; desde la ontogénesis, todo es lenguaje.

(Lacan, 1956: 4334). Pero ese 'deseo' expresado como el grafo, que subvierte el orden del signo lingüístico convencional, se manifiesta, básicamente, mediante el fenómeno del *doppelganger*; entendido como un hiato desde donde el inconsciente se filtra como la proyección de un deseo reprimido en el 'otro', con el que se produce una curiosa coincidencia de reciprocidad. Tanto Figueroa como Aquino, detentan una estructura psicológica; similares misterios se ocultaban tras la apariencia de una imagen casi idéntica, tan similar como las dos acepciones de la palabra 'raya', en la que se atrincheraron para fraguar, inconscientemente, su fuga; fuga frente a los sistemas convencionales normativistas que encarna la lengua: "[e]l problema de los cuerpos es explicado por Judith Butler como un efecto de la dinámica ya que se constituye como de poder indisoluble de la regularidad de las normas que dirigen su materialización y la significación de esos efectos materiales" (Butler 1, traducción de Domínguez, 2000: 58).

Sin embargo, el desenlace del relato no sólo da cuenta de la presencia de hiatos como la sintomatización del *doppelganger*, sino que este se presenta, principalmente, como un caso de forclusión; las rayas de Figueroa y Aquino no son más que los tics de su deseo expulsado o rechazado en tanto significante (en la ejecución de la misma acción que repelen; la escritura), que ya expulsado de su universo simbólico, aparece en una forma alucinatoria que se vierte en el relato, en un desenlace que permuta, en la psicosis, lo imaginario por lo real.

Es su deseo delirante, pulsión *Thanatos*, que los llevaba a desuncirse, finalmente, del rezago castrador del lenguaje. Sólo en la muerte, y luego, si la palabra lo permite, en la transmutación en 'otro' ser que alcanza la remisión total de ésta. "La cosa debe perderse para poder ser representada". (Lacan, 1956: 5572). Convertirse en animal es remitirse a la vida vegetativa propia de la 'necesidad'. Según Lacan: prescindir de la 'demanda' y renunciar al deseo mortal que confluye de la tensión de ambas cosas: "En el patio mojado las rayas se cruzan y aprietan vertiginosamente, tanto, que parecía haber hecho explosión la locura" (Quiroga, 1921: 34).

Locura que comienza a tomar bríos desde que la dupla arrienda el caserón donde transcurre buena parte de la acción: "Se hicieron muy amigos, se fueron a vivir juntos a

un caserón construido por un loco que había muerto allí y, poco a poco, empezaron a cambiar su modo de ser” (Quiroga, 1921: 35). La historia parece repetirse, el delirio de las rayas en los personajes podría interpretarse patrimonial; el antecedente de que la residencia estuviera habitada por ‘un loco’, ‘que había muerto allí’ hace pensar en un carácter cíclico del tiempo que apoyara las nociones asociadas a la idea de retorno y circularidad; todo parece ajustarse al inefable destino que le aguarda a los amigos, hasta este ‘pormenor’, que, a primera vista, podría corresponder nada más que a una referencia de carácter doméstico.

Figueroa y Aquino terminan en el agua fangosa del albañal, convertidos en “dos rayas que se revolvían pesadamente” (Quiroga, 1921: 35). Es en el patio donde explota la locura donde se produciría la conversión de su ser, invadido, hasta las células, por el delirio de rayar. Es en el patio mojado por la lluvia (el hábitat de las manta rayas es el agua), donde las rayas (1) se tornan ambiguas y se cruzan vertiginosamente, apretándose. Es allí donde se ‘desplazan’ físicamente las recién nacidas rayas (2), hacia el excusado, ‘desplazándose’ el significado por el significante. Blanchot, señala: “El signo es la muerte de la cosa, pero es lo único que nos queda de la cosa” (1948: 65), y continúa: “una totalidad significativa, o bien, una determinación atribuible a un sujeto, pero no menos hacia un cuerpo sin órganos que no cesa de deshacer el organismo, de hacer pasar y circular partículas asignificantes, intensidades puras; y de atribuirse los sujetos a los cuales no deja más que un nombre, como traza de una intensidad” (Ibíd.).

La ambigüedad de rayas en el patio, bien podría ser una metáfora de la arbitrariedad del signo lingüístico, que luego se redefine, imponiéndose en su dimensión material. Es aquí donde se produce el cambio a rayas (2): significado-significante por significante-significado preconizado por Lacan; la primacía del significante en su fuerza por hacer posible el deseo original de dejar la humanidad para constituirse en un ser irracional, deslenguado, como lo puede ser un animal; una manta raya “La puntada es la operación a través de la cual el significante detiene el deslizamiento de la significación, que, de otro modo, sería indefinido” (Lacan, 1956: 293-294).

Guiándonos por lo que el vendedor nos anticipa, enfatizando que la palabra vale tanto materialmente como lo significado, se puede advertir la representación del signo lingüístico de Ferdinand de Saussure, para quien el significante (imagen acústica) está subordinado al significado (concepto), subvertido en su jerarquía: “Lo que sucede en el delirio es una especie de invasión progresiva del significante, en el sentido de que el significante se liberaría poco a poco del significado” (Dör, 1994: 125).

Lo ominoso, cualidad inherente al *doppelgänger*, desde la “[i]ntelección de origen [...] desde lo entrañable reprimido” (Freud, 1919: 68), se revelaría, en este relato, según formulación freudiana, principalmente, en “[e]l factor de repetición de lo igual”, “bajo ciertas condiciones y en combinación con determinadas circunstancias se produce inequívocamente un sentimiento de esa índole” (Freud, 1919: 65). Estableciendo además que:

En lo inconsciente anímico, en efecto, se discierne el imperio de una compulsión de repetición que probablemente depende, a su vez, de la naturaleza más íntima de las pulsiones; tiene suficiente poder para doblegar al principio de placer [...] nos hace esperar que se sienta como ominoso justamente aquello capaz de recordar a esa compulsión interior de repetición (Freud, 1919: 65).

La compulsión por las rayas, camino al deseado retorno a lo originario, si bien no se manifestaba en los personajes como un temor visible a lo desconocido, por la sobrestimación narcisista de los propios procesos anímicos, la omnipotencia del pensamiento a personas ajenas y cosas (mana), así como por todas las creaciones con que el narcisismo irrestricto de aquel período evolutivo se ponía en guardia frente al inequívoco veto de la realidad.

Considerando que Sigmund Freud define ‘el doble’ como una “duplicación, división, permutación del yo, y, por último, el permanente retorno de lo igual, la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos, hechos criminales, y hasta de los nombres a lo largo de varias generaciones sucesivas se incluirán, además, en su definición otra serie de experiencias discernimos sin trabajo que es sólo el factor de la

repetición no deliberada el que vuelve ominoso algo en sí mismo inofensivo y nos impone la idea de lo fatal, inevitable, donde de ordinario sólo habríamos hablado de “casualidad” (Freud, 1919: 65).

En conclusión, en “Las rayas” de Quiroga, la ficción conversa de cara con las expresiones del inconsciente, la vida psíquica de los personajes alcanza un correlato en la dimensión de la palabra, en la textualización de sus propias marcas. El cuento formula una pregunta ontológica, que supondrá la lectura de la materialidad del lenguaje por sobre la construcción platónica o metafísica de éste. El inconsciente y las expresiones más puras no afloran de lo que se quiere decir, del significado dispuesto en el plano de la razón, sino de lo que éste suprime. El inconsciente inventa imágenes aparentes para salir a la realidad sin ser reconocido. Se prescinde del significado. Las rayas (escritura), representan el transe inconsciente entre un estado de lenguaje (el padre, la norma), a un estado original, donde se expresa el deseo sin represión. Las rayas son el ‘grafo’, la palabra; el significante, desde donde los personajes llegan a producir la puntada del deseo: el reordenamiento del signo lingüístico en la primacía del significante por sobre el significado. El cuento propone una analogía entre ‘imagen mental’ del signo lingüístico de Saussure (significado) y las imputadas cadencias mentales que experimentaban los personajes del relato, donde si el significante impera, la imagen mental merma hasta su desaparición. Si está el inconsciente estructurado como lenguaje y son sus hiatos⁵⁹ por donde se filtra el contenido interno en el consciente, el lenguaje también estaría estructurado como inconsciente en el relato, al disponer de fenómenos como la homonimia y polisemia que operan como hiatos; resquicios en los que la palabra descansa sus contradicciones. Se duerme el consciente que camina hacia el umbral de la muerte y aparece el deseo nativo de autopreservación, la lucha por la perpetuación de la especie, un deseo que se proyecta hacia la alteridad, que primero se expresa como un afán de igualación a un ‘otro’ compañero de trabajo (con el que comparte el imperativo de la

⁵⁹ Hiatos: incluyen las parapraxias (*lapsus linguae*), las obsesiones y, desde luego, los sueños, “el camino real” al descubrimiento del inconsciente.

escritura y su delirio frente a ella), pero que luego se desborda a partir de la cobertura ilimitada que le proporciona el lenguaje al concebir una situación de isomorfismo lingüístico (homonimia y polisemia). Se trata de una propuesta psicoanalítica de la escritura como marca, como reflejo natural de las huellas mnémicas del engrama experiencial.

La simetría de las apariencias de los personajes, guarda relación con la uniformidad, estandarización a la que tiende la lengua como normadora del idioma, en la que es tan posible que una palabra tenga dos significados, como que dos hombres (de distinto significado o identidad), la misma cara material. De esta manera, si la escritura ‘marca’ el significado del ser, la sugerencia al innatismo de la lengua se encuentra atribuida por la lectura psicoanalítica a un mecanismo de defensa frente a la amenaza de la pérdida del ‘yo’, expresada como forclusión o rechazo a un significante fundamental, que como se revisó en Lacan, corresponde al designio del ‘otro’. Freud (1919: 79) precisa sobre el doble que “[e]ntre el sujeto y su doble se dan dos procesos simultáneos de distanciamiento y de identificación, alteridad e identidad, traducidos a menudo por argumentos de importancia. El doble es la manifestación de una pérdida de control del ‘yo’ sobre el propio sujeto, pero ello no implica, salvo en contadas ocasiones”.

Así, se rompe, se invierte el orden del signo lingüístico saussureano y se impone el grafo del deseo lacaniano: la puntada del deseo; la instauración de la locura en el universo de lo real, como ‘lo real’. La palabra se muestra como una poderosa y vital oscilación entre libertad y opresión, entre vida y muerte; entre el *Eros* y *Thanatos* freudianos. Entre la necesidad de organizar el caos de lo existente y el consiguiente deseo de transgredir ese orden, ya que lo real es un magma caótico al que no tenemos acceso, salvo cuando es estructurado por el significante en forma de lenguaje.

3.3. Los primeros visajes de una postmodernidad; el *doppelganger* Cortázar y Quiroga

Antes de iniciar el desarrollo de este apartado, es importante precisar que tanto “Lejana” de Julio Cortázar, como “Las rayas” de Horacio Quiroga han sido analizados desde la corriente metafísica y desde el enfoque psicoanalítico (respectivamente), dado que las características formales y temáticas de tales relatos presentan especial susceptibilidad al tratamiento hermenéutico desde dichas escuelas, lo que no significa que se trate, necesariamente, de relatos ‘representativos’ de ellas. Lejos de un intento por descifrar las claves políticas, sociales, culturales y discursivas correspondientes al contexto de producción de estos autores, lo que se procura –como expresión del trabajo postestructuralista, postmoderno– es dar cuenta de la pertinencia de tales enfoques en los mencionados relatos desde el tópico del *doppelganger*, para hacer patente que cualquier texto es susceptible de ser analizado desde múltiples enfoques teóricos, sin supeditarse, obligatoriamente, a los significados extralingüísticos que, si bien ofrecen prácticas pautas de contextualización, no lo supeditan a un tiempo ni espacio determinado.

La literatura de Horacio Quiroga, de herencia materialista, se expresa como un compromiso con el Mundonovismo, participando de la resemantización del imaginario americano y devolviendo el estatus privilegiando a la materia por sobre la idea. Influenciado por grandes del relato fantástico como Edgar Allan Poe, Rudyard Kipling y Guy de Maupassant, Horacio Quiroga focaliza sus narraciones en la violencia y el horror que subyace a la apacibilidad aparental de la naturaleza. El telón de fondo de sus relatos es la selva de Misiones, en el norte argentino, donde en sus personajes se combinan elementos realistas y románticos, que Quiroga paulatinamente relega en aras de una propuesta narrativa que vista desde los sustentos del postestructuralismo es completamente extemporánea a su momento de producción: “Incisiva y audaz, la escritura de Quiroga se adelanta a su tiempo y retrata la grave condición social, la lucha permanente y fútil del hombre contra la fatalidad. Adversidad que uno ve venir y que se precipita sobre los personajes de manera súbita e inapelable.” (Ureña, on line)

Quiroga se rigió, tenazmente, por las leyes internas de la narración y la búsqueda de un lenguaje apto para transmitir con veracidad la desgracia y el albur de sus personajes en el entorno indómito de la naturaleza sudamericana. Se marginó de los presupuestos de la escuela modernista, de la que era parte, abordando, en sus temáticas, elementos de la Psicología y la Parapsicología, desarrollando una literatura anticipatoria hermanada al Naturalismo y su concepto de predestinación, clasificándose por la crítica dentro del Criollismo o Realismo. El ambiente natural de la mayor parte de ellos es el mundo de la selva y los pueblos inmersos en ella. Se combinan elementos realistas y románticos.

Quiroga “Renovó la cuentística de su país, desprendiéndose del relato costumbrista o histórico para adentrarse en la escritura de un tipo de texto de carácter fantástico, con predominio del efecto sorpresa” (Anónimo, on line). Se caracterizó por su gran torrente de emocionalidad, que también Cortázar reconoce: “Quiroga figura entre los narradores capaces a la vez de escribir tensamente y demostrar intensamente, única forma de que un cuento sea eficaz, haga blanco en el lector y se clave en la memoria” (Menoni, on line). Sobre Cortázar, destaca su forma de desarrollar lo fantástico a través de la existencia de elementos absurdos e inexplicables ubicados más allá de la razón. Sus relatos expresan un deseo de equilibrio entre el reflejo de lo cotidiano y las indagaciones de orden metafísico, expresadas mediante narraciones sin epifanías y finales abiertos.

Dice Cortázar:

“Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre, y se oponen a ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse como lo daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII, es decir, dentro de un mundo regido más o menos armoniosamente por un sistema de leyes, de principios, de relaciones de causa a efecto, de psicologías definidas, de geografías bien cartografiadas” (Benedetti, on line).

Vincula su visión de lo fantástico al descubrimiento de la *patafísica* “Ciencia de las soluciones imaginarias que otorga simbólicamente a las delineaciones de los cuerpos

las propiedades de los objetos descritas por su virtualidad” o estudio de las “Leyes generales de la física como un conjunto de excepciones no excepcionales, y, en consecuencia, sin ningún interés. En suma, la regla es una excepción a la excepción” (Jarry, on line), por la exposición de realidades, planos y dimensiones fantásticas que rebasen en límite de la excepción. Cortázar dice: “Siempre he sabido que las grandes sorpresas nos esperan allí donde hayamos aprendido por fin a no sorprendernos de nada” (1967: 87).

Releyendo prácticamente de un tirón todos los cuentos de Cortázar es posible advertir que llamarlos fantásticos delataba en verdad la falta de mejor nombre, ya que la afinidad esencial que los une y los orienta, pone el acento en otra característica, para la cual lo fantástico es sólo un medio, un recurso subordinado. En la cita que figura más arriba, el propio Cortázar se encarga de brindar el nombre de ese rasgo: la excepción (Benedetti, on line)

El *doppelganger* es expresado por las consiguientes corrientes teniendo en común una visión tradicional de lo dual, con la diferencia de que en “Lejana” se expresa como un doble complementario:

Y yo en el piano, mirándolo tan feliz a Luis María acodado en la cola que le hacía como un marco, él mirándome contento con cara de perrito, esperando oír los arpegios, los dos tan cerca y tan queriéndonos. Así es peor, cuando conozco algo nuevo sobre ella y justo estoy bailando con Luis María, besándolo o solamente cerca de Luis María. Porque a mí, a la lejana, no la quieren. Es la parte que no quieren y cómo no me va a desgarrar por dentro sentir que me pegan o la nieve me entra por los zapatos cuando Luis María baila conmigo [...] entonces tengo que decirle a Luis María que no estoy bien (Cortázar, 1996:120)

Por otro lado, vemos que una interrogante principal se expresa tanto en “Lejana” como en “Las rayas” como una pregunta óptica; mientras que en “Lejana”, la pregunta es consciente e iterativa y guiada por un ejercicio frustrado del Racionalismo y sus posibles respuestas, en “Las rayas”, la onticidad se revela de forma inconsciente en los personajes,

de forma intuitiva, absolutamente ilógica, desprendida de toda manifestación de expresión y lenguaje. La pregunta óptica se expresa en los dos cuentos desde la perspectiva discursiva, como indica Michel Foucault (1973), cuando:

En lugar de ser aquel de quien procede el discurso, yo sería más bien una pequeña laguna en el azar de su desarrollo, el punto de su desaparición posible [...] un deseo semejante de encontrarse, ya desde el comienzo del juego, al otro lado del discurso, sin haber tenido que considerar desde el exterior cuanto podía tener de singular, de terrible, incluso quizá de maléfico (1973: 3-4).

Lo ominoso se presenta en “Lejana” desde el fenómeno de la bilocación como algo consciente, una sensación de extrañeza frente a lo ‘poco familiar’ que transita el relato, generando una alta tensión centrada en el vivenciar de Alina, en lo anímico, como fuente de gran desasosiego:

No, horrible. Horrible porque abre camino a esta que no es la reina, y que otra vez odio de noche. A esa que es Alina Reyes pero no la reina del anagrama; que será cualquier cosa, mendiga en Budapest, pupila de mala casa en Jujuy o sirvienta en Quetzaltenango, cualquier lado lejos y no reina. Pero sí Alina Reyes y por eso anoche fue otra vez, sentirla y el odio (Cortázar, 1996:120).

En ese sentido, se puede establecer que lo ominoso en “Lejana” sigue el rasgo metafísico de los postulados freudianos, aquellos según los cuales, lo ominoso se expresa como ‘incertidumbre intelectual’, y acometimiento de lo circular y repetitivo, desde las leyes de compensación, transmigración pitagórica y la complementariedad. En “Las rayas” de Quiroga, sin embargo, lo ominoso se expresa como lo que Freud alude como “la aparición de personas que por su idéntico aspecto deben considerarse idénticas; el acrecentamiento de esta circunstancia por el salto de procesos anímicos de una de estas personas a la otra” (1919: 210). En “Lejana” esta se manifiesta en el relato de manera unilateral, centrado en el personaje de Alina, a través de la cual se puede leer la existencia de su otredad identitaria. Aquel ‘salto de procesos anímicos’ recién se concretaría o materializaría en el encuentro de ambas identidades análogas en el puente, a través de una

transferencia simbólica de recuperación del *id*, reposición propiciada por la complementación de ambas identidades. En “Las rayas”, en cambio, lo concerniente a ‘idéntico aspecto’ es elemento crucial en la temática del doble: “Enflaquecieron y cambiaron de peinado, echándose el pelo para atrás. Se hicieron muy amigos, se fueron a vivir juntos a un caserón construido por un loco que había muerto allí y, poco a poco, empezaron a cambiar su modo de ser” (Quiroga, 1921: 34).

Ambos personajes, Aquino y Figueroa, al encontrarse empezaron a mimetizarse en apariencia física y psicológica, tal como si se hubiesen encontrado con el reflejo de un espejo que devuelve a cada uno la fisonomía de su espacio psíquico e inconsciente. Esto se tradujo en un ‘salto de procesos anímicos’ ya que estos comenzaron a callar y ‘hacer rayas’ (primacía de la escritura sobre la oralidad como grafo del deseo original de escapismo al imperativo del nombre del padre, ‘la ley’ o el lenguaje): “[e]ntre el sujeto y su doble se dan dos procesos simultáneos de distanciamiento y de identificación, alteridad e identidad, traducidos a menudo por argumentos de importancia. El doble es la manifestación de una pérdida de control del ‘yo’ sobre el propio sujeto, pero ello no implica, salvo en contadas ocasiones, la aparición de un doble activo (Freud, 1919: 63).

En lo que respecta a la categoría temporo-espacial, el doble se expresa como bilocación en “Lejana” en forma de paralelo, en forma sincrónica, pero en espacios diferentes; sus cuerpos (objeto del desdoblamiento) son los que escinden el alma o la identidad, lo que vale para las palabras de Freud: “[m]ientras mejor se oriente un hombre dentro de su medio, más difícilmente recibirá de las cosas o sucesos que hay en él impresión de lo ominoso” (1919.: 65).

Estoy bailando con Luis María, besándolo [...] Porque a mí, a la lejana, no la quieren. [...] y cómo no me va a desgarrar por dentro sentir que me pegan o la nieve me entra por los zapatos cuando Luis María baila conmigo [...] y a ella le pegan y es imposible resistir y entonces tengo que decirle a Luis María que no estoy bien” [...] Alina comienza a verse y sentirse en otro lugar [...] ahora estoy cruzando un puente helado [...] Sé solamente que es así, que en algún lado cruzo un puente (Cortázar, 1996: 120).

Mientras que en “Las rayas” la sincronía es temporal y espacial, no se trataría de un paralelismo, ya que la disociación identitaria se manifiesta en términos psicológicos, como acción forclusiva: la escotomización⁶⁰ sería crucial para el desencadenamiento de la psicosis denominada forclusión en la que, recordemos:

El concepto de *forclusión*⁶¹ es, como se sabe, una creación y una elaboración teórica de Lacan, que designa el mecanismo por el cual un sujeto rechaza un significante privilegiado –el del Nombre del Padre– que no se inscribe, y cuya regulación del goce por medio de lo simbólico, por tanto, se ve afectada. La estructuración del sujeto con respecto a lo simbólico será entonces bajo la forma de la psicosis (Anónimo: on line).

Aquino y Figueroa escapan del imperativo del lenguaje encarnado por la figura del padre, precepto o ley, ahí radica la curiosa semejanza de su identidad, su isomorfismo; en una vivencia psíquica común y poco frecuente como lo es que ‘dos cosas distintas tengan el mismo significado’ (o dos significantes iguales, distintos significados: raya/raya).

Apreciamos que los dos relatos tienen en común una experimentación con la temática del lenguaje, desde ambas perspectivas el *doppelganger* es un móvil para dar cuenta de una condición (ficticia) de éste: fundar realidad, bajo una condición innatista de éste.

En “Lejana”, la perspectiva innatista que establece que los objetos que alojan la realidad poseen las cualidades y atributos de la cosa nombrada, comportando la esencia identitaria de ésta, de modo que la realidad tendría una relación de semejanza con el objeto denotado, se expresa mediante un anagrama: “Alina Reyes, es la reina y...” (Cortázar, 1996: 119), y un diario de vida en el que la protagonista va modelando la realidad en paralelo a su tarea de descifrar el misterio anagramático. Cabe destacar que el ‘diario’ funciona, en alguna medida como autocaracterización etopéyica y prosopopéyica

⁶⁰ Mecanismo a través del cual un sujeto borra de su memoria sucesos desagradables.

⁶¹ Cursiva en el original

de la identidad del sujeto, contextualizado en la narración de un discurrir de acontecimientos vivenciales:

Era peor, un deseo de conocer al ir releendo; de encontrar claves en cada palabra tirada al papel después de tantas noches. Como cuando pensé la plaza, el río roto y los ruidos, y después... Pero no lo escribo, no lo escribiré ya nunca (Cortázar; 1996: 124).

La escritura de este diario se advierte, en la escritura de Alina, como una escritura intervenida, una escritura automática en la que al encontrarse en un estado de gran meditación ontológica, al estar su conciencia expandida, se filtrarían pensamientos de su 'doble' en una especie de telecomunicación, telekinesia en el cuerpo de la escritura, propio del fenómeno bilocativo:

Así paso horas: de cuatro, de tres y dos, y más tarde palíndromos. Los fáciles, salta Lenin el Atlas; amigo, no gima; los más difíciles y hermosos, ábate, demoniaco Caín o me delata; Anás usó tu auto Susana. O los preciosos anagramas: Salvador Dalí, Avida Dollars; Alina Reyes, es la reina y... Tan hermoso, éste, porque abre un camino, porque no concluye. Porque la reina y... (Cortázar; 1996: 119).

En "Las rayas" la problematización del lenguaje se expresa de forma regresiva, como una demanda por escabullir, sortear, escamotear los efectos limitantes del lenguaje, mediante resquicios propiciados por la misma palabra: la homonimia y la polisemia. Esta 'letra chica' o resquicio de la palabra, permite que Aquino y Figueroa conviertan un significado en significante para, mediante su materialización, pasar de un estado óptico (humano) a otro (animal) lejos de los regímenes del lenguaje y su convencionalización. "Las rayas" pone en jaque la noción de signo lingüístico sostenida por Saussure, que otorgaba una primacía al significante o imagen mental de la palabra, relegando la injerencia del significante a través de la forclusión que se traduce en locura o 'delirio de hacer rayas'. Estos personajes rehúyen los efectos del 'nombre del padre' o el lenguaje

retornando, paulatinamente, a una protoescritura, donde se inscribe el ‘grafo del deseo’ (Ver marco teórico, pág. 47).

En el contexto del relato fantástico, Todorov expresa que es una “vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural”, “No debe ser ni poética ni alegórica” (1970; 43).

La perspectiva postmoderna, frente a la práctica psicoanalítica, es resumida por Sarlo cuando señala: “La libertad (severa y llena de reglas) de la literatura fantástica, displicente con los ‘deberes y obligaciones’ del análisis psicológico y de la mimesis realista”, “Habla de personajes fundados en una psicología compleja y profunda, como los que cualquier lector encontrará en Dostoievski (y en uno de los contemporáneos de Borges: Roberto Arlt). Estas novelas, argumenta Borges, concentradas en los personajes y no en la trama, presentan de manera desordenada acciones que se valorizan en términos de drama psicológico y no en términos de necesidad narrativa” (1995: 46).

En ese sentido, la aplicación del modelo psicoanalítico en “Las rayas” no estará abordado de forma tradicional, como operaba la lógica realista en el relato psicológico, basado, especialmente, en el incurrimiento de las características biográficas del autor o del personaje; el análisis psicocrítico en el retrato de Quiroga. Se aplicó al texto el cuerpo de la escritura, desde sus ‘hiatos’ o filtros de sentidos, con la salvedad de proponer una lectura que no busque un ‘significado’ único, unívoco, sino más bien, satisfaciendo las expectativas del mismo enfoque al que se sirve, mediante la problematización del lenguaje (un cuestionamiento que dista de estar resuelto desde la crítica latinoamericana) y el realce de su presencia en el entramado narrativo y su naturaleza fantástica, todo esto, desde la resemantización del ideario realista coetáneo a Quiroga, en el que el autor se posiciona en las letras hispanoamericanas como pionero en la ruptura mimética decimonónica.

Por otra parte, en “Lejana”, el trabajo postestructuralista de corte postmoderno se expresa en la revelación de la características dicotómicas que, tradicionalmente, han

guiado la acción narrativa en el relato fantástico latinoamericano, a través de la agrupación de las categorías binominales en duplas (calor-frío, hermoso-horrible, querer-no querer, cerca-lejos) para enfatizar las características de la bilocación como fenómeno extraliterario, que en la diégesis del relato Cortázar resuelve de forma irrisoria y deconstructivista mediante un encuentro. Así, la aplicación del constructo metafísico en “Lejana” alcanza pertinencia al ser apreciado por Cortázar como una ironización de lo metafísico, de aquella presencia que en una propuesta literaria frente al tema, se solucionaría por la vía de la misma naturaleza mística que le da sostén.

En conclusión, apreciamos que estos dos expositores de la narrativa fantástica latinoamericana, poseen ciertos gérmenes del espíritu postmoderno que los distinguen de los escritores de su contexto cercano, en cuanto al tratamiento del lenguaje, la escritura y el doble.

3.4. El *doppelganger* como estrategia deconstructiva en “Tema del traidor y el héroe” de Jorge Luis Borges

Un narrador no identificado, que bien puede corresponder a la figura de Borges autor o a la de un autor incógnito, que se da a la tarea de la recopilación de acontecimientos, es quien, relata los pormenores de una intriga policial, materia de una investigación biográfica efectuada por Ryan, investigador y bisnieto de –el traidor y el héroe– Fergus Kilpatrick. Lo que se investiga es el crimen de este heroico y ‘secreto y glorioso capitán de conspiradores’ en el teatro de un cónclave, en pleno proceso de la rebelión irlandesa.

La exposición de los acontecimientos, sin embargo, permanece en constante correlato con pasajes de la historia universal y literaria; la infausta historia de Fergus se va forjando a base de analogías: “A semejanza de Moisés que, desde la tierra de Moab, divisó y no pudo pisar la tierra prometida”, “Cuyo nombre ilustra los versos de Browning y de Hugo” (Ibíd.), siendo entre ellos, los más significativos los de Julio Cesar: “Esos paralelismos (y otros) de la historia de César y de la historia de un conspirador irlandés” (Borges, 1944:497) y la de pasajes de la tragedia Macbeth de Shakespeare, que ‘prefiguraron’ el crimen; dramas de Shakespeare; entre ellos, Julio César que, a la postre, J. Alexander Nolan, “el más antiguo de los compañeros del héroe, había traducido al gaélico” (Ibíd.). Estas expresiones intertextuales, cruces entre la historia por consolidarse y la consagrada historia universal, que “Ryan sospecha que el autor los intercaló para que una persona, en el porvenir, diera con la verdad” (Ibíd.), van configurando el destino ejemplar del, además de héroe, traidor.

Una serie de augurios y manifestaciones premonitorias que se presentan a Kilpatrick como “Los esbirros que examinaron el cadáver del héroe, hallaron una carta cerrada que le advertían el riesgo de concurrir al teatro, esa noche; también Julio César, al encaminarse al lugar donde lo aguardaban los puñales de sus amigos, recibió un memorial que no llegó a leer, en que iba declarada la traición, con los nombres de los traidores”, (Ibíd.) “La mujer de César, Calpurnia, vio en sueños abatir una torre que le

había decretado el Senado; falsos y anónimos rumores, la víspera de la muerte de Kilpatrick, publicaron en todo el país el incendio de la torre circular de Kilvargan, hecho que pudo parecer un presagio, pues aquél había nacido en Kilvargan”, “Ciertas palabras de un mendigo que conversó con Fergus Kilpatrick el día de su muerte, fueron prefiguradas por Shakespeare, en la tragedia de Macbeth”, “En un palco de funerarias cortinas que prefiguraba el de Lincoln”, “Pretenden intervenir en la irrevocable sucesión de acontecimientos siempre supeditados a prescripción: Nolan, urgido por el tiempo, no supo íntegramente inventar las circunstancias de la múltiple ejecución; tuvo que plagiar a otro dramaturgo, al enemigo inglés William Shakespeare. Repitió escenas de Macbeth, de Julio César” (Borges, 1944:498)

Sin derecho a réplicas, Kilpatrick es “Arrebatado por ese minucioso destino que lo redimía y que lo perdía” (Ibíd.). Así, el asesinato es perpetrado en un teatro e “hizo también la entera ciudad, y los actores fueron legión, y el drama coronado por su muerte abarcó muchos días y muchas noches” (Ibíd.). Fue preconcebido como un montaje que evitaba las sospechas del pueblo, ‘reubicando’ la muerte del mártir y emancipando a la patria.

Sin embargo, “[o]tras facetas del enigma inquietan a Ryan. Son de carácter cíclico: parecen repetir o combinar hechos de remotas regiones, de remotas edades”, “Esos paralelismos (y otros) de la historia de César y de la historia de un conspirador irlandés inducen a Ryan a suponer una secreta forma del tiempo, un dibujo de líneas que se repiten” (Ibíd.).

Un relato que llama la atención sobre las posibilidad de que dos perfiles identitarios, tan recurrentes en la tradición histórica y literaria, coexistan en un mismo personaje, de que la voz narrativa se disemine en dobles y doblajes, la presencia del *doppelganger* como constructo que participa de cierta estética mayor y cuál es su incidencia en la pregunta por “[q]ue la historia hubiera copiado a la historia ya era suficientemente pasmoso; que la historia copie a la literatura es inconcebible” (Ibíd.). Ryan “[c]omprende que él también forma parte de la trama de Nolan... Al cabo de tenaces cavilaciones, resuelve silenciar el descubrimiento. Publica un libro dedicado a la

gloria del héroe; también eso, tal vez, estaba previsto” (Ibíd.) son algunos de los sentidos que Borges desarrolla, magistralmente, en “Tema del traidor y el héroe”.

El tópicos del doble es en Borges uno de los aspectos más relevantes y recurrentes de su obra junto a la inquietud por el tiempo, la memoria y la eternidad, el *doppelgänger* se deja expresar tanto en la lírica como en la narrativa, en producciones como “Borges y yo”, “El doble”, “El otro”, “Veinticinco de Agosto de 1983”, “No eres los otros”, “Al espejo” y “Tema del traidor y el héroe” que, además, encierra una contradicción vital. Y es que Borges no pierde oportunidad para expresar el terror que le produce el doble, en especial frente al espejo, como lo expresa en “Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius”, en boca de Bioy Casares, personaje del relato: “Recordó que uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la paternidad son abominables porque multiplican el número de los hombres” (Borges, 1974: 431). Es que la estética borgeana se configura, primero, como una profunda mirada en el espejo, tal vez por su infantil miedo a estos mágicos objetos y su gran capacidad de introspección. Como la imagen acústica del significante que se explana sin límite; en Borges los objetos reflectantes desplazan su significante o cuerpo material al infinito en el relato fractal. Un miedo que se expresa como infinita soledad: “Estoy solo y no hay nadie en el espejo” (Borges, on line). Probable es que su relación con los espejos estuviera marcada por su incipiente ceguera, ya que para Borges: “La ceguera es una forma de soledad” (Borges, on line).

Diría su doble en “Borges y yo”:

Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. [...] Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo [...] Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro (Borges, 1960: 808).

La práctica del ventrilocuo se expresa, desde la corriente psicocrítica, cuando Borges (autor) pone en boca de personajes estratégicos ciertos retazos discursivos que, o se constituyen como curiosas coincidencias con su visión crítica sobre el universo y la literatura o, derechamente, se abren como espacios en los que Borges-crítico vuelca su visión personal sobre ellos, lo que no es en ningún caso extraño, ya que Borges se declara un ser escindido, fragmentado, que no distingue la diferencia entre su ego y el espejo desde el que se multiplican las identidades, pero la presencia del doble se expresa como contradicción; por un lado, dice Borges: “Yo creo que, en definitiva, todo lo que uno escribe es autobiográfico” (2007: 52), y por otro: “Lo que decimos pocas veces se parece a nosotros” (Borges, on line) o: “Quizá haya enemigos de mis opiniones, pero yo mismo, si espero un rato, puedo ser también enemigo de mis opiniones” (Ibíd.), por lo que recomienda: “Olvídense de Borges, hay tantos otros muy superiores” (Ibíd.). Para el autor: “La circularidad sin fin está en los laberintos, en los espejos enfrentados, en los relatos que incluyen otros relatos, y en los sueños que incluyen otros sueños y otros soñadores soñados. Todos estos 'casos' desestabilizan el principio de identidad sustancial” (Sarlo, on line).

Pero en Borges debe reconocerse, además de su obsesión por los espejos, laberintos y toda expresión destinada a reproducir su claro interés por el doble, su mérito como propulsor del ideario postmoderno, proveniente de un carácter escéptico: “Fácilmente aceptamos la realidad, acaso porque intuimos que nada es real” (Borges, on line), genio que se expresa en el relato bajo la máxima de que: “La Historia Universal es la de un solo hombre” (Borges, on line), que desde el lenguaje expresa una condición nominalista de la palabra que se expresa *ad infinitum* mediante la cadena de significantes.

Tal percepción de Borges está apoyada en una visión panteísta del universo, que se revela como la premisa de que ‘todos los destinos son todos’. Distintos personajes “parecen repetir o combinar hechos de remotas regiones, de remotas edades” (Borges, 1960: 789) como se advierte en “El Simulacro” de Borges, cuando establece: “[l]a historia es increíble pero ocurrió y acaso no una vez sino muchas, con distintos actores y con diferencias locales. En ella está la cifra perfecta de una época irreal” (Ibíd.). También

en “La Trama”⁶² se puede identificar este rechazo a toda expresión privativa de un cronotopo determinado:

Diecinueve siglos después, en el sur de la provincia de Buenos Aires, un gaucho es agredido por otros gauchos y, al caer, reconoce a un ahijado suyo y le dice con mansa reconvención y lenta sorpresa (estas palabras hay que oír las, no leerlas): ¡Pero, che! Lo matan y no sabe que muere para que se repita una escena. (Borges, 1960:793)

Todo esto, tras la afirmación de que “[a]l destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías” (Borges, 1944:497), tal cual se advierte en “Tema del traidor y el héroe” en palabras de su narrador: “Esos paralelismos (y otros) de la historia de César y de la historia de un conspirador irlandés inducen a Ryan a suponer una secreta forma del tiempo, un dibujo de líneas que se repiten” (Ibíd.). Borges detenta en “El Simulacro” su creencia en un destino ejemplar –el del gaucho– un destino universal, ecuménico; homologa tiempos y espacios, todo es igual en todo lugar, nada es admitido como distinción que someta a clasificatoria, viéndose disueltas las unidades temporo-espaciales tradicionales. Señala en *El libro de arena*: “Si el espacio es infinito estamos en cualquier punto del espacio. Si el tiempo es infinito estamos en cualquier punto del tiempo” (Borges, on line). Tanto en este relato –que establece de forma arbitraria la fecha y lugar en los cuales acaecerán los sucesos presentados– como en “Tema del traidor y el héroe”, la información sobre época y lugar aparece de forma irrelevante y se expresa de manera antojadiza, como una anécdota que, más bien, depende del ánimo del narrador: “La acción transcurre en un país oprimido y tenaz: Polonia, Irlanda, la república de Venecia, algún estado sudamericano o balcánico”(Ibíd.), que casi por azar se define como Irlanda: “Digamos (para comodidad narrativa) Irlanda; digamos 1824” (Ibíd.). Borges dice: “Nadie es patria, todos lo somos” (Borges, on line).

La creencia en un destino ejemplar que, desde una mirada holística o transpersonal recuerda al holograma o al hipercubo, al espejo o al sueño, está fuertemente

⁶² Relato en el que también toma la figura de César y Shakespeare.

presente en el universo borgeano desde su inquietud por desentrañar los misterios de la muerte, el tiempo y la memoria. Desde esta perspectiva, el doble no se reconoce como una otredad, sino como una mismidad inherente a una individualidad colectivizada en un modélico derrotero; la imagen no es duplicada como en un espejo, sino más bien en una serie de continuas réplicas de ‘remotas regiones, de remotas edades’. Es por ello que Borges, en “16 consejos”⁶³, sugiere al escritor privarse de “[l]as frases, las escenas intencionadamente ligadas a determinado lugar o a determinada época; o sea, el ambiente local” (Borges, on line). Borges cosmopolita se caracterizó en todas sus facetas (literaria, política, crítica y filosófica) por rehuir las expresiones privativas de un lugar determinado, como el localismo y el color nacional. “De cara al pasado criollo, Borges se pregunta cómo evitar las trampas del color local, que sólo produce una literatura regionalista y estrechamente particularista, sin renunciar a la densidad cultural que viene del pasado y forma parte de su propia historia” (Sarlo, on line). Esto, en el desglose de sus obras se proyecta como: ‘un destino es el de todos’ (“Ema Zunz”), la fantasía de que un mundo sea capaz de contener otros: ‘un mundo son todos’ (“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “El Aleph”), o la posibilidad de que una biblioteca almacene todo el saber del mundo; ‘un saber; todos’ (“La biblioteca total”, “La biblioteca de Babel”). Si, de igual manera, el *doppelgänger* estuviera sujeto a la premisa ‘una identidad, todas’, el doble se expresaría en la literatura como una latencia frente a la incapacidad de esta de crear modelos nuevos, frente una imposibilidad de originalidad, ya que el doble, como cualquier otra construcción fantástica, depende de las palabras que la puedan expresar; un todo por la parte que se condice con el imaginario panteísta de Borges, la atomicidad nominativa de la metáfora, que, según vínculos polisémicos, hace continente el término de ‘traidor’ y ‘héroe’, anulando el efecto oximorónico de una contradicción identitaria. Beatriz Sarlo expresa: “Busco la figura bifronte de un escritor que fue, al mismo tiempo, cosmopolita y nacional” (Sarlo, on line).

⁶³ Adolfo Bioy Casares, en un número especial de la revista francesa L’Herne, cuenta que, hace treinta años, Borges, él mismo y Silvina Ocampo proyectaron escribir a seis manos un relato ambientando en Francia y cuyo protagonista hubiera sido un joven escritor de provincias. El relato nunca fue escrito, pero de aquel esbozo ha quedado algo que pertenece al propio Borges: una irónica lista de dieciséis consejos acerca de lo que un escritor no debe poner nunca en sus libros.

Siguiendo esta línea interpretativa, debiese aceptarse el carácter cíclico del relato, desde el entendido de que Nolan transfiere el poder de la escritura a Borges (lo que constituye un entrecruce entre la realidad y la fantasía en autor/personaje) que, además, heredó de Shakespeare, que prefiguró su intriga y existencia. Así lo expresa su narrador, al referir a otras facetas del enigma que inquietan a Ryan, que “[s]on de carácter cíclico [...] Esos paralelismos (y otros)⁶⁴ de la historia de César y de la historia de un conspirador irlandés inducen a Ryan a suponer una secreta forma del tiempo, un dibujo de líneas que se repiten”. Dicha circularidad se expresa en las últimas frases referidas a Ryan (“Ryan sospecha que el autor los intercaló para que una persona, en el porvenir, diera con la verdad. Comprende que él también forma parte de la trama de Nolan. Al cabo de tenaces cavilaciones, resuelve silenciar el descubrimiento. Publica un libro dedicado a la gloria del héroe; también eso, tal vez, estaba previsto”) que adquieren continuidad con las emitidas por el mismo narrador al comienzo del relato, permitiendo una lectura *in extrema res*: “He imaginado este argumento, que escribiré tal vez y que ya de algún modo me justifica” (Borges, 1944:497). Estructura en abismo propia de la metadiégesis, ya que aceptar la circularidad del relato implica consentir que el tiempo de la narración está inserto en el tiempo del relato, y no a la inversa como procede, tradicionalmente, la narrativa. De este modo, el narrador, al presentarse como autor “He imaginado este argumento, que escribiré tal vez y que ya de algún modo me justifica, en las tardes inútiles. Faltan pormenores, rectificaciones, ajustes; hay zonas de la historia que no me fueron reveladas aún; hoy, 3 de enero de 1944, la vislumbro así” (Ibíd.) refuerza la percepción temporal de Ryan cuando refiere a “una secreta forma del tiempo” (Borges, 1944: 498) adelantándose al descubrimiento de que esta historia –la de Fergus Kilpatrick– ya estaba narrada. Desde las voces de enunciación, el *doppelgänger* se presenta en el relato a través de un narrador no identificado que, desde su autodenominación, podría corresponder a la identidad de su autor⁶⁵, Borges, dadas sus curiosas coincidencias de perfil: el gusto por Chesterton y Leibniz, la alusión a la

⁶⁴ El paréntesis es original del texto

⁶⁵ Concibiendo tal posibilidad, el relato rebasaría los límites de la ficción irrumpiendo el orden de la narración en un nivel extradiegético. La ficción escaparía del relato.

‘imaginación’ como condición de la escritura (“he imaginado este argumento”) la palabra ‘argumento’ como adelanto de una hibridación genérica, “que escribiré tal vez y que ya de algún modo me justifica” (Ibíd.) (el juego con el tiempo), y “hay zonas de la historia que no me fueron reveladas aún” (Ibíd.), como expresión paródica de la omnisciencia narrativa que el autor rechaza, sin mencionar una serie de rasgos que lo caracterizan. El doble del narrador sería Borges en potencia, pudiendo, además, encontrar su doble indistintamente en Ryan, Nolan, Shakespeare o el mendigo, desde su rol de escritor; y si el narrador es escritor de fantasías (imagina argumentos) jerárquicamente cabe, bajo esa lógica, sospechar que todo lo escrito por ellos es ficción, ya que los mismos constituyen ficción. Como es propio de la estilización, la parodia, el relato oral y el diálogo, en este relato se modelizaría la expresión de naturaleza ‘bivocal’ que: “Posee una doble orientación: como palabra normal, hacia el objeto del discurso; como otra palabra, hacia el discurso ajeno” (Bajtín, 1929: 258). La otredad se desata desde la polifonía de voces, mediante préstamos e intercambios identitarios a través de falsetes de la enunciación como práctica del ventrilocuo, promoviendo el desplazamiento identitario. Dice el narrador de “25 de agosto”: “Me llegó la voz. No era precisamente la mía; era la que suelo oír en mis grabaciones, ingrata y sin matices” (Borges, 1997: 36). De este modo, se transparentan los procedimientos de artificialización o verosimilitud y se pone en juicio la apariencia de funcionalidad del texto como documento histórico, relato policial, escrito biográfico o texto metaliterario. Pero la estructura metadiégetica propicia la indeterminación de los roles, relativos y mutantes: “Ryan, dedicado a la redacción de una biografía del héroe, descubre que el enigma rebasa lo puramente policial” (Ryan narra). “Ryan sospecha que el autor los intercaló para que una persona, en el porvenir, diera con la verdad” (Borges, 1944: 498). Ryan narra a Nolan y Nolan al narrador base o Borges en potencia. “Ciertas palabras de un mendigo que conversó con Fergus Kilpatrick el día de su muerte fueron prefiguradas por Shakespeare, en la tragedia de Macbeth” (Shakespeare es narrador del mendigo), “Ryan indaga que en 1814, James Alexander Nolan, el más antiguo de los compañeros del héroe, había traducido al gaélico los principales dramas de

Shakespeare; entre ellos, Julio César⁶⁶ (Ibíd.). Ryan narra a Nolan y Nolan a Shakespeare: “Nolan, urgido por el tiempo, no supo íntegramente inventar las circunstancias de la múltiple ejecución; tuvo que plagiar a otro dramaturgo, al enemigo inglés William Shakespeare. Repitió escenas de Macbeth, de Julio César”⁶⁷ (Borges, 1944:497) (Nolan, que no ‘inventa’; nuevamente se remarca el carácter de ficción –narrar a Shakespeare– ‘otro’ dramaturgo: se narra a sí, para que Shakespeare lo narre, narre a Kilpatrick, a Ryan, al narrador base y/o Borges). Borges es, entonces, personaje. Borges ya había llamado la atención sobre la manera por la cual el ‘otro’ o los textos lo escribían: “Yo vivo, me dejo vivir, para que Borges pueda hacer la trama de su literatura y esa literatura me justifica” (Borges, 2007: 203). La anidación en abismo de los textos y posibles textos escritos por diferentes personajes del relato (algunos personajes consabidos de la historia y la literatura, otros no), propicia un andamiaje de inclusividades, sobreposiciones textuales, que consienten la posibilidad de que el autor sea narrador, narrador sea personaje, y personaje sea autor (héroe: traidor: héroe) un círculo que se replica *ad infinitum* en la especularidad de la escritura, cuyo desplazamiento de significantes no detiene el flujo de la ficción. Como expresa Borges en “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”: “Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es” (Borges, 1949: 561). Así, Borges: “[e]nfatiza las tensiones presentes en el acto de escritura, subraya las posibilidades de la figuración, de la presentación indirecta y de la alegoría. La literatura fantástica habla del mundo no a través de su re-presentación sino por contradicción y divergencia⁶⁸” (Sarlo, on line).

Este destino ejemplar se presenta a través de paralelismos históricos efectuados como procedimiento intertextual⁶⁹. El valor de la intertextualidad, en tanto, más que

⁶⁶ Original en cursiva.

⁶⁷ Original en cursiva.

⁶⁸ Original en cursiva.

⁶⁹ Cabe destacar que Borges, desvinculado de toda pretensión mimética y dicotomista, participaría de una pseudointertextualidad; una intertextualidad falsa, o falseada por datos que la ponen en jaque a través del pastiche, ya que las prácticas que se ponen en juego serían las falsas: la intertextualidad de Borges es intertextualidad apócrifa. Si la intertextualidad se consiente como copia-remisión o alusión directa o indirecta de otro autor, obra o modelo de pensamiento, estaríamos en el terreno matriz-copia, discutida

imitador es evocativo: busca deconstruir a partir de la sobreexposición de la práctica que pone en crisis. Borges advierte, en “16 consejos” evitar “[l]a confección de novelas cuya trama argumental recuerde la de otro libro. Por ejemplo, el *Ulysses* de Joyce y la *Odisea* de Homero” (Borges, on line). La utilización de textos ilustrados se relaciona con la compulsión por la cita del postestructuralismo y con la práctica intertextual. Ya sea como alusión o plagio derivado del *pastiche*, ya sea en fidelidad a un enunciado original, o bien, adulterando-suprimiendo, adicionando su información o contenido como fuente, la densidad textual de sus textos pronuncia una marcada preferencia por las expresiones clásicas, medievales, barrocas e ilustradas por las características de sus cosmovisiones. Tanto es así, que en el relato se tematiza sobre la intertextualidad: “Otras facetas del enigma inquietan a Ryan. Son de carácter cíclico: parecen repetir o combinar hechos de remotas regiones, de remotas edades”, “James Alexander Nolan, el más antiguo de los compañeros del héroe, había traducido al gaélico los principales dramas de Shakespeare; entre ellos, Julio César”⁷⁰ (Borges, 1944: 498).

También descubre en los archivos un artículo manuscrito de Nolan sobre los *Festpiele* de Suiza: vastas y errantes representaciones teatrales, que requieren miles de actores y que reiteran hechos históricos en las mismas ciudades y montañas donde ocurrieron: “Nolan, urgido por el tiempo, no supo íntegramente inventar las circunstancias de la múltiple ejecución; tuvo que plagiar a otro dramaturgo, al enemigo inglés William Shakespeare. Repitió escenas de *Macbeth*⁷¹, de Julio César” (Ibíd.). Así, la pujanza del intertexto como interventor de un acontecer narrativo, se expresa en su doble cardinalidad activo/pasivo; llegando a ser generadores de dobles, o productos dobles de una generación duplicante. Marcas de intertextualidad son, a saber: “Bajo el notorio influjo de Chesterton (discurridor y exornador de elegantes misterios) y del consejero áulico Leibniz (que inventó la armonía preestablecida)”, “Cuyo sepulcro fue

desde la idea de cartografía y calco por Borges, en consonancia con el concepto de ‘rizoma’ de Deleuze y Guattari.(Cfr. 1979: 4). En el marco de la estética del simulacro, la intertextualidad es otro dispositivo a su servicio para desarticular la misma práctica que ostenta mediante la imitación. Tal práctica en Borges es relativa y cuestionable si se asume desde su significado convencional, el que la crítica literaria le ha asignado.

⁷⁰ Original en cursiva.

⁷¹ Original en cursiva.

misteriosamente violado, cuyo nombre ilustra los versos de Browning y de Hugo”, “Kilpatrick fue un conspirador, un secreto y glorioso capitán de conspiradores; a semejanza de Moisés”, “También Julio César, al encaminarse al lugar donde lo aguardaban los puñales de sus amigos, recibió un memorial que no llegó a leer, en que iba declarada la traición, con los nombres de los traidores. La mujer de César, Calpurnia, vio en sueños abatir una torre que le había decretado el Senado”, “Esos paralelismos (y otros) de la historia de César y de la historia de un conspirador irlandés inducen a Ryan a suponer una secreta forma del tiempo, un dibujo de líneas que se repiten”, “Piensa en la historia decimal que ideó Condorcet; en las morfologías que propusieron Hegel, Spengler y Vico; en los hombres de Hesíodo, que degeneran desde el oro hasta el hierro [...] piensa que antes de ser Fergus Kilpatrick, Fergus Kilpatrick fue Julio César”, “Ciertas palabras de un mendigo que conversó con Fergus Kilpatrick el día de su muerte, fueron prefiguradas por Shakespeare, en la tragedia de Macbeth”, para terminar con la reflexión: “Que la historia hubiera copiado a la historia ya era suficientemente pasmoso; que la historia copie a la literatura es inconcebible” (Ibíd.). Luego sigue: “Sugirió que el condenado muriera a manos de un asesino desconocido, en circunstancias deliberadamente dramáticas, que se grabarán en la imaginación popular y que apresurarán la rebelión. Kilpatrick juró colaborar en ese proyecto, que le daba ocasión de redimirse y que rubricaría su muerte” (Ibíd.).

De ello, se concluye que:

En la obra de Nolan, los pasajes imitados de Shakespeare son los menos dramáticos; Ryan sospecha que el autor los intercaló para que una persona, en el porvenir, diera con la verdad. Comprende que él también forma parte de la trama de Nolan. Al cabo de tenaces cavilaciones, resuelve silenciar el descubrimiento. Publica un libro dedicado a la gloria del héroe; también eso, tal vez, estaba previsto” (Ibíd.).

En el relato se puede apreciar una, aparente, infinita referenciación de unos autores que reseñan a otros reseñados por Borges; la complexión de una capa mullida de citas a la manera metatextual constituye un ejemplo de la falsa referencialidad borgeana,

que no sólo trabaja en el circuito de lo apócrifo, sino que, además, dificulta el acceso al conocimiento y a un significado ausente, indisponiendo el material referencial a través de una presentación de tal recalcitrancia, que impele a dimitir de la búsqueda de sentido. Bajo la apariencia de una crónica histórica en la que se narra la historia de Kilpatrick, Borges interioriza al lector en pasajes de Shakespeare. En Borges, las abundantes citas de autores antiguos son de familiaridad con la patrística⁷². Se trata de la virtualidad de la escritura, donde no hay circunstancias replicables, ya que la copia no es posible como acción distinta a ella misma; la matriz no existe. Pero este abstracto de una cosmovisión en Borges, se presenta de forma similar e idéntica en una serie de relatos, que hacen de la intratextualidad ese mundo ejemplar que el autor procura desmitificar al hacer evidente el plagio de unos textos a otros, que se reflejan en ciertas zonas y reducen lo ecuménico, a la creencia en una de sus falsas representaciones. De este modo, como en un análisis comparatístico de los diversos textos que leen el mundo, se detectarán profundas diferencias desprendibles de la selección o el recorte que cada censor humano establecerá de él, en cuanto capital léxico disponga para reconocer y/o elaborar la tentativa muestra del mundo. Es intratextualidad:

Para que su horror sea perfecto, César, acosado al pie de la estatua por lo impacientes puñales de sus amigos, descubre entre las caras y los aceros la de Marco Bruto, su protegido, acaso su hijo, y ya no se defiende y exclama: ¡Tú también, hijo mío! Shakespeare y Quevedo recogen el patético grito” (Borges, 1960: 793).

César; como intertextualidad de la producción literaria más representativa del Siglo de Oro, se encuentra en el relato “El Simulacro”, la del drama de Hamlet; afamado por la producción de infinitos interiores en sus obras, regidos por principios oníricos de desdibujamiento de la realidad. En ella está la cifra perfecta de una época irreal y es como el reflejo de un sueño o como aquel drama en el drama, que se ve en Hamlet en el drama que se repite *ad infinitum* como seña de la naturaleza y destino de cualquier

⁷² Rama de la teología que tiene por objeto el conocimiento de la doctrina, obra y vida de los Santos Padres de la Iglesia Católica.

escenificación o montaje: la dubitación entre originales o copias; el montaje es montaje de sí mismo, como el sueño. Hay una oposición de dos mundos: uno irreal, o meramente literario, y otro cotidiano y común. Sin embargo, a pesar de ese aparente antagonismo, son universos contiguos, fronterizos. “Para los dos, para el soñador y el soñado, toda esa trama fue la oposición de dos mundos: el mundo irreal de los libros de caballerías, el mundo cotidiano y común del siglo XVII” (Borges, 1999: 177).

Por otra parte, es importante destacar el carácter de espectáculo del relato, que como rasgo de la postmodernidad, de forma expresa, considerando que la acción transcurre en un contexto teatral, en un montaje que, además constituye el montaje de un montaje, hecho que visto desde la perspectiva del *doppelganger*, desde ya, opera como fuente de dobles; esto desde la pregunta por la verdadera identidad de los personajes que encarnan a una serie de personajes que permanecen en el mismo anonimato que Kilpatrick, el inculpaado de su propia muerte. Kilpatrick “fue asesinado en un teatro [...] Kilpatrick fue ultimado en un teatro, pero de teatro hizo también la entera ciudad, y los actores fueron legión, y el drama coronado por su muerte abarcó muchos días y muchas noches” (Borges, 1944: 498). Todo es apariencia, espectáculo; a primera vista, un típico relato de ficción, protagonizado por un par de cadáveres vivientes, sin embargo, y sin saberlo, nos encontramos frente a un documento que entrega pistas acerca de la historia de la Argentina del siglo XIX. Borges habla de: “[l]a inclusión del príncipe Hamlet, del punto, de la línea, de la superficie, del hipercubo, de todas las palabras genéricas y, tal vez, de cada uno de nosotros y de la divinidad. En suma, casi del universo.” (Borges, 1980: 3) En síntesis, se está frente a un simulacro; lo que se ve es sólo una apariencia. “Borges, el mejor artesano, tiene el ojo para la forma: de allí, también, su gusto por la parodia, el *pastiche*, las leves modificaciones, la superficie doble de la ironía; y también las formas-matrices de los laberintos, las imágenes en abismo, las duplicaciones, los reflejos y los falsos reflejos” (Sarlo, on line).

Borges, siguiendo las coordenadas de una estética del simulacro, presta su atención a la forma de los mecanismos siempre cambiantes dentro de la escritura literaria que abren un sinfín de posibilidades de aproximación, como también las cierra.

Imágenes que se corresponden bilateralmente al infinito, siendo estas a la vez multiplicadas al infinito: La estructura en abismo, por su organización conceptual del espacio y su hipótesis de inclusión del infinito, es una paradoja visual: induce a aceptar la existencia de un infinito espacial encerrado en un espacio de representación no infinito. El principio de inclusión (de una imagen dentro de otra y de esa dentro de otra...) afecta nuestra creencia en la verdad de las percepciones y establece una tensión entre lo que puede ser lógicamente aceptado y lo que puede ser sensorialmente percibido (Sarlo, on line).

Sobre su obsesión con la problemática del infinito, Borges establece:

Debo mi primera noción del problema del infinito a una gran lata de bizcochos que dio misterio y vértigo a mi niñez. En el costado de ese objeto anormal había una escena japonesa; no recuerdo los niños o guerreros que la formaban, pero sí que en un ángulo de esa imagen la misma lata de bizcochos reaparecía con la misma figura y en ella la misma figura, y así (a lo menos, en potencia) infinitamente (Borges, on line).

El tópico del *doppelgänger* actúa como una falsa anécdota o pista falsa, que conducirá equívocamente al lector a la búsqueda de rastros relacionados. Se trata de la anécdota del traidor y el héroe en un quehacer catártico y de tal elevación espiritual que es capaz de gatillar acontecimientos en el espacio ficcional de la literatura. Un *pastiche* desencantador de la visión innatista del lenguaje en una subordinación del significado. Las hibridaciones genéricas; mixturas de formatos, sistemas de entrecruces intergenéricos, comportan la primera fachada para una estética del simulacro; el ‘engaño al ojo’ (trampantojo) empleado para estos efectos de manera lata y superficial, reviste la forma más básica de engaño: cambiar un texto por otro. Echar por tierra toda clasificación arbitraria y mostrar su arbitrariedad; abolir la clasificación aristotélica, no desde la crítica literaria, son desde la praxis de su posible y ya impotente funcionalidad. Para el lector deshabitado al rigor y las exigencias de la cuentística de Borges, el recién presentado correspondería sin cuestionamientos, a un texto, en primer lugar expositivo y funcional. Borges para enmascarar la estética del simulacro y amordazar el humor de la

parodia apela al recurso de ‘hacer pasar un género por otro’ y, en general, disimular el aspecto literario de un texto para simular en esa nueva ausencia un formato funcional o no literario. En un relato a la manera de crónica policial, en el que la presencia de dobles es inminente, la apelación al lector será similar al cometido de Ryan, investigador de un asesinato, en cuyo tratamiento del ‘enigma’ de la muerte de Kilpatrick incluye, constantemente, la alusión a dobles tanto de la tradición histórica como literaria.

Esta apelación a la pesquisa, a la inquisición de un conocimiento certero sobre las circunstancias de un crimen, lo lleva a explotar la estructura del puzzle policial, una modalidad basada en el hallazgo de pistas o evidencias que deriven en la revelación de cierta incógnita formulada. El móvil del crimen ya está circunscrito a la presencia de dos perfiles emblemáticamente consabidos en la escena policial: el héroe y el traidor como la víctima y el victimario. En ese sentido, pareciera ser un despilfarro para el lector retraerse de la interpretación corriente que aflora desde la aproximación al título del relato; el tema del ‘héroe o el traidor’, inmediatamente, remite a un espacio conferido a la temática del doble, desde la alusión a una tematización, como primera pista de lectura y casi una advertencia instructiva. De esta manera, desde el primer contacto con el texto se produce una empatía con el narrador, dado un fenómeno de identificación por la similitud de la tarea descifradora: Ryan lee, interpreta el texto de Kilpatrick en el contexto de su muerte; levanta hipótesis de lectura, atiende pistas, establece pactos y, en definitiva, se ajusta a cierto esquema de búsqueda que, por su estructura y su carácter inferencial, se acomoda al procedimiento convencional de extracción de significado del texto literario. Frente al desprestigio de la novela policial como literatura de pesquisa intelectual, la tendencia postestructuralista habla de subliteratura detectivesca, en parte, para descentralizar las atribuciones policiales asignadas al psicoanalista y al investigador; la narrativa policial suele considerarse como un género menor, de escasos valores estéticos y simplicidad argumental, con un predominio de la producción occidental. La novela policial apuesta a la presencia de un conocimiento/verdad oculto, que el protagonista, personaje siempre perspicaz, descubre siguiendo con agudeza unas pistas que le son alevosamente entregadas para hacer consecutivo su fin.

Se puede decir que la narrativa detectivesca no es más que una variante de la novela de aventuras, al menos en su primera etapa. Por otra parte, cabe destacar la supremacía de la novela frente al cuento, ya que éste tiene menos valor, desde el punto de vista de la intriga. Una intriga policial, a la manera de la clásica novela detectivesca realista, contiene todos los ingredientes que constituyen el puzzle policial. Lo interesante es ver como Ryan urde la revancha; la calidad de las tretas, los pormenores de su coartada, y los bemoles que le genera su propia conciencia; muchos elementos se ponen en juego para perpetrar un plan asesino; un narrador en *off* da cuenta de ellos. Otra característica inherente a la narrativa, en especial a la novelística realista, es la presencia de la fábula y/o anécdota, como centro del entramado argumentativo de un relato. Es, por tanto, una de las consecuencias de la literatura postestructuralista, en virtud de los prestamos histórico en los que subsiste, en primer lugar, la relegación de la anécdota, no necesariamente en un sentido topodiegético, sino que, a la desviación de ésta respecto al lugar en el que, convencionalmente, se espera que esté. Esto es equivalente a decir que la anécdota participa como una excusa alevosa en la diégesis textual, para que el lector suspicaz detecte las sutiles variaciones entre las claves de lectura de un texto consuetudinario y el que se propone, en tanto producto subordinado a un proceso o tratamiento escritural. “Borges le cambia el tono y el contenido a la literatura [...] altera por completo las formas del discurso periodístico y sus modalidades de inserción en la esfera pública” (Sarlo, on line).

Mientras que la supresión de la epifanía, borrada mediante pistas de lectura falsas en las que el narrador conduce al lector a un desenlace inexistente, rompiendo las relaciones causales entre la aparente anécdota y su consecuencia virtual, la intención es frustrar las expectativas cognoscitivas del lector ideal, quebrantando el paradigma intelectual clásico en el cual el sentido de un texto se ajusta en su sentido al contexto de producción siendo, de esta manera, unívoco y univocal. Si Borges resuelve lo del laberinto como “Quizá el fin del laberinto -si es que el laberinto tiene un fin- sea el de estimular nuestra inteligencia, el de hacernos pensar en el misterio, y no en la solución. Es muy raro entender la solución, somos seres humanos, nada más. Pero buscar esa solución y saber que no la encontramos es algo hermoso, desde luego. Quizá, los enigmas

sean más importantes que las soluciones” (Borges, 2007: 32). De ésta manera y valiéndose, tanto de los materiales representativos que le propicia el *pastiche*, como de su ejemplar erudición, es que Borges invade al lector con incesantes referencias que entorpecen el hallazgo de la anécdota sugerida, falsa por cierto. La materialización de un elemento con un potencial metafórico (de acumulación, sustitución) se constituye como la gran fantasía del hombre y de las empresas o fuerzas coercitivas que, tradicionalmente, se han ejercido en la literatura, que ahora se presenta lateralizada en relatos que hiperbolizan una postura trivial de la comprensión literaria: la creencia en la literatura como calco del mundo, en el que lo verdadero es falso y lo falso puede ser verdad, se hace verdad. Lo que Borges toma de las fuentes no es su contenido, sino más bien su estructura, la cual es conducida a otro nivel y con esto transformada (De Toro, on line).

En la décimo cuarta sugerencia al escritor que Borges aporta en “16 consejos”, el autor habla de evitar “[e]n los ensayos críticos, toda referencia histórica o biográfica. Evitar siempre las alusiones a la personalidad o a la vida privada de los autores estudiados. Sobre todo, evitar el psicoanálisis” (Anónimo, on line). En “Tema del traidor y el héroe” y, en general en la línea narrativa de Borges, se advierte la tendencia a cambiar un texto por otro, aboliendo la clasificación aristotélica, no desde la crítica literaria, sino desde la praxis de su posible y ya impotente funcionalidad. Uno de los rasgos presentes en este relato que, bajo la anécdota del *doppelganger*, tópico instalado en la tradición literaria con unas ciertas características explotadas y una determinada pauta de lectura, se utiliza en un relato fantástico con apariencia de texto biográfico, histórico, policial; “Ryan, dedicado a la redacción de una biografía del héroe, descubre que el enigma rebasa lo puramente policial [...] los historiadores declaran que ese fracaso no empaña su buen crédito, ya que tal vez lo hizo matar la misma policía” (Borges, 1944: 498).

Para Borges, la oportunidad de citar a los grandes personajes de la historia clásica literaria, constituye una posibilidad de desarrollar una estética del simulacro mediante la parodia y el *pastiche* que, para sus efectos, no hace más que imitar a las posibles imitaciones que devinieran como copias de posibles matrices. Hace

pasar datos falsos por ciertos, dando al lector la impresión de que se trata de fragmentos del acontecer real, como un ‘efecto de irrealidad’⁷³. Con la misma finalidad de desenmascarar ‘más allá de lo interior’ del lenguaje es que Borges provee en su escritura falsos caminos hacia un conocimiento que merma relativizándose hasta su desaparición. El artilugio, finalmente, es falso porque los sistemas que representan la realidad lo son, ya porque la realidad no es interpretable, ya porque la realidad es falsa también. De ésta manera y valiéndose tanto de los materiales representativos que le propicia el *pastiche*, como de su ejemplar erudición, es que Borges invade al lector con incesantes referencias que entorpecen el hallazgo de la anécdota sugerida, falsa, por cierto: “Ha transcurrido, mejor dicho, pues aunque el narrador es contemporáneo, la historia referida por él ocurrió al promediar o al empezar el siglo XIX. Digamos (para comodidad narrativa) Irlanda; digamos 1824” (Ibíd.) es prueba de su experimentación con el tiempo. Con un afán estocástico⁷⁴; su interés tanto por el tiempo como por la referencialidad, incrementa su utilización de fechas, números de páginas de libros, de volúmenes de obras, etc. En “Ulrica” (1975) Borges mezcla -o aparenta mezclar- registros de su historia personal con los del relato, ya que la presencia de un narrador diferente al autor se encuentra ausente a lo largo del relato, el efecto de aparentes ‘confesiones autobiográficas’, hacen pensar en la persona de Borges como personaje y frente a un relato anecdótico real: “Mi relato será fiel a la solución. Es muy raro entender la solución, somos seres humanos, nada más. Pero buscar esa solución y saber que no la encontramos es algo hermoso, desde luego. Quizá, los enigmas sean más importantes que las soluciones (Borges: 2007; 32).

Lo que se promueve, es un cruce entre la ficción y la crítica, que devienen en un encausamiento entre ensayo y narración, cuyo fin es desmitificar la legitimidad de ciertos conocimientos, aceptados como válidos por corresponder a un formato escritural

⁷³ Si la literatura tradicional simula veracidad, el trabajo postmoderno sería simular verosimilitud; si esta literatura simula ser un reflejo de la realidad, el trabajo actual es simular parecerla.

⁷⁴ Sistema de probabilidades a base del azar.

aceptado y convencionalizado por la crítica literaria, como apto y único para exponer las supuestas verdades sobre cuanto existe. En síntesis, el *doppelganger* se presentaría en estos relatos, como la expresión de un ‘hibrido identitario’, la posibilidad de que una persona pueda ser, simultáneamente ‘otras’ al a vez, tantas, como la literatura y la nominalidad del lenguaje permitan. Tantas como las que puedan ser nombradas. A partir de *La pesquisa* (1994) y, sobre todo en *Las nubes* (1997), las novelas de Juan José Saer parecerían haber apostado a índices de legibilidad mayores que los que regían sus textos anteriores, “realidad o, en todo caso, a mi recuerdo personal de la realidad, lo cual es lo mismo [...] lo que se refuerza cuando habla de la presencia de una crónica [...] La crónica abarcará una noche y una mañana” (Borges, 1975: 405).

Sarlo especifica: “Como siempre, llega a esto recorriendo un camino paradójico: el de la cita, la versión, la repetición con variaciones de historias que no le pertenecen, la combinatoria gobernada por la idea de que la literatura es un sólo texto infinitamente variable y ninguno de sus muchos fragmentos puede aspirar al nombre de texto original” (Sarlo, on line).

Borges no escatima oportunidades para reseñar sucesos históricos a través de datos específicos que buscan la inclinación a una lectura funcional, propia de un texto informativo –en tanto hibridación de los géneros tradicionales como parte de su estética simuladora– ofreciendo una perspectiva revisionista; mezclando información comprobada y conocida –para alcanzar mayor espesor epistémico– con datos irrelevantes o, derechamente, falsos en lo que constituye el *pastiche* de un historiador o articulista, que se ostenta portador de un valor de ‘verdad’. Esto no es extraño, puesto que Borges señala respecto al texto histórico que éste no es más que: “una rama más de la literatura fantástica” (Borges, 2003: 32). Borges articula su narrativa confabuladora mediante el señuelo que ofrecen las expresiones polisémicas, homonímicas y todas aquellas caracterizadas por su alta connotatividad. En el juego de la sintaxis, reorienta las posibilidades combinatorias, alterando el funcionamiento normal del texto, y desligándolo de toda referencialidad. Borges sustantiviza adjetivos, adjetiviza cláusulas

verbales, y tematiza sobre ellas. Las verdades propuestas por la literatura, por el mundo de las palabras, por la ficción, son verdades apenas potenciales; meras suposiciones.

El lenguaje debe seguir un orden establecido, obedece a una distribución lógica, en tanto que la inmensa realidad es versátil, omnipresente, diversa y paralela entre sí: “Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré sucesivo, porque el lenguaje lo es” (Borges, 1974: 625). El hecho de que se presente como relato funcional o referencial; histórico, policial, hace pensar en una performatividad del lenguaje, afincado en la idea innatista de que la palabra funda realidad, destino; los participantes de ciertos hechos están predestinados por la historia y el acontecer prescrito como el de sus futuras generaciones, ya que esta historia escribe el pasado y el devenir. De ello se desprende una crítica a la historia y a la escritura en general, que contiene, a su vez, la pregunta por la ficción y la literatura: esta es si la historia escribe los hechos sucedidos o historiza sobre los hechos por suceder.

Borges niega con esto la posibilidad de reactuar (contemporizar) textos del pasado en su sentido originario. La realidad está hecha de literatura, porque no es más que un texto leído por diferentes personas desde diferentes puntos de vista performativiza las circunstancias y relativizándolas (Borges et al, on line).

Por lo tanto, la concebida como realidad es, desde esa perspectiva, ficción, como la historia del hombre y de sus intentos por construirla y destruirla, que también comporta historia. La realidad está supeditada al lenguaje, fundamentándolo a través de la historia y la literatura. La escritura de Borges es artificio, trampantojo; simula en su perspectiva autorreplicante la realidad, como la cartografía, del mundo.

“Tema del traidor y el héroe”, sin embargo, además de la lectura expuesta y que, probablemente, no corresponda a la generada en una primera aproximación al texto en virtud de las prácticas lectoras que la tradición literaria ha legitimado de mayor difusión, como líneas interpretativas convencionales, acepta sin dificultad la mirada psicocrítica y metafísica, siendo esta última absolutamente pertinente desde el imaginario borgeano, lo que, a la vez, legitima la primacía de una postura postmoderna, que permite la

coexistencia de tantas lecturas de un texto. Como en el holograma o el hipercubo, o “El Aleph” de Borges, en tanto “punto del espacio que contiene a todos los demás: estarían en él todos los lugares, todos los objetos; infinitos objetos” (Borges, 1974: 625), las posibilidades de detección de dobles se expanden hasta que el desenlace se pierde en la nunca comprobación de una hipótesis o de todas. El fenómeno de bilocación, por ejemplo, proveniente de la mística heredera de la tradición metafísica, es perfectamente aplicable: “Ryan, dedicado a la redacción de una biografía del héroe, descubre que el enigma rebasa lo puramente policial” (Borges, 1944: 497).

Piensa en la transmigración de las almas, doctrina que da horror a las letras célticas y que el propio César atribuyó a los druidas británicos; piensa que antes de ser Fergus Kilpatrick, Fergus Kilpatrick fue Julio César. De esos laberintos circulares lo salva una curiosa comprobación, una comprobación que luego lo abisma en otros laberintos más inextricables y heterogéneos (Borges, 1944: 498).

Lo que se sugiere desde el comienzo, desde la alusión a un escritor y un científico cuya caracterización enmarcaría el relato en el ámbito del misticismo; pistas para desentrañar, ‘revelar’⁷⁵: “Bajo el notorio influjo de Chesterton (discurridor y exornador de elegantes misterios) y del consejero áulico Leibniz (que inventó la armonía preestablecida)” (Borges, 1944: 497). Borges tomó la Cábala, palabra que etimológicamente remite a ‘tradición’ y que puede resumirse como un intento de adivinar por medio de la escritura sagrada de la Biblia los secretos del universo, la fuente original del ser. Tanto por el hermetismo de la obra borgeana, como por sus alusiones a la tradición judeo-cristiana y medieval, se desprende en el autor una necesidad de empatizar con la casuística y las leyes de compensación en torno a cuestiones como el cronotopos, la muerte y la eternidad, la reencarnación, etc.

La intertextualidad con el libro bíblico aparece en una comparación entre Kilpatrick y Moisés; una formulación del doble por analogía: “Kilpatrick fue un

⁷⁵ El verbo ‘revelar’ en el contexto bíblico adquiere un matiz sagrado en cuanto a la develación de secretos divinos o a los designios espirituales asociados a la idea de enigma y misterio.

conspirador, un secreto y glorioso capitán de conspiradores; a semejanza de Moisés que, desde la tierra de Moab, divisó y no pudo pisar la tierra prometida”⁷⁶ a lo que sigue: “Kilpatrick pereció en la víspera de la rebelión victoriosa que había premeditado y soñado”, expresándose la presencia de un *flash forward* como una premonición, la misma de Ryan: “Al cabo de tenaces cavilaciones, resuelve silenciar el descubrimiento. Publica un libro dedicado a la gloria del héroe; también eso, tal vez, estaba previsto” (Borges, 1944: 498).

Otras marcas que se expresan a través de objetos y circunstancias que, tradicionalmente, han funcionado en el imaginario simbólico del espiritualismo, se registran en el relato con su consiguiente bajada y explicación por parte del cronista. Ryan en la predestinación del proyecto de Noam: “La víspera de la muerte de Kilpatrick, publicaron en todo el país el incendio de la torre circular de Kilvargan, hecho que pudo parecer un presagio, pues aquél había nacido en Kilvargan” (Borges, 1944: 497). Lo que se resuelve como: “Otras facetas del enigma inquietan a Ryan. Son de carácter cíclico: parecen repetir o combinar hechos de remotas regiones, de remotas edades [...] Esos paralelismos (y otros) de la historia de César y de la historia de un conspirador irlandés inducen a Ryan a suponer una secreta forma del tiempo, un dibujo de líneas que se repiten” (Borges, 1944: 498). Estas, siempre obedeciendo a la búsqueda de un poder revelador, prescriptivo, llegan hasta lo agorero para conocer los misterios del universo y el devenir de la humanidad, de conversión a las que la materia es vulnerable; la erosión de los objetos por el paso del tiempo –esta interpretación se cierne en una secuenciación histórica en retroceso– parecen ser tan curiosos como inevitables, pero el principio físico sobre la materia –que establece que la energía no se consume, se transforma– se expresa en este párrafo, como una alegoría pigmaliónica de enigmáticos alcances. Borges crítico, quien ha resumido, reseñado y comentado libros, es el mismo Borges narrador, que los simula en la banal constatación de que los autores presentados en su obra pretenden

⁷⁶ Moisés, después de haber ganado mil batallas contra los romanos (la del Mar Rojo, por ejemplo) y estar a pasos de la Tierra Prometida, fue castigado por Dios por adjudicarse el mérito de conseguir agua para el pueblo israelí con un poder que era de Dios. Iba a ser exterminado, pero por haber sido fiel y estar arrepentido, Dios le permitió ver la tierra prometida- la ex Babilonia- desde fuera. Una vez cumplido ese deseo, Moisés murió en paz.

reemplazar la realidad por los libros; simulan ser esos libros. En ese sentido, Borges evoca, replica: simula la operación intertextual, finge que la utiliza con un propósito expositivo, informativo y hasta crítico –y en ese sentido el autor se identifica con mayor facilidad como crítico, que como autor de narrativa o narrador– pero verdaderamente la está parodizando en tono serio, a la manera de los historiadores y críticos con afán revisionista; está desarrollando su *pastiche*.

En la décimo cuarta sugerencia al escritor que Borges aporta en “16 consejos”, el autor habla de “Evitar siempre las alusiones a la personalidad o a la vida privada de los autores estudiados. Sobre todo, evitar el psicoanálisis” (Borges, on line). Como Freud, que “Halla la condición esencial para la ocurrencia del sentimiento ominoso en la incertidumbre intelectual” (Freud, 1919: 60), los recursos ‘deliberados’, sin embargo, en la cuentística borgeana permiten detectar otro tipo de manifestaciones, que se hallan ubicadas en un nivel inconsciente de la lengua. Estas manifestaciones tienen en común que se revelan a modo de filtraciones, lagunas, *lapsus*, manifestaciones del humor, etc. y, como se dijo, responden a procesos mentales más bien automáticos.

Por otro lado, al efectuar una lectura desde el enfoque psicocrítico, no resulta menos interesante ni atingente al texto revisar el sueño, que es, por excelencia, la filtración del inconsciente más estudiada por el psicoanálisis; remitida a un significante, en especial desmedro del significado, para efectos de comprensión racional. El sueño es una forma de ejemplificar la primacía del significante sobre el significado y la permutación de la barrera del signo lingüístico por el grafo del deseo, que constituye la escisión identitaria del signo lingüístico en la expresión escrita. Lo dicho se refiere a que el sueño se despliega como una copia incorrecta o equívoca de la realidad, e incluso en la ficción borgeana, como la matriz que copia la realidad. Nada se sabe sobre los espacios que habitan, el sueño en su trance hacia la vigilia; nada indica de la preponderancia de uno sobre otro. Ese sueño está dentro de otro, se expresa en un sueño que, como la palabra que no puede más que remitir a su predecesor, una unidad de la misma naturaleza, la réplica infinita de la cadena hablada, que es la misma de los sueños y de cuanto existe. Dentro de los relatos borgeanos, el sueño remite, fundamentalmente, a dos

hechos: en primer lugar, al sueño como duplicación defectuosa o errónea de la realidad y, en segundo lugar, al sueño como coyuntura facilitadora de la creación, de materialización de una pulsión libidinal. El soñar trasciende y tiene importancia, no solamente por el valor que por sí misma esta actividad trae consigo, sino también por la actividad y momentos previos, posteriores y también por los antónimos que implica: el insomnio, la pesadilla, el amanecer, etc. La vigilia es, por lo tanto, parte fundamental en el proceso del sueño. Es posible realizar una aproximación entre el lenguaje, como creador de entornos y situaciones ficticias y la voluntad, como aparato que convierte el sueño en materia corpórea, tangible, 'real'. Así, como el lenguaje, gracias a la utilización que le da el hablante es capaz de erigir sólidas construcciones literarias casi idénticas al auténtico referente, la imbatible voluntad del creador también se materializa en la forma que él mismo ha soñado: "La mujer de César, Calpurnia, vio en sueños abatir una torre que le había decretado el Senado; falsos y anónimos rumores, la víspera de la muerte de Kilpatrick, publicaron en todo el país el incendio de la torre circular de Kilvargan, hecho que pudo parecer un presagio, pues aquél había nacido en Kilvargan". (Borges, 1974:452)

El sueño es actividad predictiva, es el bosquejo de un impostergable proyecto futuro que al mutar de visión informe a propósito, adquiere perfil; se estructura, se modela y se moldea. "Al principio, los sueños eran caóticos; poco después, fueron de naturaleza dialéctica" (Borges, 1974: 452). El psicoanálisis le ha atribuido al sueño la condición de síntoma neurótico, cuya interpretación tan ventajosa para la detección de las pulsiones no sublimadas, se distingue como 'la vía regia hacia el conocimiento de lo inconsciente dentro de la vida anímica'. Es de esta manera el sueño, "la realización (disfrazada) de un deseo reprimido" (Freud, 1919 102). Lo anterior se expresa claramente cuando Ryan dice: "De esos laberintos circulares lo salva una curiosa comprobación, una comprobación que luego lo abisma en otros laberintos más inextricables y heterogéneos" (Borges, 1944: 497).

La presencia del 'hiato' en el relato, análoga el contenido del texto al del inconsciente, como hace el trabajo del psicoanalista. Si en Lacan, el inconsciente estaría

estructurado como lenguaje, el espacio para ello es la escritura. En “Tema del traidor y el héroe” ese contenido inconsciente sería ‘el argumento’ del texto, su significado subyacente. En este caso, tanto investigador (Ryan) como los personajes/lectores y el mismo lector, estarían alineados en identidad con el psicoanalista, en la práctica interpretativa de búsqueda de significado ‘enigmático’, a través de ‘pistas’ o hiatos:

Otro documento inédito le revela que, pocos días antes del fin, Kilpatrick, presidiendo el último cónclave, había firmado la sentencia de muerte de un traidor, cuyo nombre ha sido borrado. Esta sentencia no coincide con los piadosos hábitos de Kilpatrick. Ryan investiga el asunto (esa investigación es uno de los hiatos del argumento) y logra descifrar el enigma (Borges, 1944:498)

Pero el hallazgo del significado es, justamente, lo que Borges impide a través de sus procedimientos escriturales, repositando al significante como potencia infinita de producción de ‘dobles’ caracterizada por la improductividad de un contenido fijo.

El *doppelganger*, expresado como bipolaridad, trastorno disociativo o personalidad múltiple, se expresa en la conclusión de Ryan, frente a la decisión de Fergus: “Éste firmó su propia sentencia, pero imploró que su castigo no perjudicara a la patria” (Borges, 1944: 498). Estructuras psicóticas se advierten también en Nolan, que urde su celada a la manera en que lo haría el autor de un libro fantástico; y la escribe:

Entonces Nolan concibió un extraño proyecto. Irlanda idolatraba a Kilpatrick; la más tenue sospecha de su vileza hubiera comprometido la rebelión; Nolan propuso un plan que hizo de la ejecución del traidor un instrumento para la emancipación de la patria. Sugirió que el condenado muriera a manos de un asesino desconocido, en circunstancias deliberadamente dramáticas, que se grabaran en la imaginación popular y que apresuraran la rebelión. Kilpatrick juró colaborar en ese proyecto, que le daba ocasión de redimirse y que rubricaría su muerte (Borges, 1944: 499).

Esta suerte de bipolaridad predictiva se expresa en las últimas palabras del narrador:

Ryan sospecha que el autor los intercaló para que una persona, en el porvenir, diera con la verdad. Comprende que él también forma parte de la trama de Nolan. Al cabo de tenaces cavilaciones, resuelve silenciar el descubrimiento. Publica un libro dedicado a la gloria del héroe; también eso, tal vez, estaba previsto (Borges, 1944: 499).

En síntesis, lo que plantea Borges a través del tópico del *doppelgänger* es que la palabra, como imagen material o significante, puede ser algo más que lo ‘que se dice’ de algo, su nominalidad, la forma de llamar, el sustantivo. La palabra funda realidad, pero es artificio; su realidad es la ficción, aún cuando amenaza exceder el universo del texto como en esta narración. Precisa Sarlo: “Borges busca un orden en la consistencia de una narración que sea independiente del reflejo real: la literatura fantástica construye mundos hipotéticos basados en la potencia de la imaginación libre de los límites impuestos por las estéticas representativas o miméticas. Lo fantástico es un modo que sólo responde a sus propias leyes internas” (Sarlo, on line).

El relato, retorna al problema inicial; el de la nominalidad y del mito, en Borges, en un conflicto definitivo y terminal: la demostración de la incapacidad del hombre para trasvasiar en el lenguaje la presencia del mundo, que es la de representar cuanto se cree existente: “Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición” (Borges, 1944:497), dice la otredad de Borges (o Borges) en “Borges y yo”. El problema de la nominalidad en Borges adquiere complejos alcances, en la fundación de mundos extraños y coincidentemente perdidos; de ésta forma, al cuestionarse la existencia de tales universos como copias ideales del universo supuestamente original, se duda del poder performativo de la palabra, se pone en jaque la concepción platónica de la palabra-realidad, ideas con las que disputa la corriente materialista. Ryan, buscando a un personaje que existe o no (como rasgo de la virtualidad del literatura) y mientras el tiempo pasa, Kilpatrick sigue indemne como héroe. Si lo culpan, será mártir; el doble es una ayuda, ya que le da vida al otro, es una continuidad, el doble no se justifica por la lógica de los opuestos, la dicotomía no se acepta sino como

dualidad integrada a una mismidad; no se es héroe porque no se es traidor, ni viceversa, ni en la literatura hay ya protagonistas ni antagonistas, no hay discriminación positiva y las dos entidades pueden coexistir como expresión de la hibridez y humanidad del ser, que tiene como potenciales las dos polaridades. El traidor es el 'otro'; un otro que entiende al héroe, empatiza con sus intereses, es aliado y colaborador en el hallazgo de su destino, y llega a ser el otro, porque el traidor también quiere ser héroe, porque en la bipolaridad está el movimiento de fuerzas vitales que hacen crecer al hombre.

3.5. El *doppelganger* como estrategia deconstructiva en *La pesquisa*

de Juan José Saer

La pesquisa, del argentino Juan José Saer, es, más que otro ejemplar del género policial, una parodia a las formas del mismo que, distribuida en tres partes, narra el encuentro de un grupo de amigos, encabezados por Pichón Garay. Este último cuenta de manera minuciosa y descriptiva el caso de un misterioso asesino en serie que golpea a la sociedad parisina con sus horribles crímenes, pues mata, únicamente, a indefensas ancianas, y que es perseguido incesante e infructuosamente por Morvan, un solitario y reservado detective que, marcado por el temprano abandono materno luego de su nacimiento, establece distantes y fríos vínculos con quienes lo rodean. Morvan, a su vez, y de manera involuntaria, verá revelado el lado más oscuro y oculto de su propia personalidad.

La novela deja en evidencia la superposición de distintos niveles de narración: por un lado, el del grupo de amigos reunidos en Santa Fe, Argentina, que forman parte de la diégesis del relato y, por otro, el del asesino de las veintinueve ancianas perseguido por Morvan, que forma parte de una metadiégesis. Hay, además, una segunda metadiégesis que gira en torno a la discusión que busca determinar al autor de una novela.

La estética de *La pesquisa* de Juan José Saer, siguiendo la línea de lo postmoderno, entendido, según Lyotard, como el “Estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas del juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX” (Lyotard, 1998: 9), presenta las particularidades suficientes para entablar la sospecha acerca de su carácter de novela meramente policial. *La pesquisa*, contraviniendo la ya aceptada y convencional fisonomía de este género, se desliza mediante un lenguaje intrincado y a veces dificultoso, que, a través de hondas reflexiones en torno a temas no necesariamente policíacos y preciosistas descripciones ofrece, a ratos, más preguntas que respuestas, abordando fenómenos de la modernidad, como el consumismo, la soledad, la amistad, etc.

Previstos rigurosamente de antemano por cuatro o cinco instituciones petrificadas que se complementan mutuamente-la Banca, la Escuela, la Religión, la Justicia, la Televisión-como un autómeta por el perfeccionismo obsesivo de su constructor, el más insignificante de sus actos y el más recóndito de sus pensamientos, a través de los que están convencidos de expresar su individualismo orgulloso, se repiten también, idénticos y previsibles, en cada uno de los desconocidos que cruzan por la calle y que, como ellos, se han endeudado en una semana por todo el año que está por comenzar, para comprar los mismos regalos en los mismos grandes almacenes o en las mismas cadenas demarcas registradas, que depositarán al pie de los mismos árboles adornados de lamparitas, de nieve artificial y de serpentina dorada, para sentarse después a comer en mesas semejantes los mismos alimentos supuestamente excepcionales que podrían encontrarse en el mismo momento en todas las mesas de Occidente, de las que después de medianoche se levantarán, creyéndose reconciliados con el mundo opaco que los moldeó, y trayendo consigo hasta la muerte -idéntica en todos-, las mismas experiencias concedidas por lo exterior que ellos creen intransferibles y únicas, después de haber vivido las mismas emociones y haber almacenado en la memoria los mismos recuerdos (Saer, 2005: 173-174).

Morvan es presentado al lector como un hombre retraído, analítico y metódico casi hasta la obsesión, marcado por una historia familiar que ha determinado la manera en que se mueve por el mundo y establece sus relaciones, tanto íntimas, como sociales y laborales. El temprano abandono de su madre, encubierto tras una supuesta muerte en el parto, lo habría hecho dudar desde pequeño y lo habría impulsado a pesquisar la mentira entre la artificialmente estructurada verdad. Sin embargo, y aunque el propio Morvan lo ignora, la verdad revelada por el padre, previamente al suicidio, ya ha dejado profundas marcas en él y, en especial, en la forma en que el investigador ha conformado su personal ideario femenino. Esta sería la primera consecuencia del abandono del padre y del hijo recién nacido, por parte de la madre: en Morvan se ha estado configurando un oculto y nocivo tejido de significaciones en torno a la figura femenina, tanto de la figura de la madre, de la portadora de la vida, como de la esposa, la mujer. Habría en él una oculta

sed de venganza impulsada por el abandono, por la ausencia de la madre; su sesgada perspectiva lo hace, poco a poco, comportarse de modo frío y desinteresado con Caroline, su esposa, con quien mantiene una relación marcada, únicamente, por la convencionalidad y un insípido cariño, llegando a establecerse entre ellos un vínculo de mera cortesía, con casi completa ausencia de un lazo de tipo sexual.

Desde niño, Morvan ha decidido ser un hombre. Ha asumido una actitud grave y de responsabilidad frente a las situaciones que debe afrontar, alejado de toda manifestación exagerada y desproporcionada de opiniones y estados de ánimo, lo que también queda claro en su ambiente de trabajo: es minucioso, ordenado y no desperdicia palabras en vano si considera que la situación no lo amerita. Es hombre de pocas palabras, lo que lo convierte, según sus pares, en un ser misterioso y poco común; un espécimen raro que rehúye de *flashes* y cámaras y cuya línea característica es el bajo perfil.

Morvan pareciera reunir los rasgos más sobresalientes y característicos de la modernidad: es racional, observador, riguroso, siempre apegado a las normas legales, metódico en su actuar, de carácter apático e imperturbable, certero, detallista, sistemático y objetivo; determinado por “La apetencia de lo claro, la inclinación por la verdad, más fuerte que la pasión del placer, que la de sí mismo y aún, como les decía hace un momento, que la de piedad o justicia” (Saer, 2005: 19). Esta particularidad del policía se ve materializada en el hecho de que, a pesar de haber ingresado a los dieciocho años de edad a estudiar abogacía, su vocación por la búsqueda de la verdad es tan poderosa que decide retirarse e ingresar a la Escuela de Policía.

Muy contraria es la figura de Lautret, también policía, pero que viene a representar a una especie de antagonista de Morvan, por su natural extroversión, su afinidad con los medios de comunicación y, en general, su disposición de mayor liviandad y relajó. Ambos constituyen una dupla que, aunque marcada por la diferencia, convive de manera aparentemente armónica; sincrética. Tanto Morvan como Lautret son impulsados por el afán de llevar a cabo una labor investigativa limpia y certera, que equilibre de manera ecuánime el trabajo anónimo y la difusión pública. Desde ese punto

de vista, los dos detectives parecen ser del todo compatibles, hasta el punto que comienzan a vincularse de manera más estrecha y personal: son amigos, se visitan, comparten instancias que superan la simple relación laboral.”Era como si Lautret fuese un poco dependiente de él y como si, a pesar de sus diferencias de temperamento, tan inmediatamente perceptibles desde el exterior, tratara de identificarse por todos los medios posibles, y sin ninguna deliberación aparente, con la personalidad de Morvan (Saer, 2005: 165).

La amistad, sin embargo, comienza a volverse compleja: una vez que Morvan se ha separado de su esposa Caroline se entera de que esta ha entablado una relación sentimental con su colega Lautret, su compañero de trabajo, su colaborador, su amigo, su sombra, su ‘otro’. Este hecho constituye uno de los tantos vestigios del fenómeno del doble dentro de *La pesquisa*, pues la semejanza de esta historia con la del padre de Morvan es evidente o, al menos, llamativa. Morvan, al igual que su padre, se ha quedado solo, sin su mujer, la que ha elegido rehacer su vida con el mejor amigo de este. Mejor amigo que, por cierto, reúne características bien marcadas y particulares, tanto por su histrionismo, como por la completa oposición frente a la personalidad y el carácter de Morvan. En otras palabras, Caroline ha elegido al distinto a Morvan, al contrario, al opuesto. Incluso, cabe la posibilidad de que ella, una vez casada y divorciada, y habiendo convivido durante años con su marido, haya llegado a la triste conclusión de que casarse con él no fue la mejor de las decisiones y, probablemente, también, como hombre analítico e introspectivo, Morvan haya supuesto esta penosa situación. De ahí el giro brusco que decide dar al vincularse afectivamente con Lautret, semejante al inesperado rumbo por el que optó la madre de Morvan al cambiar a un comunista por un miembro de la Gestapo: otra vez la mujer eligiendo al contrario, al diferente, al opuesto.

Si bien esta serie de hechos de la vida de Morvan no constituyen la manifestación cierta del fenómeno del *doppelganger*, sí constituyen detonantes del que será el desdoblamiento real, claro y evidente, que tiene sus primeras manifestaciones en los episodios de sonambulismo nocturno que, de cuando en cuando, se apoderan de él mientras todavía vive con su esposa Caroline.

Morvan tiene raros sueños que lo desconciertan e, incluso, influyen su estado de ánimo en las jornadas siguientes, al invadirlo un sentimiento de extrañeza y de poca claridad frente a las cosas que lo rodean. Pero hay un sueño en particular que se repite con frecuencia, hasta tal punto, que llega a tornársele familiar. Dicho rasgo concuerda con lo expresado por Freud cuando señala que: “También en otra serie de experiencias discernimos sin trabajo que es sólo el factor de la repetición no deliberada el que vuelve ominoso algo en sí mismo inofensivo y nos impone la idea de lo fatal, inevitable, donde de ordinario sólo habríamos hablado de ‘casualidad’” (Freud, 1919: 65).

Morvan, efectivamente, se ve perturbado por el nebuloso y singular contenido de sus sueños, pero es la repetición constante de estos lo que, mayormente, lo inquieta, pues como él mismo señala: “A fuerza de repetirse casi sin ninguna variante, desde hacía muchos meses, se le había vuelto familiar y, aunque ni siquiera se trataba de una pesadilla, hubiese deseado, no sabía bien por qué, no volver a soñarlo” (Saer, 2005: 27). Es la repetición injustificada del sueño la que despierta en él la sensación de lo ominoso, la extraña familiaridad que lo acosa y desconcierta, agobiándolo y haciéndolo, cada vez, desear no volver a soñarlo, para no repetir la turbación con la que se despierta a la mañana siguiente, pues, según palabras de Freud “Mientras mejor se oriente un hombre dentro de su medio, más difícilmente recibirá de las cosas o sucesos que hay en él la impresión de lo ominoso” (Freud, 1919: 60). En efecto, Morvan se encuentra vagando en una ciudad similar a la que él habita –la capital gala–, pero invadida por una niebla que obstaculiza la visibilidad e impide que se oriente e identifique del todo la arquitectura del lugar, a fin de determinar certeramente de qué lugar se trata y, por ende, dónde se encuentra. Otro rasgo que determina la poca claridad del escenario onírico vivenciado por Morvan es el entrecruzamiento de este con las historias del libro de Mitología que tanto lo marcaron durante su infancia. En él se describe la presencia de monstruosos seres y de unas divinidades que inspiran en el detective la impresión de castigo y humillación hacia los habitantes de la ciudad de su sueño, lo que tal vez, puede evidenciar la oculta y reprimida visión que posee acerca de la existencia, en cuanto a la imposibilidad humana de autodeterminar la trayectoria de sus actos y decisiones. Morvan, por lo tanto, veía en sí mismo a un hombre azotado por las circunstancias de la vida y, sobre todo, por la

conducta de la madre, la mujer más determinante y por la cual se ha construido como lo que es: un hombre que elude las ligazones afectivas y que, subterráneamente, mantiene una negativa concepción de la mujer, la que, poco a poco, pugna por salir a la luz y, de hecho, lo logra.

Como se sabe, el inconsciente de Morvan ha estado manifestándose a través de sus sueños, sin embargo, sus contenidos son tan poderosos que se entremezclan con su parte consciente, en estado de vigilia:

Con motivo de las fiestas, el dueño del restaurante chino de la avenida Parmentier lo convidó con un aguardiente de arroz cuando le trajo la cuenta: en el fondo de la tacita de porcelana una muchacha oriental, desnuda, le sonreía en una pose provocativa. Levantando la tacita, Morvan observó a la muchacha y tuvo la impresión de que sus miradas se encontraban -el aguardiente servía de lente de aumento- pero cuando volvió a mirar el fondo de la tacita después de haberla vaciado de un trago, la imagen diminuta, indefensa y obscena a la vez, había desaparecido (Saer, 2005: 174).

La figura que el detective visualiza en el fondo de la taza, desde la perspectiva psicoanalítica, no significaría otra cosa que la proyección de su propio inconsciente, maximizada y filtrada por el efecto alcohólico del destilado que le ha sido proporcionado por el dueño del restaurante. La joven que le sonríe y lo provoca desnuda viene a representar, en realidad, a todas las mujeres, y las características que observa en ella, comunes a todas las representantes del género femenino; la provocación, la obscenidad, la carnalidad, pero como rasgo degradado, reprochable, moralmente condenable.

Bajo la cruz verde de neón que titilaba, tiñendo a su alrededor los copos de nieve que adquirían un tinte verde pálido, como coágulos de cloro, Morvan comprendió que, de un modo incomprensible, sin saber exactamente cómo ni en qué momento, de tanto caminar en la nieve, había pasado al otro mundo, en el que las cosas, sin ser demasiado diferentes a las de la vigilia, ya no eran las mismas y le producían una intranquilidad creciente, muy semejante a la angustia (Saer, 2005: 116).

Lentamente, Morvan comienza a reconocer aquella verdad que siempre ha estado cerca de él. Sabe que el asesino de las ancianas parisinas es un “animal salvaje, la sombra inhumana y destructora que venía persiguiendo desde hacía nueve meses” (Saer, 2005: 168) y luego de corroborar que está más cerca de lo que él mismo cree al inculpar silenciosamente a Lautret, experimenta una sensación de alivio y orgullo al verse alejado de esa sombra siniestra que lo persigue y que lo agobia con cada uno de sus actos criminales, siempre tan recientes y cercanos. Y es que, probablemente, muy dentro de él, en las profundidades de su consciente que no alcanzan a percibir la luz, hay una verdad que relumbra débilmente y que lo hace percibir como familiares esos actos tan bestiales y repugnantes.

La solución del problema lo había librado de inmediato de la impresión angustiada de proximidad, e incluso de familiaridad, que los actos del hombre, o lo que fuese, le habían venido produciendo en los últimos tiempos. Y su falta de emociones, aparte tal vez de una piedad inexplicable y sorda, la aplicaba al hecho de que tal vez no era Lautret el autor de esos crímenes, sino una fuerza ignorada, parasitaria, desconocida incluso para el propio Lautret, y alojada en los pliegues íntimos de su ser desde los orígenes de su existencia, una presencia oscura semejante a un ídolo arcaico y sanguinario cuyo descubrimiento aportaría a su amigo la calma y la emancipación (Saer, 2005: 168).

Paulatinamente, lo que comenzó a manifestarse como una simple percepción o presentimiento, se transformó en una certeza cada vez más evidente. El asesino que actuaba en las sombras y a quien Morvan casi le pisaba los talones, pero que se diluía siempre como la tinta en el agua, inalcanzable, pero omnipresente a la vez, no era otra cosa que su doble, su otro, que caminaba junto a él durante meses. Por supuesto que el detective, como eximio investigador, más de alguna aprensión tenía al respecto, pero dichas sospechas se convertirían en evidencias, única y forzosamente, al momento de reconocerse como el autor de tan sangrientos crímenes. Ese hecho en particular le otorgó sentido a una serie de impresiones y sentimientos, hasta ese momento inexplicables, pero no convenció al detective de lo que tenía frente a sus ojos y que resultaba evidente para

cualquiera que mirara desde el exterior: el asesino de las ancianas, el perseguido, y Morvan, el perseguidor, eran una misma persona que, después de una larga e ignorada coexistencia, se miraban cara a cara, para reconocerse al fin. Esto remite, necesariamente y en un sentido opuesto, a lo expresado por Lacan cuando señala que “la cría de hombre, a una edad en que se encuentra por poco tiempo, pero todavía un tiempo, superado en inteligencia instrumental por el chimpancé, reconoce ya sin embargo su imagen en el espejo como tal” (Lacan, 2005: 86).

El vapor del agua caliente empapaba la superficie del espejo y Morvan, vacilando un poco, mientras trataba de mantener el equilibrio, fue viendo despuntar en su interior, una idea absurda y terrible a la vez, pero tan perentoria y creciente que, a pesar de la angustia por primera vez intensa que lo embargaba, ya no tenía la menor duda de que iba a ponerla en práctica: le parecía que si limpiaba el vapor que lo cubría, el espejo le mostraría la imagen del hombre o lo que fuese que venía buscando desde hacía nueve meses. Pero cuando con movimientos inhábiles y lentos cerró la canilla y limpió el espejo con la palma de la mano, a pesar de que el espejo reflejaba su propia imagen, no la reconoció como suya. Él sabía que él era él, Morvan, y sabía que estaba mirando la imagen de un hombre en el espejo, pero esa imagen era la de un desconocido con el que se encontraba por primera vez en su vida. Entre lo interno y lo exterior, los puentes laboriosamente tendidos día tras día, desde el alba vacilante y lívida hasta el centro mismo de la noche, estaban derrumbados (Saer, 2005: 187-188).

Lo de Morvan se trata de un fenómeno del *doppelganger*, pero con las particularidades y variantes propias del postestructuralismo: no hay una oposición binaria, no es una duplicación en la que dos seres igualados exteriormente, pero con rasgos de personalidad opuestos, se hallan en dos lugares distintos a la vez (bilocación), sino que en este caso se trata de una duplicación interior, de una personalidad oculta que se manifiesta en un inconsciente que opera de manera autónoma e irrefrenable, ocultando sus maniobras y acciones a la cara consciente y lúcida (forclusión). Este ‘doble’ no representa una duplicidad corpórea, física, sino que se trata de una cara oculta, aunque

inherente al sujeto, de una coexistencia de identidades hermanadas. Desconocidas, tal vez, pero originales y enteras, alejadas de cualquier posibilidad de imitación o plagio, puesto que cada una existe de manera total; no hay un original y una copia.

Para las imagos⁷⁷, en efecto, la imagen especular parece ser el umbral del mundo visible, si hemos de dar crédito a la disposición en espejo que presenta en la alucinación y en el sueño la imago del cuerpo propio, ya se trate de sus rasgos individuales, incluso de sus mutilaciones, o de sus proyecciones objetales, o si nos fijamos en el papel del aparato del espejo en las apariciones del doble en que se manifiestan realidades psíquicas, por lo demás heterogéneas⁷⁸ (Lacan, 2005: 88)

Dicho con palabras más precisas, lo de Morvan, en estricto rigor, no responde a un fenómeno de desdoblamiento como tal (en un ámbito físico), sino más bien a una disociación de la parte consciente de la inconsciente que, movida por las heridas de sus marcadoras vivencias personales, lo inducirían a realizar todos aquellos actos que la difundida moral y los convencionalismos sociales le impiden llevar a cabo por atribuirles significados y valores negativos y reprobables por el grueso de la humanidad.

La pesquisa, además, consecuente con su figura de parodia al género policial, lejos de resolver el enigma al lector, plantea la existencia de un posible doble en la figura del detective Lautret ('el otro'), amigo y compañero del taciturno Morvan, quien representa todo lo que Morvan no es y no ha podido ser, no tiene y no ha podido tener.

Lautret es un hombre extrovertido y socialmente convencional, que simpatiza naturalmente con compañeros de trabajo, prensa y entorno en general, mientras que Morvan es del todo inverso. Sin embargo, lo más singular es la complementariedad que se evidencia entre ellos, precisamente, a partir de sus radicales diferencias. El otro (Lautret) es quien se lleva todo el mérito y el reconocimiento público fruto de las exitosas investigaciones, y es con el otro con quien decide quedarse Caroline luego del fracaso de su matrimonio con Morvan, hecho que, forzosamente, remite a lo vivido por el padre de

⁷⁷ Entendidas como imágenes o representaciones que otorgan identidad al sujeto.

⁷⁸ Original en cursiva.

este al ser abandonado por su mujer, quien lo deja por un miembro de la policía secreta de la Alemania Nazi. Certero golpe para un reconocido militante comunista.

Esta primera serie de coincidencias abre, sin embargo, una posibilidad más compleja. Y es que, así como Morvan pudo haber llevado a cabo los crímenes de los que se le acusa, también existe la posibilidad de que haya sido Lautret quien, en un afán por apoderarse del lugar de su compañero y amigo, haya urdido un silencioso y eficaz plan para inculparlo, quedando él como el gran héroe del caso, al descubrir a Morvan en la escena del crimen, adormecido, enajenado, sin explicaciones y con las manos manchadas por la sangre de la que sería la última de sus víctimas. Así, Lautret dejaría de ser el complemento, la parte incompleta, sino que reuniría todas las condiciones y rasgos que lo convertirían en algo así como un Morvan, pero mejorado, completo.

Un componente importante dentro de la novela es el velado cuestionamiento que se realiza al pensamiento moderno como corriente que propugna la idea del predominio de la razón por sobre cualquier otro tipo de manifestación que escape al alero de esta y que se puede apreciar con claridad en la parodia que se hace al psicoanálisis moderno.

Una vez que Morvan es arrestado, luego de ser sorprendido *in fraganti* en la escena del crimen y rodeado de las evidencias suficientes que lo inculpan inexcusablemente, es conducido hasta una institución mental en la que, luego de ser entrevistado por los psiquiatras especialistas, es diagnosticado por los mismos, quienes creen estar frente a un indudable caso de esquizofrenia. La explicación es una sola y es bastante clara: Morvan, movido por el odio hacia todo lo femenino, ha comenzado a sufrir frecuentes y crecientes episodios de sonambulismo, que no son otra cosa que el desdoblamiento de su personalidad, la que actuando de manera delirante en el sueño, lo impulsa a matar, sin que los recuerdos y los vestigios de esos crímenes nocturnos lleguen a su estado consciente. Sin embargo, la tajante certeza exhibida por los médicos, solamente adquiere un sustento cierto en el marco del pensamiento moderno, el que por sus principios y sentencias pretende ordenar la realidad circundante explicándolo todo a través del prisma de la razón y el conocimiento. No obstante, lo que los psiquiatras pasan por alto es que existe una importante cantidad de fenómenos que escapan a sus estatutos

de saber y sensatez y son, precisamente, esos cabos sueltos o preguntas sin responder la principal motivación que tienen para considerar apropiado el encierro de Morvan: “Los psiquiatras parecían considerar a Morvan como uno de esos objetos a los que, por ignorar su contenido, su mecanismo y su uso, se considera peligrosos, y por las dudas, se prefiere mantener aislados” (Saer, 2005: 202). Frente a esto, el propio Lacan señala:

En el recurso que nosotros (los psicoanalistas) preservamos, del sujeto al sujeto, el psicoanálisis puede acompañar al paciente hasta el límite extático del “Tú eres eso”, donde se le revela la cifra de su destino mortal, pero no está en nuestro solo poder de practicantes el conducirlo hasta ese momento en que empieza el verdadero viaje⁷⁹ (Lacan, 2005: 93).

El radio de alcance de la labor psicoanalítica es limitado: si bien es capaz de enfrentar a Morvan —en este caso— a su realidad de supuesto esquizofrénico, diagnosticándolo, explicando sus conductas, encontrándoles una explicación lógica y recolectando los datos del origen de su patología, resulta imposible llevarlo hasta el reconocimiento de las raíces más profundas que actúan como génesis de la misma, así como tampoco de encauzarlo hacia el camino de su naciente viaje (enfermedad). En palabras más simples, queda en evidencia la ineficacia de los psiquiatras que examinan a Morvan, pues su correcto y satisfactorio ‘veredicto final’ no se condice con la imposibilidad y la falta de herramientas que muestran al enfrentarse al paciente: el discurso abarcador de todas las posibilidades, que explica y da respuestas a todas las interrogantes, comparable con el funcionamiento del manual que se lee al comprar un aparato electrónico ha fallado y se hace insuficiente para explicar el mundo, hecho que hace recordar las palabras de Lyotard, cuando al referirse a la postmodernidad, señala, “Simplificando al máximo, se tiene por «postmoderna» la incredulidad con respecto a los metarrelatos”⁸⁰ (Lyotard, 1998: 10).

⁷⁹ Original en cursiva.

⁸⁰ Discursos que intentan dar explicaciones concluyentes y totalitarias a ciertos fenómenos.

La aparente seguridad y autoridad con la que los psiquiatras rotulan la condición psicológica de Morvan contrasta, considerablemente, con la incapacidad por comprender en su totalidad la complejidad que se esconde detrás de un diagnóstico *express*: “Los psiquiatras en el informe comparaban la demencia de Morvan a un artefacto mecánico” (Saer, 2005: 201). He aquí la parodia más notable en *La pesquisa* y es que, en otras palabras, quienes detentan la posesión de la razón y la verdad científica –los psiquiatras– se ven sobrepasados por el paciente. El misterio interior y el hermetismo de este hombre resultan tan infranqueables que, quienes pretenden definirlo, no tienen otra alternativa más que alejarlo y confinarlo al aislamiento y al silencio para evitar su potencial peligrosidad.

Términos como ‘Monstruo de la Bastilla’ o ‘delirante’ transmiten una fuerte carga estigmatizadora, pues clasifican e individualizan negativamente a la persona objeto de la observación psicoanalítica en este caso Morvan, pero además llevan a cabo un singular fenómeno de *link* con la tradición gala, sobre todo con los históricos acontecimientos ocurridos durante el siglo XIX, que aportan reminiscencias evocadoras de un período de profundos cambios y reformas, en el que la monarquía, absoluta y con más rasgos de régimen que de auténtica democracia, todavía ostentaba un considerable poder, en el que no se sabía de diversidad ni de libertades personales.

Se evidencia en *La pesquisa* una mirada profundamente crítica frente al proceder del grupo, como colectividad que actúa irreflexiva y aturdidamente, observantes del morboso espectáculo de un hombre que transgrede los códigos de la institución de la que forma parte, pasando a ser su propio criminal y a invertir el orden esperable de la dinámica policíaca, mediante una serie de inesperados actos que contradicen toda lógica, pero que de igual manera alimentan la necesidad social de comentar y presenciar hechos que los saquen del atolondramiento acostumbrado. De esta manera, Morvan, desprovisto de toda intimidad y susceptible a comentarios y enjuiciamientos de toda índole, pasa a ser una especie de número circense, un *show* que todos pueden mirar y escudriñar en la comodidad de su ubicación, desde la vereda de la rectitud y la moralidad.

Los diversos elementos utilizados por Saer en su novela permiten reconocer a *La pesquisa* como una auténtica exponente de la literatura postestructuralista, a través de rasgos como el reflejo de sí misma. La literatura no es el reflejo de lo que entendemos por realidad, sino que se constituye como una mirada hacia el interior de ella misma, en lo que se llama *mise en abyme*, tematizando acerca de sus propios alcances, mecanismos y temáticas, poniendo a prueba la pericia interpretativa del lector, el que muchas veces, se ve atrapado por las manipulaciones y trampas lingüísticas de su creador.

Consecuente con el formato postmoderno, *La pesquisa* se encarga, en un principio, de convencer al lector de la credibilidad y verosimilitud del contenido de la obra, entregando datos duros que corroboren y avalen la investigación policial que más tarde se desarrollará latamente en el relato: “Las estadísticas -quiero que sepan desde ya que este relato es verídico- han demostrado [...] que [...] las mujeres [...] son más independientes que los hombres” (Saer, 2005: 10). Sin embargo, aunque en un principio esta sensación perdura y genera una gran certeza en el lector con respecto a los datos que le son entregados, poco a poco este efecto de verosimilitud se desvanece y es reemplazado por una creciente incertidumbre frente a hechos inconclusos, preguntas sin respuesta y comentarios con un evidente timbre personal.

Desde el principio nomás he tenido la prudencia, por no decir la cortesía, de presentar estadísticas con el fin de probarles la veracidad de mi relato, pero confieso que a mi modo de ver ese protocolo es superfluo, ya que por el solo hecho de existir todo relato es verídico, y si se quiere extraer de él algún sentido, basta tener en cuenta que, para obtener la forma que le es propia, a veces le hace falta operar, gracias a sus propiedades elásticas, cierta compresión, algunos desplazamientos, y no pocos retoques en la iconografía (Saer, 2005: 24).

Este progresivo quebrantamiento del pacto de lectura entre autor y lector y las sucesivas pistas que apuntan a la subyacencia de un formato textual oculto o enmascarado, poco a poco comprueban la hibridación de géneros: texto crítico disfrazado de relato policial. “Esas novelas (*La pesquisa* y *Las nubes*), no hacen sino prometer un relato que nunca se cumple” (Saer, on line).

La ruptura del efecto de verosimilitud, en frases de introspección y reflexión del narrador y apreciaciones profundamente marcadas por la óptica personal y subjetiva del mismo, en el planteamiento de posibilidades sin resolver y de un final abierto que deja a la obra como una gran interrogante sin respuesta

Tal como se ha señalado en el comienzo de esta investigación, la parodia de la postmodernidad es el *pastiche*, en tanto parodia de la parodia. Esta metaparodia, en el caso de *La pesquisa*, se hace patente en lo más fundamental de la novela: su lenguaje. Mediante acotaciones que ironizan acerca de la certidumbre de la erudición, se remeda lo científico, precisamente, a través de lo científico: “Veintinueve ancianas inocentes, según el término empleado por los psiquiatras, quienes, una vez que han probado su capacidad de emplear el vocabulario de la profesión, al que ellos llaman científico, se autorizan siempre algunas licencias oratorias” (Saer, 2005: 199).

Y en una nota al pie de página, en un tono extracientíficos, de tipo aforístico-filosófico más bien, el informe hacía notar que ese amor instintivo y demencial por la madre que lo había abandonado, de igual modo que la confianza y la atracción erótica de las viejecitas por su verdugo demostrarían que, más allá de lo que decía Oscar Wilde, que el informe cita con nombre y apellido, los seres humanos no solamente destruyen lo que aman, sino que sobre todo aman lo que los destruye (Saer, 2005: 201).

Situación análoga a la señalada anteriormente, frente al caso del lenguaje científico utilizado por Saer para parodiar esa misma forma de conocimiento, es la relativa a la potencial condición de novela fantástica de *La pesquisa*: el lector es instado, engañosamente, a dejarse llevar por una primera impresión, a través del desciframiento de ciertas pistas de lectura que parecen infalibles e inequívocas. La posibilidad de que *La pesquisa* entre en la categoría de lo fantástico es tan cierta como que no lo haga, pues reúne ciertos rasgos propios del género, en un formato que los legitima, pero que los invalida a la vez. Logra, por ejemplo, insertar al lector en una atmósfera de constante incertidumbre frente a las preguntas sin resolver que persisten de esa manera hasta el final del relato, lo que coincide con lo que expone Claudio Bogantes al referirse al efecto

fantástico: “El efecto fantástico consiste en la pervivencia de esa sensación de duda o hesitación” (Bogantes, on line). Sin embargo, si se recurre a los parámetros establecidos por un referente inevitable, como es Todorov, se constata no estar frente a un relato de ese tipo: “Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (Todorov, 1970:34). En *La pesquisa* no ocurren sucesos sobrenaturales; se trata de hechos que salen de la cotidianeidad o de lo esperable, socialmente hablando, desde el punto de vista de la ‘normalidad’, pero en ningún caso de situaciones sobrenaturales que escapen a una explicación convencional.

La forclusión, como un bloqueo de contenidos conscientes que se manifiestan, luego a través de significantes que se revelan en el delirio, en el sueño o a través de otros significantes, en el contexto del estado psicótico, también está presente en *La pesquisa*. La recurrente imagen del toro intolerablemente blanco con las astas en forma de medialuna, del libro de mitología de su infancia, además de despertar el sentimiento de lo ominoso en Morvan, al infundirle una extraña familiaridad a partir de su reiteración, es un elemento reprimido, puesto que podría dar cuenta, en primer lugar, de la relación casi obsesiva que mantiene con dicha imagen, en tanto presencia del imaginario paterno, del canon, de la palabra como imposición normativa. Según esta lectura, se estaría frente a un fenómeno de rechazo de la imagen del padre, resultante de la no apropiación por parte de este de su rol de progenitor y, por consiguiente, de la consagración de una imagen trastocada, no definida, ambivalente del mismo, lo que se vería potenciado, además, por la ausencia de la figura materna.

Otra posibilidad es que el toro albino del libro de mitología, que tanto viene a la memoria de Morvan, efectivamente tenga un vínculo inconsciente con la figura del padre, pero como simbolismo de lo masculino vinculado al dominio, al abuso de poder, a la fuerza desmedida, la que se ejercería en la acción de violar, de violentar sexualmente, mediante la utilización de la superioridad física, humillando y ultrajando la integridad de sus víctimas. Esta explicación es particularmente radical, pues, si se la analiza con un mínimo de atención es posible deducir que, además de estar frente a un abuso de orden

sexual bastante evidente, este es más aberrante todavía, pues se trata de un animal violando a un ser humano.

Ambas explicaciones, sin embargo, muestran inconcordancias que las desacreditan: la relación que Morvan mantenía con su padre, a pesar de estar marcada por una silenciosa tensión entre ambos, no podría clasificarse de ninguna manera como una relación conflictiva: “Una especie de intemperie común hecha de gravedad, de protección mutua y de silencio los mantenía unidos [...] palpitaba la turbulencia oscura de lo que habían callado desde siempre” (Saer, 2005: 19-20).

La pesquisa, como se estableció al principio de este apartado, lejos de entregar respuestas al lector, es una gran incógnita, una página en blanco que el mismo lector debe encargarse de escribir o reescribir, puesto que la verdad tan perseguida se torna algo inaccesible, imposible de conocer. Las posibles soluciones que explican el misterio de *La pesquisa* quedan puestas sobre la mesa en igualdad de condiciones, pues ninguna es más válida que la otra: “Ambas (soluciones) son posibles, ambas son igualmente ciertas” (Blaustein: on line), pero lo que sí queda establecido con seguridad es la continuidad de un destino que se repetirá dentro del relato y es que el detective será siempre su propio criminal, lo que para el caso de *La pesquisa* significa que Morvan será siempre su propio asesino.

3.6. La postmodernidad sienta sus bases: el *doppelganger* en “Tema del traidor y el héroe” de Jorge Luis Borges y *La pesquisa*, de Juan José Saer

Antes de dar inicio a esta puesta en común de la novela y el relato estudiado, vinculados con la práctica literaria postmoderna, es necesario establecer que, más allá de interpretar las voces de Jorge Luis Borges y Juan José Saer como pioneros o figuras prescriptivas del despertar de tales tendencias, lo que interesa es ver cómo estas pueden ser leídas desde las claves de la postmodernidad, a través de sus connotaciones sobre realidad/ficción, lenguaje y escritura.

Como primera consideración respecto al fenómeno del *doppelganger*, ha de establecerse que desde la visión más amplia de ‘doble’, el paradigma postmoderno rechaza el logocentrismo dualista propio de la metafísica y las expresiones modernas de lo fantástico, esto, si se quiere, por extensión de su noción de mimesis en el texto: un texto no puede ser ni el espejo o el ‘doble’ de la realidad, sino sólo de sí mismo. Dado que el interés de la narrativa está centrado, principalmente, en la transportación de los procedimientos del texto, y la tematización del mismo, la importancia de los personajes y de la anécdota argumentativa estará al servicio de dichos fines, justificándose su utilidad y presencia, que son analizados como claves del texto y, en gran parte, para deconstruir el ideario de la modernidad en su purismo e incapacidad integrativa, en la díada tesis-antítesis. Un rechazo a la mimesis es un rechazo a la imitación que parte desde la incredulidad de las expresiones humanas y artísticas originales, desde la desacralización de la expresión aurática en el arte (Cfr. Benjamin 1991). La tendencia, por lo tanto, será la de utilizar el *doppelganger* como uno más de los dispositivos deconstructivos de la tradición como tal (ya como tópico u ornamenta de clasificación), de experimentación con el lenguaje desde las posibilidades combinatorias del significante, como cuestionamiento de la verosimilitud en la *narratio* y como puesta en relieve de la problemática dicotomista a través del *pastiche* y de la intertextualidad.

Muchas son las razones que posicionan al relato “Tema del traidor y el héroe” de Jorge Luis Borges, como también *La pesquisa* de Juan José Saer en el escenario de la literatura postmoderna, en virtud del tratamiento que ofrecen en la interpretación del *doppelganger*. Ambos autores han utilizado el tópico del doble como elemento clave en la articulación de *pastiches*. El *pastiche*, como se ha dicho ‘parodia de la parodia’, se encuentra presente como técnica y procedimiento deconstructivo del paradigma precedente, en “Tema del traidor y el héroe”, se utiliza la historia para hablar de la historia; elementos de la estructura policial para referir a la intriga policial; en definitiva, la utilización de un constructo gnoseológico tradicional para, sólo a través de sus mismas reglas de construcción, dar cuenta de la arbitrariedad de sus fundamentos. Una forma metatextual que también se encuentra presente en *La pesquisa*, narración en la que se emplea una estructura de relato policial –como indica el título– para tematizar acerca de una pesquisa, cuyo fracaso no es sólo el del enigma policial, sino el de un género que parece impedido de dar cobertura a la complejidad de la verdad como experiencia, y más, de superponerla a la verdad de la ficción.

La tradición metafísica en “Tema del traidor y el héroe” y la lógica psicoanalítica en *La Pesquisa* son esquemas sometidos a la deconstrucción por medio del *pastiche*, rompiendo con todo portento verista propio de la modernidad. La estética postmoderna cuestiona la legitimidad de ciertos conocimientos aceptados como válidos por la crítica literaria, por corresponder a un formato escritural aprobado y convencionalizado.

Por otra parte, la utilización del *pastiche* como ‘montaje del montaje’ se evidencia en diferentes grados y expresiones en ambos relatos: en Jorge Luis Borges la parodia se literaliza hasta incluirse en el argumento del cuento: Fergus es asesinado en un teatro, tal como lo prefigurara Shakespeare, de quien se extrajo el parlamento dramático para el proyecto de Nolan; así, la parodia de la parodia llega a su máximo punto de expresión en una textualización que refuerza la sensación de estar frente a una mascarada, considerando que aquella escenificación, aquel montaje, sólo lo era de otro que se fraguaba a expensas del traidor y el héroe por sus conspiradores. Es como ocurre en *La pesquisa*, en la que el montaje se expresa en la puesta en juego de apariencias frente a la

opinión pública; la sensación de que el acontecer se desarrolla como un espectáculo, e incluso como un ‘tongo’ en el que las aspiraciones de los encargados de la investigación pudieran estar penetrando un gran *bluff*, es propio de la cultura de masas en el tablado postmoderno, digno del teatro clásico de otrora.

El imaginario del montaje remite, inmediatamente, a la noción del doble, entendiendo la presencia de máscaras, falsetes, el desdoblamiento actor/personaje o policía/criminal, esta vez en el tenor de una ficción que es consciente de sí misma y que, para los efectos de ambos relatos, además, confunde las identidades. Pero este montaje dice relación con el propósito y el espíritu de la tendencia postmoderna como paráfrasis de su metatextualidad y la utilización del *pastiche*: se emplea la apariencia para criticar la misma, lo que se entiende desde el concepto de verosimilitud; ambos buscan mostrar la artificialidad del discurso oficial frente a la verdad tradicionalmente ligada a cierto tipo de estructura genérica y textual, por lo que éstos coinciden en resaltar la apariencia de realidad que es la verosimilitud, de modo de explicarla como parte de una misma veracidad, cuyo hallazgo somete al lector a la rigurosidad de un canon que ha caído en la obsolencia frente a la posibilidad de hibridación genérica que se abre en estos textos que hacen pasar un formato por otro, y en definitiva, inauguran nuevas formas posibles de lectura. Lo que se aprecia es un cruce entre la ficción y la crítica, que deviene en un encausamiento entre el texto funcional y el literario. Por otro lado, la respuesta que otorga la mirada, tanto de Jorge Luis Borges, como de Juan José Saer al tópico del *doppelganger*, está determinada por ‘un destino ejemplar’ que, siempre inserto en una estructura en abismo, de permanente repetición, propia del palimcesto y el mosaico de citas, de la intertextualidad y todo lo que de ello provenga, contará con la presencia de dobles *ad infinitum*; tantos dobles como sean contenibles en uno. En “Tema del traidor y el héroe”, Moisés, Julio César y el personaje de Macbeth eran puntos de duplicación de la identidad del protagonista Fergus Kilpatrick; todos compartían un mismo destino, y de algún modo comportaban una dimensión de Kilpatrick en la anacronía del texto histórico en correlato con el literario, uno que otorgaba la connotación necesaria de héroe y el otro de traidor, pero como en un centón de citas y fragmentos, la verdadera identidad del personaje se construyó de injertos que, finalmente, no tenían más labor que la de dar a

conocer la casualidad de su relación con estos. Lo mismo sucede en *La pesquisa* al atribuir el crimen al personaje ‘loco’, dejando flotante la posibilidad de que el asesino sea otro que aun se encuentre libre. Que el imputado haya sido Morvan no significa que no pudiera ser Lautret, o incluso Combes o Juin.

Lo que se intenta expresar es que el texto no tiene un doble, sino miles, y esa variedad es, justamente, la que rompe con la ilusión mimética de que el texto representa la realidad, partiendo desde el supuesto de que, en último caso, dicha jerarquía pudiera expresarse a la inversa. El destino ejemplar se expresa en *La pesquisa* como la posibilidad *ad infinitum* de que ‘el policía sea eternamente su propio criminal’ o que ‘el doctor sea su propio paciente’ y en “Tema del traidor y el héroe”, en que ‘el héroe sea su propio traidor’. Lejos de la lógica binaria, hay una apuesta por la circularidad, en la que la ficción es su propia realidad y viceversa; en la que en obsecuencia a dicha dinámica, el lector es siempre su propio autor y a la inversa. Ley de compensación y de complementariedad como propuesta intrínseca a la visión integral del postmodernismo, como lo expresan al utilizar la forma hermenéutica precedente. Tanto la novela, como el relato toman la forma de acertijos que no intentan, seriamente, solucionar las contradicciones; prefiere resaltarlas, reordenándolas en paradojas. Jorge Luis Borges señala al respecto:

Quizá el fin del laberinto –si es que el laberinto tiene un fin–, sea el de estimular nuestra inteligencia, el de hacernos pensar en el misterio, y no en la solución. Es muy raro entender la solución, somos seres humanos, nada más. Pero buscar esa solución y saber que no la encontramos es algo hermoso, desde luego. Quizá, los enigmas sean más importantes que las soluciones (Borges, 2007: 32).

La particularidad de estos relatos se explica en la capacidad de hacer convergentes las letras y el pensamiento: “Lo que suele ser un lugar común en filosofía puede ser una novedad en lo narrativo” (Carrizo, 1982: 78). Por ello, más que centrarse en la resolución de los grandes teoremas humanos, la narrativa postmoderna los expone, transparenta los procesos, no solamente como procedimientos, sino como estrategias y tácticas; a través de artificios es que se advierte sobre el riesgo de la presencia de estos mismos artificios

disimuladores de la materialidad de una permanente ausencia, artificios que subyacen a los dispositivos de las formas de representación tradicionales, cuyo único canal de desplazamiento es el significante que procede *ad infinitum* en la denominada *mise en abyme*.

La labor de los autores-escritores es, por consecuencia –y es como lo entienden– falsificadora, como lo puede ser la de cualquier escritor, con la diferencia de que, además de desprenderse de toda pretensión de originalidad, comportan un testimonio eficaz de las posibilidades que ofrece la escritura para generar sofisticados sistemas artificiosos e infundir ideología a través del discurso occidental del binomio y las exclusiones: “El mimetismo es un mal concepto, producto de una lógica binaria, para explicar fenómenos que tienen otra naturaleza” (Deleuze y Guattari, 1996:95). Tales textos, de alguna manera, se auto-des-ficcionalizan, en tanto se desenmascaran como invención, al revelar sus estrategias simuladoras puestas al servicio de una reflexión en torno a las prácticas de la escritura y sus modelos de representación. Frente al vértigo de la infinitud, estos autores argentinos se aferran a una literatura del solipsismo⁸¹.

La tradición histórica, policial y el imaginario metafísico en “Tema del traidor y el héroe”, y la lógica detectivesca en correlato con el cometido psicoanalítico en *La pesquisa*, son esquemas sometidos a la deconstrucción por medio del *pastiche* rompiendo con todo portento verista propio de la modernidad. Por otra parte, la utilización del *pastiche* como ‘montaje del montaje’ se evidencia en diferentes grados y expresiones en ambos relatos: en Jorge Luis Borges la parodia se literaliza hasta incluirla en el argumento del cuento; Fergus es asesinado en un teatro, tal como lo prefigurara Shakespeare, de quien se extrajo el parlamento dramático para el proyecto de Nolan. Así, la parodia de la parodia llega a su máximo punto de expresión en una textualización que refuerza la sensación de estar frente a una mascarada, considerando que aquella escenificación, aquel montaje, sólo lo era de otro que se fraguaba a expensas del traidor y el héroe por sus conspiradores. En *La pesquisa*, el montaje dice relación con el propósito

⁸¹ Creencia que afirma que lo único de lo que se puede estar seguro es de la existencia propia. Incluso la realidad puede ser una imaginación.

y el espíritu de la tendencia postmoderna como paráfrasis de su metatextualidad y la utilización del *pastiche*: se emplea la apariencia para criticar la misma, lo que se entiende desde el concepto de verosimilitud; el relato y la novela buscan mostrar la artificialidad del discurso oficial frente a la verdad tradicionalmente ligada a cierto tipo de estructura genérica y textual, por lo que estos textos coinciden en resaltar la apariencia de realidad que es la verosimilitud, de modo de explicarla como parte de una misma veracidad, cuyo hallazgo somete al lector a la rigurosidad de un canon que ha caído en la obsolencia frente a la posibilidad de hibridación genérica que se abre en estos textos que hacen pasar un formato por otro, y en definitiva, inauguran nuevas formas posibles de lectura. Lo que se aprecia es un cruce entre la ficción y la crítica, que deviene en un encausamiento entre el texto funcional y el literario.

Respeto al tratamiento del tiempo y el espacio en los relatos estudiados, el doble se expresa en forma anacrónica, (y no sincrónica o simultánea, como por ejemplo en el caso de la bilocación), en pos de una radicalización de la diacronía, en tanto expresión asociada a la tradición histórica, esto, para anular sus mismos efectos de modelación de lo conocido de la realidad y situando la historia como modelizadora de la ficcionalidad a través de la cadena sintagmática de la *narratio*; en la premisa de que la historia es ficción: “Que la historia hubiera copiado a la historia ya era suficientemente pasmoso; que la historia copie a la literatura es inconcebible” (Borges, 1944: 497). Sobre el concepto de lo ominoso que desde Freud se interpretaba como la pérdida de lo familiar: “[a] caso sea cierto que lo ominoso {Unheimliche} sea lo familiar-entrañable {Heimliche-Heimische} que ha experimentado una represión y retorna desde ella, y que todo lo ominoso cumpla esa condición” (Freud, 1919: 67), se establece que en los presentes relatos se promueve la operación inversa, desde el *Unheimliche* en retorno al *Heimliche*, partiendo del entendido de que la realidad, al ser inestable e indeterminada, no puede ser familiar, a lo que ha asistido al hombre es a un efecto de familiarización propugnado por la misma literatura (realista, retratista: mimética), siendo lo que irrumpe tal efecto en forma de ominosidad, el encuentro con esa realidad que había desconocido, la familiaridad con lo “ajeno, extraño, incomodo, inseguro” (Freud, 1919: 2); la familiaridad con lo fantástico, con el texto literario como el espacio de la ficción sí se muestra en “Tema del traidor y el

héroe”, cuando lo no familiar de los sucesos de Kilpatrick van tomando formas familiares en el correlato con personajes de la escena histórica y literaria, y en *La pesquisa* como un retorno a lo familiar perdido o negado en el sueño de Morvan, detonado por el recuerdo de un libro de mitología que su padre le solía leer en su niñez. Según palabras del crítico chileno Félix Martínez Bonati (1997), un autor “no está fingiendo escribir o hablar, sino imaginando, entre otras cosas, un discurso ajeno y ficticio, y anotando el texto correspondiente a ese discurso puramente imaginario, para que un lector pueda reimaginarlo.” (1997: 169)

Capítulo IV

4.1. Conclusiones

El *doppelganger*, ‘doble que camina’, corresponde a un fenómeno (natural, innatural; real o ficticio), cuyo surgimiento y existencia, históricamente, ha sido atribuido a múltiples factores y justificado por diversos modelos de pensamiento desde la literatura fantástica. Desde la protoescritura ideográfica, la imagen de un ‘doble’ fantasmagórico ha poblado la imaginaria de millones de culturas, incluidas las precolombinas en el territorio americano, desde donde emergen una serie de mitos que intentan dar explicación a tan extraño e inefable fenómeno. Por extensión, el *doppelganger* reviste un importante cuestionamiento óptico sobre la identidad del mundo y del sujeto en particular, percibido desde diferentes corrientes filosóficas, psicológicas, antropológicas, como un ser escindido, quebrado, desdoblado; usurpado por la presencia de un ‘otro’, por ello sus representaciones textuales han tendido a una versión más bien oscura o negativa de tal manifestación, atribuyéndole hasta un carácter maléfico; no en vano Sigmund Freud define ‘el doble’ como una “Duplicación, división, permutación del yo, y, por último, el permanente retorno de lo igual, la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos, hechos criminales, y hasta de los nombres a lo largo de varias generaciones sucesivas” (Freud, 1919: 64), vinculó el comportamiento del *doppelganger* a la experiencia o efecto de lo ominoso, que se desencadena como expresión de lo ‘sinistro’, cuando algo conocido o familiar (Heimliche-Heimische) deja de serlo (Unheimliche) (Cfr. Freud, 1919: 65).

Pero, más allá de las interpretaciones que emerjan de este fenómeno, en el aspecto representacional del texto literario, vemos que el tópico del ‘doble’ ha sido fuente de diversas configuraciones narrativas guiadas por determinados modelos estéticos y derivados de diferentes líneas interpretativas. Es por ello que el ánimo de la presente investigación ha sido reorganizar las tendencias estilísticas y discursivas más renombradas en América Latina, desde el abordaje de dicho tópico, apreciando su coyuntura como dispositivo retórico-discursivo, modelo representacional e instancia de

cuestionamiento y experimentación del lenguaje. Ello se fundamenta en la afirmación de que el tópico del *doppelganger*, por su alto valor connotativo y por el efecto de ominosidad tan atingente al desarrollo de lo fantástico, es especialmente idóneo para dar cuenta de un cambio radical en las formas de concebir la escritura, ficción y la literatura, entre dos paradigmas ideológicos desde los que pende, en una u otra medida, toda la producción literaria latinoamericana de los últimos dos siglos. Se trata del paradigma denominado ‘moderno’⁸² en cuyas características se ostenta la fe en la razón y la verdad, el Realismo, la apuesta a una mimesis representativa, la primacía del significante por sobre el significado, la visión innatista del lenguaje, entre otros aspectos que devienen en la confabulación en su narrativa de la práctica estructuralista.

De algún modo, frente a este panorama, la tendencia postmoderna tendría por labor ‘deconstruir’ tal ideario desde sus mismas estrategias y creencias, desde su propio discurso. Esto, sin perder de vista que:

No existen textos a los que podamos llamar necesariamente postmodernos sino tan sólo lecturas postmodernas de textos en los que coexisten simultáneamente elementos de la naturaleza clásica (es decir, característicos del cuento más convencional) y elementos de naturaleza moderna, partiendo del supuesto de que estos últimos años se definen por oposición a los clásicos (Zabala, 2006: 26).

Es, según lo formulado por Zabala, que la práctica hermenéutica y analítica de los cuatro relatos sugeridos (“Lejana”, “Las rayas”, “Tema del traidor y el héroe” y *La pesquisa*) se ajusta a un modelo deconstructivista que consiente en los autores en cuestión la presencia de rasgos esenciales del postmodernismo, como ejercicio postestructuralista, tales como el *pastiche*, la intertextualidad y la hibridación genérica (en los dos últimos).

El criterio utilizado para el análisis de dichos relatos fue, como sugiere la puesta en común de cada dupla, la distinción entre una manifestación temprana de la estética postmoderna en Cortázar y Quiroga, que destacaron de sus coetáneos inmediatos o de las corrientes estéticas contingentes en su momento de producción, realizando una propuesta

⁸² Para precisiones categoriales de este concepto en la investigación, ver página 30.

de lo fantástico totalmente novedosa. Si bien Julio Cortázar es un personaje consolidado en el espacio del relato fantástico, utiliza a través de toda su producción y en específico, en “Lejana”, la temática metafísica; así, mundos paralelos, desdoblamientos, transmutaciones ópticas y bilocaciones, en general, se despliegan en sus relatos como expresiones de la metafísica tradicional, que potencia el efecto de lo ominoso. Pero la verdad de su ironía y preocupación por los deslindes entre realidad/ficción en el texto literario hacen pensar, más bien, en una parodización de la metafísica que, como legado de sus lecturas surrealistas, heredera de la *patafísica* que, como se definió con anterioridad, corresponde al ‘estudio de las leyes que rigen la excepción’, en una suerte de ‘meta- metafísica’, alentada por una doble negación. Tales nociones de la literatura aplicadas a sus relatos, inauguraban una nueva línea de lectura, mientras la crítica no estaba menos distraída del fenómeno de autores del Boom de la camada de Gabriel García Márquez, que desarrollaban el Realismo Mágico. En cuanto a Quiroga, ubicado en un circuito literario totalmente distinto al de Cortázar, se afirma en él, producto de su abdicación al Modernismo puro, y aún adhiriendo al ideario naturalista, más específicamente al Mundonovismo, hijos del Realismo decimonónico, incubó algunos gérmenes de la tendencia literaria postmoderna resemantizando el espacio latinoamericano (telón de fondo de sus cuentos) a través del tratamiento de lo fantástico, casi del todo ausente en una época en que el realismo social aún hacía eco en los principales círculos de la crítica. Pero lo que llama más la atención en Quiroga es la coincidencia entre su vida y su obra; leer la biografía de Quiroga y constatar en ella una vida marcada por la pérdida, la tragedia y la muerte⁸³ que, difícilmente, escapa de la dinámica de sus cuentos. Este hecho atrae profundamente a críticos y teóricos, que intenta descifrar los enigmas de sus textos a través del análisis psicocrítico de su autor.

Esta práctica, muy difundida por esos años, que toma como base los modelos psicoanalíticos, especialmente de Freud y Lacan, da un paso desde una estética de la sospecha, que tiene como premisa la condición de pesquisar en un texto, un significado

⁸³ Recordemos que la vida de Quiroga está atestada de muertes: la de su padre, padrastro, esposa, amigos, entre ellos Leopoldo Lugones y Alfonsina Storni y sus dos hijos, que mueren por causas accidentales o suicidio. Para coronar la tragedia griega, Quiroga se suicida con cianuro.

necesariamente subyacente tal como lo sería el contenido subconsciente. La novela psicológica, por otra parte, desarrollada vastamente por el Realismo, ejecutaba tal misión descifradora con los personajes, caracterizados por disponer de un clima interno de lata complejidad. Pero la apuesta de esta investigación al respecto es que Quiroga, sin una búsqueda intencional de tales implicaciones (el psicoanálisis surge recién con Freud en 1914, cuando la producción literaria de Quiroga estaba casi completa) permutará la tendencia estética detallista, descriptiva, centrada en los personajes y en la trama, por una fidelidad disímil, en la que la pregunta identitaria se expende a la pregunta por el carácter del lenguaje y el efecto ominoso que este promueve como un ‘otro’ siempre ajeno. Así, a través de la articulación entre ‘el doble’ y la locura, Quiroga da cuenta de la ilusión o fantasía en la que el lenguaje funda realidad (problematización de la mimesis) mediante la regresión a lo protoescritural de la ‘raya’.

La disposición de los relatos recién revisados en la presente investigación, se encuentra al servicio de los dos enfoques como los que, desde cada situación particular, Cortázar y Quiroga desarticulan o desmantelan. Para ello se efectúa el procedimiento propio del postestructuralismo como rasgo de la postmodernidad: utilizar dispositivos de interpretación clásica para desvalijar sus propios códigos. Por ello, los enfoques interpretativos escogidos para cada uno de estos cuentos son el modelo metafísico y el psicocrítico, en lo que correspondería a un primera lectura o lectura convencional de los relatos, desde la perspectiva del lector ingenuo, la misma que los textos pretenden poner en jaque con la demanda de una sobredecodificación. La pretensión era caer en la trampa y ponerlo en evidencia.

Otro es el caso de la segunda dupla de relatos estudiados, constituida por Borges con “Tema del traidor y el héroe” y Saer con *La pesquisa*, a través de los que se ponen directamente en juego los principios estéticos y discursivos de la postmodernidad en la temática del doble, dando luces de la actitud postmoderna frente a la noción de alteridad, a través de los dispositivos de construcción textual que tiene como tema principal la naturaleza de los mismos. Como herramientas retóricas específicas de la deconstrucción que propician estos relatos, podemos destacar la utilización de los enfoques citados

(metafísico y psicocrítico, en los dos relatos, destacándose el metafísico en Borges y el psicocrítico en Saer). Esta circunstancia permite advertir que el desmantelamiento no va solamente dirigido a ciertas prácticas escriturales precedentes, sino que a los modelos discursivos que las sustentan.

Tanto Borges, como Saer deconstruyen el discurso occidental moderno, desarticulando sus ejes basales mediante la producción de una narrativa inclasificable, que no corresponde a los cánones establecidos por la crítica literaria tradicional y su discurso taxonomicista: valiéndose de ciertas formulaciones narrativas estratégicas para desmantelar tal discurso, ‘desde’ ese discurso y con los mismos materiales de su construcción, con su mismo lenguaje, con sus mismas claves de enunciación; relatos con formato de artículo científico, artículos de divulgación, textos informativos, uso extensivo de citas, comentarios, reseñas a información (auto)biográfica, (auto)bibliográfica, y de un estilo, a momentos, similar al de ‘normalización’ propio del bibliotecario, hacen de tales obras un espacio de cruces textuales de tan mullidas texturas, que se asemejan a un nudo ciego, cuya desenhebración, en el ejercicio lector, es imposible por carecerse de una fórmula institucionalizada y legitimada por la crítica, que permita salir del embrollo. Se trata de instalar los problemas representacionales, pero no las claves de su resolución. En sus relatos, hibridizan los géneros desde una estructuración metatextual: se trata de textos que simulan ser otros. Alertan al lector sobre lo arbitrario de las preconcepciones configurativas con las que se aborda un texto, en aras de un hallazgo de sentido unívoco y un valor de verdad absoluta, que el texto literario en su condición de tal, está imposibilitado de otorgar, partiendo de la premisa de que un texto no puede reflejar algo distinto que a sí mismo en el infinito juego especular del hipercubo o de los espejos quebrados. Se finge utilizar el texto literario con un propósito expositivo, investigativo, informativo y hasta crítico, cuando lo que realmente se está perpetrando es una parodia que, en tono serio, despojado de su carácter irrisorio, corresponde a la parodia postmoderna o *pastiche*.

Respecto a la recepción de tales obras; al pacto y horizontes de lectura, en función a lo que se propone la practica postmoderna, lo único en condiciones de ‘quebrarse’⁸⁴ es el mismo quiebre; las falsas pistas de lectura, aclaran que al no existir un quiebre, no existe un pacto, dando a considerar que los horizontes de lectura están impuestos y dirigidos por un canon literario cuya cobertura es limitada, ya que limitados son sus posibles modelos de representación. Sin embargo, como puedo apreciarse en “Tema del traidor y el héroe” y *La pesquisa*, el influjo postestructuralista se focalizó en el tópico del *doppelganger* (o sus ideas asociadas) para formular un llamado a corroborar la veracidad de su propuesta narrativa en contrapunto con el mundo y la realidad con nefastos resultados:

Y ante la coexistencia, en la mente de todo receptor de signos, de elementos propios de ambas tradiciones contradictorias entre sí, -la tradición clásica y la tradición postmoderna- nos encontramos sumergidos, en lo que llamamos a falta de un mejor nombre para hablar de lo paradójico, en el espacio cultural de la postmodernidad (Zabala, 2006:3).

Borges y Saer acuden a un profundo cuestionamiento sobre la noción de realidad en su obra; su literatura, en alguna medida suscrita a la corriente materialista de la que devienen líneas de pensamiento como el solipsismo y el escepticismo, en las que la realidad se mostraría como una dimensión irreconstituible a través de las palabras; la noción de un ajuste natural entre las palabras y las cosas sería una ilusión que no hace más que confirmar, vez tras vez en la artificialidad del lenguaje, su propia artificialidad. Así, la realidad sería sólo un constructo sedimentario, que responde a las acumulaciones sapientes que en el decurso del tiempo han implementado diversos sistemas representativos arbitrarios, divulgados y convencionalizados a través del texto y moderados por ciertos estatutos canónicos cuyo imperativo es la estandarización de la lengua cuyo derrotero es el hallazgo de un supuesto ‘sentido’ único y unívoco que se asentaría en la existencia de un significado metafísico; de una siempre presencia. Borges

⁸⁴ Según la recepción crítica, el ‘pacto’ de lectura entre texto y lector (compromiso a creer en la verosimilitud del relato), se ‘quiebra’ cuando se frustran los ‘horizontes’ o expectativas de lectura.

señala: “Lo que llamamos realidad, es lo que queda de las antiguas imaginaciones” (Borges, 1980: 141).

Así, la realidad –más bien, lo que se divulga, identifica y juzga de ordinario, ‘realidad’– no es más que un conglomerado de citas y textos que a la manera cartográfica, pretenden consumir una consubstanciación con el mundo; sustituirlo mediante los dispositivos de la mimesis. Al respecto, Deleuze y Guattari aportan:

Lo mismo acontece con el libro y el mundo: el libro no es imagen del mundo, de acuerdo con una arraigada creencia. Hace rizoma con el mundo; hay evolución paralela del libro y del mundo; el libro asegura la desterritorialización del mundo, pero el mundo opera una reterritorialización del libro que, a su vez, se desterritorializa en sí mismo en el mundo (si puede y es capaz) (Deleuze y Guattari, 1996: 58).

Estos autores, que en sus relatos no conceden posibilidad a la existencia de una ilusión mimética, superan el sello dicotomista o la práctica binaria propia de la clasicidad y de tradiciones literarias precedentes, no conciben un ordenamiento jerárquico de suplementaciones, o subordinación de una sobre otra; se trata de expresiones que actúan independientes, cada una con sus sendos códigos y claves de distinta naturaleza, de tal suerte que su mimetización es imposible.

Estos textos aproximan al lector al lenguaje de la ciencia, la filosofía y crítica literaria mediante su propia voz y las diversas entidades ficcionales, que se constituyen como un híbrido identitario, muchas veces indescifrable, produciendo una impresión de diálogo con otras diversas áreas del saber, falseando, o bien, instrumentalizando su contenido de información en pro de su derrotero deconstructivista, ya que lo que interesa de tales discursos no es más que su comportamiento lingüístico; imita la maqueta, la estructura para llenarla de vacíos, los mismos que pueblan esos y todos los textos del mundo. La afectación hierática con que los diversos narradores de “Tema de traidor y el heroé” y *La pesquisa* –que al permanecer como voces impersonalizadas se asumen como la presencia enunciativa del autor– se justifica por un lenguaje, a momentos opaco y de

gran hermetismo. Esta modalidad expresiva constituye parte de su batería recursiva; lo que hace es parafrasear el lenguaje especializado para dotar de falsa verosimilitud (el efecto de realidad no es posible no reconociéndose realidad) o efecto simulador en su narrativa.

Esta propuesta escrituraria postmoderna guarda estrecha relación con ciertos supuestos de la psicocrítica que confiere una primacía al significante, en tanto ‘imagen material acústica’ sobre el significado ‘imagen mental’, constituyendo un giro del pensamiento platónico, en el que la palabra está constituida por la cosa referida. Estos postulados hablan del mundo y como este es cifrado por el lenguaje, reconociendo la independencia de los hechos reales –compatibles o no compatibles con los enunciados de un texto– con el espacio de la escritura como expresión del inconsciente. Lacan, en ese sentido, ve que los componentes oníricos están vacíos, separados de su significado, de modo que el sujeto no sería la causa ni el origen de la cadena significante, sino su efecto, es decir, lo que se desprende de ella dentro de lo ‘real’, definido como un magma caótico al que no tenemos acceso, salvo cuando es estructurado por el significante en forma de lenguaje. Pero cuando esto no ocurre en la compulsión a la repetición, se expresa como metatextualidad, en el imperativo de la palabra puesta en abismo por la cadena continua de significantes que se suceden al infinito y frente a la cual la conciencia no percibe escapatoria. Al producirse una serie de eventos lingüísticos propios del borde, límite, frontera, linde, margen, orilla, término, principio, corte, hiato; “[u]na constelación de sentidos relacionados con la discontinuidad” (Asensi, 1995:89). Se revisa el origen y cuestiona la proveniencia y prominencia de las diversas marcas mnémicas en el palimpsesto de la historia.

Ostentando eternos interiores, organismos que se reproducen dentro de otros en un proceso de innumerables transferencias referenciales, estos relatos desencadenan una incesante producción de copias sobre textos que hablan de sí mismos o que se constituyen en un espacio que alberga otros espacios iguales o de la misma naturaleza, en lo que se explica como una mimesis cuyo único movimiento posible es el introyectivo. Las lecturas posibles son ilimitadas; un relato policial se puede leer como uno científico, un texto

bíblico, como uno de aventuras; la narración es ensayo, luego crítica, ficción y folletín, coexistiendo sin lindes, como una unidad mayor, como en un hipercubo o un holograma. Se rompen las barreras genéricas; se ensanchan las posibilidades interpretativas.

Pero cuando el lector cree que la acción narrativa está por resolverse a través de un desenlace en correlato con su anécdota, impera el vacío; la vacuidad de un significado que nunca esté en relación de copresencia respecto de un significante, ya que se difiere y dilaciona continuamente.

El ‘doble’, en el texto, se manifiesta según ‘duplicaciones interiores’ propias de su ‘composición en abismo’, donde insertan textos de diversa procedencia y valoración crítica, a un sistema de infinitas replicancias, en cuyos alcances tiende a desaparecer la obra, debido a que desaparece el relato céntrico en el que se duplican los otros. Desaparece la matriz, y la escritura se hace palimécica, en ruptura con cualquier referente exterior, en tanto asume una recurrencia sin fin de la simulación marcada por su incapacidad de imitar los modelos de imitación; “El calco ha organizado, estabilizado, neutralizado las multiplicidades según ejes de significancia y de subjetivación que son sus propios ejes. Ha generado, estructuralizado el rizoma⁸⁵, y el calco sólo se reproduce ya a sí mismo cuando cree reproducir otra cosa” (Deleuze y Guattari, 1996: 17).

“El simulacro no es lo que oculta la verdad. Es la verdad la que oculta que no hay verdad [...] el simulacro es verdadero” (Baudrillard, 2005:15). Siguiendo los sentidos que ofrece Baudrillard en su extensa obra crítica, se puede asumir que Borges y Saer ejercitan una estética del simulacro, que como esencia de lo postmoderno, se traduce en una apuesta al engaño, cuyo fin ulterior es mostrar que se trata de un engaño.

La lectura de estos relatos es una lectura de la postmodernidad, de sus intereses y preocupaciones, de la deconstrucción de tradiciones que han guiado nuestra acción lectora durante mucho tiempo, que ya se ven superadas por los mismos principios

⁸⁵ Término desarrollado por Deleuze y Guattari para referir a estructuras que conforman sistemas extremadamente interconectados sin un origen u ordenamiento, a diferencia de los sistemas basados en estructuras arbóreas o de raíz.

sustentados, sin embargo, este *boicot* de una lectura tradicional del tópico del *doppelganger*, del relato fantástico y del texto literario en general, no desdice la pertinencia ni la importancia de los modelos hermenéuticos estructuralistas, desde el supuesto de que estos actúan como ordenamiento del lenguaje, y ya el término ‘literatura’, en alguna medida, obedece a una clasificatoria, que más bien alerta sobre el funcionamiento de estos, transparentando sus prácticas y estrategias configurativas, sin renegarlos, sino más bien deconstruyéndolos; poniendo en relieve sus debilidades, puntos de quiebre e inminentes contradicciones que lo conducen, finalmente, a una autodesestructuración. La tarea es poner en diálogo textos, corrientes, posturas y enfoques de diversa proveniencia en tensión, para propiciar el diálogo, aceptando la alteridad como trabajo fundamental de la metacrítica postmoderna.

4.2. Proyecciones y aperturas

Como visualización futura o implementación del trabajo realizado, y en consideración con los conceptos en él aplicados, resulta meritorio y pertinente realizar un acercamiento que intente revelar el rasgo altamente innovador y rupturista de los cuatro autores en estudio: Horacio Quiroga, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges y Juan José Saer. Todos ellos con claves estéticas propias, pero con el común denominador de la implementación de mecanismos que sorprenden y ponen a prueba la habilidad del lector, y la inclusión de la dimensión metalingüística en sus obras, pero de manera encubierta, revirtiendo las acostumbradas concepciones formales: las temáticas abordadas giran en torno al fenómeno del lenguaje y a sus alcances en la realidad, pero bajo el disfraz de simples exponentes de la narrativa tradicional.

Las obras y los autores escogidos, además, merecen ser analizados en consideración con su contexto de producción, pero también en consideración con su formación y sus experiencias personales de vida, las que tras un breve análisis, se constatan como poderosas fuentes de influencia en los textos. Es lo que sucede, por ejemplo en el caso de Quiroga, autor cuyas obras se encuentran profundamente marcadas por la presencia de la muerte, o Borges y su miedo a los espejos, objetos también omnipresentes en su narrativa.

A partir del trabajo realizado también es posible intentar establecer una virtual vinculación entre ciertos intereses literarios o estéticos y lugares geográficos o zonas de influencia cultural marcada, como ocurre, por ejemplo, en el caso de los autores rioplatenses, los que en su gran mayoría se ven influenciados por temas más bien universales, no locales ni regionalistas, que traspasan las barreras de lo exclusivamente latinoamericano, rasgo que les ha valido –entre otros– el título de grandes exponentes de la literatura, gracias a sus caracteres universales y cosmopolitas.

Continuando con exponentes literarios rioplatenses, sería de gran interés ahondar en la literatura de Ricardo Piglia y Roberto Arlt, estableciendo una red de relaciones entre sus patrones literarios y los de argentinos precedentes, todos, desde un concepto

quizás renovado del criollismo y el gauchismo, desde las tradiciones localistas analizadas desde el lombardo con un aparato teórico encabezado por Beatriz Sarlo y las infaltables referencias a Jorge Luis Borges como ‘escritor de las orillas’. Pero, como se pudo apreciar en *La pesquisa* de Saer, la Argentina no está sanada de la profunda conmoción (como no lo está Chile ni los países latinoamericanos sometidos a su albur) que la azotó tras una tortuosa dictadura que el golpe militar sólo trucó por más corrupción; este es un tema de largo aliento en la tradición escritural rioplatense y en particular, Argentina que abre grandes expectativas de análisis.

Desde el desglose de las unidades que ha incluido este estudio, es posible tomar ciertos nódulos ideáticos para un desarrollo ulterior, la referencia va específicamente dirigida al tópico del *doppelgänger* cuyos alcances temáticos justamente por parecer agotados, abren nuevos campos asociativos capaces de responder a ese fenómeno, de identificar en el concepto del ‘doble’ tal singularidad que desde tradiciones literarias antiquísimas ha despertado tanto miedo y curiosidad lo que le ha granjeado la denominación y clasificación de ‘tópico’ en la temalogía del relato fantástico. Desde allí sería no menos interesante centrarse en los enfoques mitocríticos del ‘Círculo de Eranos’, dando a conocer las aportaciones que Gastón Bachelard, Mircea Eliade, Gilbert Durand Gustav Jung ,y el contemporáneo Jodorowsky forjarían en torno al isomorfismo, basados en algún cuento clásico o en los monólogos del programa humorístico de chilevisión *El club de la comedia*.

Por otra parte, la postmodernidad es susceptible de analizar desde su relación con las artes escénicas; la implementación de una estética simuladora, a la manera de un montaje teatral en el que se avizoran elementos que le son propios como el distanciamiento brechtiano, compartiendo cierta discordia con las formas características de la mimética aristotélica como propuesta representativa. Lo mismo sucede con la plástica; la narrativa postestructuralista puede explicarse desde ciertas expresiones efrásticas, en una posible relación intertextual entre imagen y texto, o bien, desde las configuraciones ópticas presentes en el texto postmoderno con las que sus autores juegan

como lo hiciera el cubismo o el mismo surrealismo en plenas vanguardias (trampantojos, frescos; persepectivismos, mosaicos, holograma, puntillismo, ángulos fractales, etc.).

Capítulo V: Propuesta Pedagógica

5.1. Marco General

La presente Propuesta Pedagógica de Lenguaje y Comunicación destinada a estudiantes de cuarto año de la Enseñanza Media, se establece de acuerdo a la Reforma Educacional, en función de los Objetivos Fundamentales y los Contenidos Mínimos Obligatorios de Educación Media, establecidos en el Marco Curricular elaborados por el Ministerio de Educación, definidos en el Decreto N°220 de 1998, los que se relacionaran con el tema principal del seminario.

El enfoque central estará dado “por la comprensión y producción de textos tanto literarios como no literarios, los que contemplan temas de la realidad contemporánea” (MINEDUC: 9). Pretendiendo con esto incentivar las competencias comunicativas, desde una visión crítica, que permita el aprendizaje significativo, posibilitando de este modo el perfeccionamiento de habilidades que contemplan al lector activo y participativo basándose en aprendizajes establecidos en cursos anteriores de enseñanza media y aquel que se adquiere desde el propio estudiante en conjunto con el docente y principalmente con sus pares.

Se presentarán, de este modo los Objetivos Fundamentales Transversales, los que se trabajarán a partir de los cuatro ámbitos establecidos en el Marco Curricular correspondiente “al crecimiento y autoafirmación personal, desarrollo del pensamiento, formación ética y persona y su entorno” (MINEDUC: 11), los que permitirán que el último nivel del proceso escolar, se presente como un apoyo al nuevo proceso de vida, teniendo en cuenta que serán incluidos en sociedad y vistos por ésta desde una nueva perspectiva, por lo tanto se pretenderá que en el nuevo proceso de vida puedan desempeñarse de manera correcta en el ámbito comunicativo.

El desarrollo de la propuesta estará presentado en función de una Unidad Didáctica la que incluirá los ejes del currículum vigente: literatura, medios de comunicación, dramatizaciones, manejo y conocimiento de la lengua, comunicación oral, lectura y escritura, desde la perspectiva metacognitiva la que implicará un aprendizaje

procesual, integrando trabajo explícito e implícito. Esto debido a que el rol que cumple el docente dentro de esta unidad, será fundamental para el correcto desarrollo de la misma, debiendo mantener una constante retroalimentación en los contenidos, pretendiendo sobre esto una evaluación constante, el que debe dar cuenta de los aprendizajes esperados. Para todo esto deberá, previamente a cada clase, crear un ambiente propicio para la ejecución de cada una de las actividades, pretendiendo así el libre planteamiento de ideas y discusiones que se enfocarán al cumplimiento de los objetivos planteados en cada una de ellas. Es así que se ha creado y adjuntado a la unidad una guía para el profesor la que ha sido creada de manera paralela a cada una de las actividades presentes en la unidad en función de cada contenido.

Es de este modo, que la propuesta pedagogía presenta la importancia de desarrollar los aprendizajes esperados, desde la dimensión metacognitiva y el desarrollo de una didáctica orientada a la realización de ésta.

5.2. Postestructuralismo y trabajo deconstructivista en el aula. Hacia el asentamiento de una práctica metacognitiva.

Como apertura a la dimensión pedagógica, tanto a partir del trabajo deconstructivo como desde el terreno de la metacognición, se puede establecer que gracias a la revisión de las diversas teorías que tradicionalmente han guiado nuestra acción metodológica como educadores, lo propio es someter a discusión nuestro ideario respecto a la noción de lectura e interpretación literaria en el trabajo de comprensión que efectuamos en aula; una reformulación sobre nuestras preconcepciones, generalmente influenciadas por ciertas escuelas o derechamente, ciertas inclinaciones personales. El llamado es a aplicar en las actividades de comprensión lectora el trabajo deconstructivo bajo el supuesto de que, “todo signo puede ser citado y que por ello es capaz de romper con cualquier contexto dado, generando una infinidad de nuevos contextos absolutamente sin límites” (Eco, 1990:89). De este modo:

La verdad es una propiedad de entidades lingüísticas, de proposiciones. Las descripciones de los científicos en ningún momento constituyen una representación exacta de lo que es el mundo. El mundo está ahí, afuera, pero las descripciones del mundo, no. El mundo no habla, solo nosotros lo hacemos. Por lo tanto el conocimiento también es un decir configurativo (Toral, on line).

En el escenario postmoderno y, más acotadamente, en la escena escolar se percibe como un síntoma mórbido, cierto desprestigio hacia operación lectora que lentamente ha sido desplazada por nuevas tecnologías y formatos que activan otras sensorialidades, influyendo fuertemente en la formas de almacenamiento de la información, comprensión y memoria. Ante este cuadro, el reconocimiento crítico de nuestra posición frente al texto y las elecciones didácticas que de él se desprendan, son clave para reencantar a nuestros alumnos con el código escrito, relegitarlos como constructores de sentido en una actividad principalmente de fruición y disfrute artístico. Para ello, “el texto en tanto concepto debe generalizarse sin limitación” (Toral: on line). Para lo anterior, es necesario desprenderse de las formas tradicionales de abordaje del texto literario, para la

que el contexto de producción de una obra, tenía mayor validez que el de recepción, por demás, la literaria propicia un espacio de de experimentación con el lenguaje que tiende a ser clausurada por los propios rudimentos de cognición escolar, en la sobrevaloración del conocimiento científico:

La epistemología, por su parte, jugaría, en todo este contexto de la teoría clásica del conocimiento, la función legitimadora de la ciencia, a la vez que lograría su propia legitimación. Ella es la que proyecta en los espacios psicoeducativos la imagen racional de la ciencia y la imagen del mundo moderno; así como orienta y justifica el discurso de toda disciplina científica. Su función es marcar los límites entre lo racional, lo científico y lo irracional; entre lo objetivo y lo ideológico (Toral, on line).

La multiplicidad interpretativa que propicia un texto, intenta ser ‘cerrada’ una y otra vez en situaciones sociales, políticas, psicológicas, etc., que procuran determinar la significación ‘objeto’ literario, “significación validada (o no validada) en el tiempo, por la comunidad científico-literaria de la misma ascendencia cultural” (Caamaño, on line). Debemos tener en consideración, que privado el texto de la intención subjetiva (del sujeto de la escritura), sus lectores ya no tienen el deber, o la posibilidad, de permanecer fieles a esa intención ausente. Esta visión Derridiana afincada principalmente en la deconstrucción y la teoría de la recepción, diside con la ‘metafísica de la presencia’ que propugna que el significado es conclusivo y terminado; que excede nuestra consciencia. En el mismo sentido, este tipo de discurso debe ser leído connotativamente, lo cual implica que cada texto de esta índole es plural, polivalente y de ilimitada aunque finita semiosis.

Recordemos que esta postura se sostiene en la crítica de la metafísica de la presencia; desde allí el lenguaje no representa la realidad, no es un instrumento del pensamiento, solo la necesidad epistemológica de significados ha propuesto la identidad entre signo y significado, relación que se consolida en la gramática que define las condiciones formales de los enunciados oficialmente aceptados por la academia. Con esta percepción se controla la interpretación, se clausura el texto y

la obra científica se reduce a objeto que habría que reproducir para comunicar la verdad, una, única, inamovible (Toral, on line).

Hemos de considerar que la estimulación del aprendizaje no se restringe a la mera transmisión de conocimientos (conceptual), sino a cuándo, cuánto, dónde y cómo se adquiere tal saber (procedimental, metacognición), y a su actitud frente a sus nuevos conocimientos (actitudinal), ya que, como lo expresa en palabras sencillas Paulo Freire: “[t]odos nosotros sabemos algo. Todos nosotros ignoramos algo. Por eso, aprendemos siempre.” (2003: 54). Según lo antes dicho, podemos apreciar en ámbito de la escuela es un escenario propicio para la aplicabilidad de los estudios literarios; que los alumnos desarrollen la comprensión lectora desde diversas perspectivas o desde los enfoques atingentes a sus necesidades, intereses y motivaciones. Es un derecho de todo lector, que en el aula opera como una excelente posibilidad para re-encantar a los alumnos con la práctica lectora.

Que puedan interpretar un texto literario desde la crítica feminista, la psicocrítica, un modelo sociológico, el estructuralismo, el postestructuralismo, la intertextualidad, la parodia o el *pastiche*, etc., son una posibilidad de apertura inigualable para que el alumno establezca redes de asociaciones, analice discursos, juzgue, aprecie, valore y cree. Si bien, en la enseñanza escolar los estudios literarios no son materia curricular, incluirlos como posibilidad en nuestra propuesta y valoración de su trabajo, es un ejercicio sumamente enriquecedor, valorar la subjetividad del alumno, es legitimar y reforzar su rol de lector activo. Así, respetar a nuestros alumnos en su dignidad de seres únicos y valorarlos como artífices de su propio conocimiento, con una capacidad de predecir, estimar y ponderar los resultados de sus acciones cognitivas, del aprendizaje derivado de los procesos que involucra, es la labor que nos demanda como especialistas de la enseñanza, o en el contexto de la postmodernidad y la era de la información; como expresa (Caamaño, on line) “Comprender la diferencia, como aproximación a lo otro –y llegar a ser incluso el otro– ese sería el trabajo postmoderno”.

Foucault establece que hay dos tipos de discurso:

Los que se dicen en el curso de los días y las conversaciones y que desaparecen en el acto mismo que los ha pronunciado y los discursos que están en el origen de un cierto número de actos nuevos, de palabras que los reanudan, los transforman o hablan de ellos, discursos que definitivamente, más allá de su formulación, son dichos, permanecen dichos y están todavía por decir (1998: 29).

Estos son, sin duda, el sentido que el docente debe considerar en el terreno metacognitivo de la enseñanza del lenguaje, para asegurar la permanencia de aprendizajes significativos en los educandos, para lo que se valoraran estrategias de autorregulación y permante reflexión sobre nuestras formas de aprehender conocimiento y la posibilidad de guiarlo y regularlo a partir de la construcción de nuestras propias estrategias de aprendizaje, alcanzando ‘un cocimiento de los propios conocimientos’.

En el marco de una fundamentación pedagógica que se sustenta en el diseño y empleo de estrategias de carácter cognitivo, se hace pertinente establecer una vinculación entre los enfoques teóricos ofrecidos en nuestra investigación y el campo de aplicabilidad de éstos, cuyo circuito es el ámbito de la comprensión lectora en nuestro subsector de Lengua Castellana. Para comprender los alcances de la metacognición en el terreno educativo es necesario reseñar, brevemente, aspectos relevantes de su origen e historia. Aristóteles habría sido el primero en aludir a éste concepto, estableciendo que la forma de aprehender conocimiento era, principalmente, la observación a través de la cual el ser humano podría inferir lo universal desde lo particular en un movimiento deductivo. Así, explicaba el pensamiento reflexivo o de ‘introspección’ como la observación de lo interior, de los procesos internos a través de la apreciación de lo exterior. Las ideas no serían divisibles de la materia como en Platón.

Plotinio, San Agustín y Santo Tomás de Aquino fomentaron a la postre el uso de la expresión ‘retrospección’ para aludir, principalmente, al ejercicio de mirar en el interior propio. Fue por el siglo XVII que Descartes rescata la importancia de la introspección en el hombre como lo que propicia la siempre necesaria ‘duda’ y actúa, también, como sustento de ella (de todo puedo dudar, menos de que estoy dudando) y la conciencia de duda se haría posible sólo mediante la práctica introspectiva que posibilita

el acceso a la corriente del pensamiento, permitiendo detectar el origen y curso de las ideas. La idea de introspección “observación interior de los propios actos o estados de ánimo o de conciencia” (RAE, on line), es representativa de la noción más antigua de lo que hoy entendemos por metacognición. Más, las confrontaciones conceptuales entre materialistas e idealistas, sumadas al fuerte ingreso del Conductismo en las ciencias psicológicas fueron, paulatinamente, restando crédito a la importancia de la introspección. Por el Positivismo de Comte debió pasar tiempo para que, recién en 1974, apareciera la Lingüística con nuevos alcances sobre el tema. Los psicólogos, que ya inauguraban el Cognitivismo por 1988, hacen maridaje con la Lingüística gracias a Chomsky, gestándose la Psicolingüística, fundamentada sobre la idea de una arquitectura del lenguaje dada por la sintaxis y la oración como forma de dar cuenta de los niveles de creatividad que el ser humano es capaz de desarrollar a través del lenguaje. Ya por 1977, era Piaget quien revolucionaba con su teoría de desarrollo basada en la evolutividad de los procesos psicológicos implicados en la adquisición del conocimiento. Pero, serían la Pragmática de la Lingüística y la Lingüística del Texto las que, en el mismo campo de la Psicolingüística, darían luces acerca del fenómeno de comprensión, empleo del lenguaje y producción; el sistema de signos de la lengua y su actuación presente en el habla. Mas, para complejizar la *ecopraxis* de los procesos mentales, se procuró representarlos mediante la imagen de una computadora, encontrando en la Informática fundamentos teóricos para explicar o, al menos, describir el curso, sistematizar el camino que, eventualmente, seguiría la mente para efectuar tal o cual operación. (Cfr. Peronard 2004, 33 (48), 97-115).

Han sido Flavel y Wilman quienes, hoy por hoy, se han dedicado más de lleno a la investigación en este campo, implementando teorías que, a continuación, se revisarán. Cuatro son las líneas ideológicas que se han preocupado, desde su paradigma, del fenómeno de la metacognición, ya sea ofreciéndole un tratamiento más acabado o implicándolo, indirectamente, en sus postulados más generales sobre la noción de comprensión y conocimiento. Bajo el alero de dos grandes corrientes filosóficas, se afincan subdivisiones que intentan describir o explicar la metacognición como un que hacer propio del hombre, susceptible a ser regulado y controlado conforme se tenga

consciencia de su naturaleza. Estas son la Teoría del Desarrollo o Evolutiva y Teoría de Procesamiento de la Información. Los modelos correspondientes a la primera son, respectivamente, la Teoría de la mente y Teoría de las tendencias del desarrollo cognitivo adolescente. Ellas comparten una interpretación del fenómeno cognitivo como algo paulatino y continuo, que se origina en determinadas etapas del crecimiento y maduración cognitiva, conforme la capacidad representativa del individuo se va asentando; tornándose cada vez más concientizable. Ya en el campo de las teorías de matriz del procesamiento informático, que comparten la idea de que el hombre posee ‘una capacidad manipular información simbólica que represente al mundo tal como es percibido’ y un entendimiento de sus potenciales de forma activa, tomando la información dispuesta en el mundo, elaborándola y regulando su uso y la de la metáfora de la mente como un termostato que necesita recuperar el equilibrio constantemente, como se anticipaba, se encuentran la línea del *Felling of Knowing* (punta de la lengua) y la Teoría de conocimiento y regulación. Respecto a la primera, cuyos autores son Miner y Reder (1994), ésta expresa el sistema cognitivo como un mecanismo de control en el que el sujeto desempeña un rol plenamente ejecutivo. La mente como central de regulación corregiría los errores de la conducta cognitiva de forma automática. El nombre, apunta al fenómeno en el que, ante el olvido de un término, se tiene la sensación de que éste está ‘en la punta de la lengua’, para aludir a la posibilidad de rescatar con la memoria cierta pieza informativa que cae en parcial olvido en forma de ‘metamemoria’. Se contrasta, así, la diferencia y relación entre ‘saber’ y ‘recordar’. Las ejecuciones de la mente consistirían en iniciar, continuar o terminar una acción. De las críticas que se hace a este modelo, la principal es que ignora la injerencia del yo intencional del sujeto; valora la mente sólo como ente funcional. La Teoría de conocimiento y regulación, por su parte, de autoría de Brown (1985), retoma la distinción de Flavell entre cognición y metacognición como regulación, estableciendo diferencia entre los aspectos declarativos y procesuales. El primero, vinculado a la cognición, sería verbalizable, más consciente y, el segundo, relativo a la regulación, no. La diferencia está dada porque el conocimiento es estable y la regulación se ve realizada por factores circunstanciales, por tanto cuesta más distinguirla y fijarla (cfr. Peronard 2004, 33 (48), 97-115).

Si bien, Brown no distingue preponderante el factor etéreo como los otros autores, sostiene que la metacognición tiene un desarrollo más tardío. La autorregulación mental comenzaría como un acto automático –como en el *Felling of Knowing*– pero distingue que, pasado el tiempo, se va haciendo consciente, por tanto declarativo. La crítica a su modelo es que se centra más en correcciones externas que en el propio proceso interior. Focalizando el énfasis en el trabajo metacognitivo de los alumnos en su aprendizaje, cabe señalar que la meta cognición se esta transformando en uno de los ejes fundamentales para asignar un carácter más consciente y sistemático a la educación de las operaciones mentales, en especial, del niño o adolescente en etapa de estudio. No hay en los estudiosos de esta materia mayor disentiimiento respecto a su existencia y funciones mas que las de autocomprensión y autorregulación que aunque varíen, apuntan casi al mismo fenómeno interno del ser humano, y la pregunta principal es, hasta que punto puede mejorar la calidad del aprendizaje en la medida que se desarrolle (cfr. Peronard 2004, 33(48), 97-115).

Metacognición para Jakobson, en relación a la función del lenguaje metalingüística, es la que, utiliza la lengua para hablar de la lengua, el equivalente en la Metacognición sería usar el conocimiento para conocer al mismo. Se trata de un acto de autorreflexión que tiene raigambre histórica ya que la Metacognición era entendida como un acto introspectivo por excelencia (cfr. Peronard 2004, 33(48), 97-115). En las Funciones del Lenguaje Jakobson se encuentra la metalingüística, que, ‘utiliza la lengua para hablar de la lengua’. El equivalente a éste concepto en el ámbito del saber, asume la Metacognición como la capacidad de “usar el conocimiento para conocer el conocimiento. Se trata de una acción autorreflexiva de gran impacto para el ámbito de la enseñanza/aprendizaje en el contexto educativo” (Eduteka, on line). En síntesis: “Lo ‘metacognitivo’ se refiere a la habilidad de la gente para predecir su desempeño en diversas tareas y para actuar como monitor de sus niveles de conocimiento y comprensión sobre algún tema” (cfr. Peronard 2004, 33(48), 97-115).

Etnografía metacognitiva en Chile

En nuestro país la búsqueda de una definición que interprete con la mayor fidelidad los procesos metacognitivos del ser humano, su manera conocer y luego, relacionarse con el conocimiento, han llevado varias investigaciones a cabo que rastrean mediante métodos científicos de medición los niveles y calidad del conocimiento que los niños y jóvenes estudiantes chilenos tienen a cerca de sus conocimientos, más específicamente de la lengua y de las operaciones que esta compromete.

Para ello, se puso en acción un despliegue de baterías y mediciones para arrojar resultados referentes, especialmente a la comprensión y producción de textos por parte de alumnos de enseñanza básica y media en colegios tanto particulares como subvencionados y estatales; una de las finalidades era saber finalmente la cantidad y calidad que tienen los alumnos chilenos respecto a sus propia forma de aprehensión de conocimiento, saber a cerca de sus hábitos y estrategias de estudio, de ciertos mitos que tienen en torno el tema del conocimiento, en general, la relación que tienen respecto a sus propios procesos de aprendizaje, traducidos en el misma efectividad con que desarrollan las tareas asignadas dirigidas principalmente a la lecto-escritura. Los resultados fueron muy heterogéneos pero principalmente el análisis de la información (alfa crombach) da a luz que, estadísticamente, un alto nivel de metacognición, autorreflexión de las tareas y el medio de internalizarlas incide directamente en los resultados de desempeño, que fueron muy elevados en el caso de alumnos que, también tuvieron éxito en las mediciones de Metacognición propiamente (cfr. Peronard 2004, 33(48), 97-115).

En síntesis, mas allá de las divergencias existentes sobre el conglomerado de estrategias dispuestas al ejercicio de la cognición y de la misma cognación de la cognición, el conocimiento de estos lineamientos teóricos nos es sumamente útil como docentes, para frontalizar con toda la eficacia que exige la enseñanza con un recurso de cuya presencia depende la fundación de cualquier aprendizaje. La práctica metacognitiva se puede estimular en el alumno reforzando el empleo de interrogantes que este levante de forma autónoma, antes durante o después de una tarea cognitiva. Algunas inquietudes preliminares, pueden ser:

- ¿Qué aprendí hoy?
- ¿Qué hice bien?
- ¿En qué tengo todavía confusión?
- ¿En qué necesito ayuda?
- ¿Sobre qué quiero saber más?
- ¿Cuál va a ser mi próximo trabajo?

Aunque las modalidades para desarrollar en los alumnos una metacognición son diversos, variados y no obedecen necesariamente a un patrón estándar, la autoevaluación como práctica de autorregulación cognitiva, es esencialmente valiosa para tal cometido, ya que, en la educación uno de esos hallazgos claves, que debe convertirse en un principio de nuestro trabajo educativo, se resume en el hecho de que “[u]n enfoque 'metacognitivo' en la instrucción puede ayudar a los estudiantes a tomar el control de su propio aprendizaje definiendo los objetivos de éste y haciendo seguimiento a su progreso en la búsqueda de su logro”(Eduteka, on line).

De este modo: “Involucrar a los estudiantes dentro del proceso de valoración y evaluación es parte fundamental para hacer de éste un proceso balanceado [...] Cuando los estudiantes se convierten en miembros activos del proceso de aprendizaje adquieren una mejor perspectiva de ellos mismos como lectores, escritores y pensadores” (Eduteka, on line).

5.3. Organización de la unidad didáctica

La Unidad Didáctica integra conceptos literarios esenciales adquiridos durante toda la enseñanza escolar, además de los últimos y más innovadores que remiten a la creación literaria de nuestros días, junto con ello textos y material audiovisual de interés para los estudiantes por su cercanía y por la actualidad de sus temáticas.

De esta manera, la unidad estará compuesta, principalmente, por actividades que incluyen la lectura y el análisis de fragmentos de cuentos y novelas contemporáneas, filmes, series de televisión, historietas, etc.

En lo relativo al orden de la unidad se ha determinado trabajar de forma progresiva, disponiendo primeramente de aquellas temáticas más simples y familiares para el alumno lo que implicará un enlace con cursos anteriores, para ir poco a poco aumentando el grado de dificultad y especificidad a medida que se avanza hacia la finalización del módulo, instancia en la cual deberían verse alcanzados e integrados la totalidad de los contenidos, los que serán revisados en torno a la forma en que la metaescritura literaria es aplicable a la educación escolar.

5.4. Identificación de la Unidad

Nombre: Literatura en mí en ti, en todos

Curso: 4° medio

Sector: Lenguaje y Comunicación

Subsector: Lengua castellana y comunicación

Hora de la unidad: 23 horas pedagógicas

Tipología textual: Texto narrativo

5.5. Contenidos

- Análisis de textos literarios y no literarios referidos a temas contemporáneos.

No literarios

- Identificación de algunos tipos de textos no literarios, que permitan el comentario y la crítica tanto del emisor como el receptor.
- Reconocimiento del valor que los textos no literarios tienen, para el conocimiento, comprensión y reflexión sobre diversos aspectos de la realidad, presentando el tema y entregando elementos esenciales para ser entendidos.

Literarios:

- Búsqueda de la propia identidad; el individuo y la pertenencia a grupos; el mundo visto desde una o varias conciencias personales; uso del relato en primera persona y del estilo indirecto libre, multiplicidad de voces narrativas, descenso a los estratos de la conciencia, procedimientos influidos por el psicoanálisis como el monólogo interior y la corriente de la conciencia.
- La literatura como tema de sí misma: intertextualidad.

5.6. Objetivos

5.6.1. Objetivos generales:

- Adquirir un pensamiento crítico y reflexivo, a partir del análisis de diversos textos literarios y no literarios.
- Comprender, analizar e interpretar críticamente las imágenes de mundo y de ser humano contemporáneos en las obras leídas.
- Apreciar el valor de éstas como medio de expresión, conocimiento y comprensión de la realidad actual.
- Conocer el grado de influencia y la interdisciplinariedad de la literatura.

5.6.2. Objetivos específicos:

- Identificar diferencias entre discursos literarios y no literarios, estableciendo la similitud de roles y funciones entre emisor y receptor.
- Analizar y discutir el concepto de identidad desde su presencia en cada individuo.
- Investigar los principales rasgos de la literatura contemporánea.
- Indagar en el tratamiento del ser humano dentro de las obras contemporáneas.
- Conocer y analizar el rol de la literatura y el arte actual como portadores de mensajes y significados.
- Determinar de qué manera las obras literarias permiten conocer mejor la realidad.
- Establecer los campos de acción de la literatura contemporánea.
- Producción de textos que permitan la interrelación disciplinaria de la literatura.
- Conocer las mezclas estilísticas y de recursos en la cultura y el arte.

- Analizar y reconocer la presencia de otros géneros dentro de las obras literarias y no literarias.

5.6.3. Objetivos transversales:

- Crecimiento y autoafirmación personal, a través del conocimiento y reflexión del concepto de identidad, además de la creación de textos, los alumnos lograrán valorar la importancia de su propio trabajo, para el desarrollo personal.
- Desarrollo del pensamiento, se pretenderá en torno a la ejercitación de las diferentes actividades, de la investigación y documentación, las que implican reflexión personal, permitiendo la selección y organización de información relevante.
- Formación ética, valoración de la literatura contemporánea, como un espacio de reencuentro con la identidad y solidaridad con otros.
- Persona y su entorno, mejoramiento de las relaciones interpersonales, las que parten del ambiente familiar y escolar hasta el propio desarrollo social, laboral y cívico, manifestando la capacidad de intervenir críticamente diversos temas, que sean parte de la realidad contemporánea.

5.6.4. Aprendizajes esperados

- Visualizar soluciones en el contexto de la búsqueda de la identidad personal, desde el propio entorno, en el cual se desenvuelven.
- Comprender y analizar los componentes del sentido de las obras literarias contemporáneas.
- Reconocer las diversas problemáticas de la existencia humana actual.
- Evaluar la trascendencia de las obras que leen como medio de conocimiento, comprensión y reflexión de aspectos de la realidad.
- Reconocer los elementos textuales presentes en las obras que permiten vincularlos entre sí.
- Identificar en las obras leídas referencias explícitas e implícitas a la cultura circundante.
- Dimensionar el valor interpretativo que poseen estas referencias en la comprensión global del fenómeno literario.
- Producir textos en que utilizan de manera práctica dichos elementos.

En el marco de una fundamentación pedagógica que se sustenta en el diseño y empleo de estrategias de carácter cognitivo, se hace pertinente establecer una vinculación entre los enfoques teóricos ofrecidos en nuestra investigación y el campo de aplicabilidad de éstos, cuyo circuito es el ámbito de la comprensión lectora en nuestro subsector de Lengua Castellana y Comunicación en cuarto medio de enseñanza media.

La literatura latinoamericana amplía su perspectiva más allá de la naturaleza, temas comunes de la novela realista, revoluciones culturales y políticas, a mediados del siglo XX, combinando con el psicoanálisis, las principales inquietudes del mundo entero sobre los problemas humanos y existenciales, ofreciendo una pluma totalmente distinta a la tradicional. “A partir de 1940, los escritores latinoamericanos empezaron a innovar

tantos en los temas como en las formas y en 1960 son producidas varias obras de alta calidad literaria que despiertan el interés del mundo. El cuento ganó fuerza en esta época” (Vega, on line). Algunas características de este periodo que generaron cambios en la narrativa son las siguientes:

- No importa la coherencia en lo narrado y la representación objetiva
- Se emplean técnicas que exploran la relatividad del tiempo
- Es importante la influencia de Freud (sexualidad, sicopatología y el inconsciente que penetra en la narrativa)
- Diferentes voces narrativas
- Fluir de conciencia monólogo interior
- Uso del inconsciente y el sueño, la escritura automática
- Incluían al lector en el proceso de lectura

Los escritores latinoamericanos contemporáneos “enfocan la existencia del hombre desde distintos puntos de vista, tratando de iluminar esa superrealidad oculta, enigmática y definidora del individuo” (Vega, on line). De esta manera se determinan dos tipos de existencia: el hombre sabe perfectamente lo que él es, de acuerdo a ello vive y por otra parte, el hombre vive ignorante de lo que es, sea porque por comodidad se impone a su ignorancia o por factores humanos externos que lo hacen perder su verdadera naturaleza, lo mediatiza.

6. Planificaciones

Planificación Pedagógica

Colegio	Profesor	Tiempo: 10 a 11 clases (90 min) Segundo Semestre	
Subsector: Lengua Castellana y Comunicación	Nivel: Medio Curso: 4to.	Unidad II: Análisis de textos literarios y no literarios referidos a temas contemporáneos	
Título: Literatura en mí, en ti, en todos			
Objetivo General: Comprender, comparar y analizar textos literarios y no literarios a partir de pautas de lectura y con un pensamiento crítico			
Aprendizaje Esperado	CMO	Actividades	Evaluación
<p>O.F.V.</p> <p>-Adquirir un pensamiento crítico y reflexivo, a partir del análisis de diversos textos literarios y no literarios.</p> <p>-Comprender, analizar e interpretar críticamente las imágenes de mundo y del ser humano contemporáneo en las obras leídas.</p> <p>-Apreciar el valor de éstas como medio de</p>	<p>-Textos literarios y no literarios</p> <p>Roles de emisor y receptor</p>	<p>Actividad 1</p> <p>Inicio:</p> <p>Lectura individual, la que contempla un tema de actualidad e incluye una segunda lectura complementaria a la primera, en base a los objetivos planteados.</p> <p>Desarrollo:</p> <p>Retroalimentación de aprendizajes ya adquiridos, los que permiten dar cuenta de un continuo proceso de enseñanza</p>	<p>Actividad 1</p> <p>Se pretende con ella una evaluación diagnóstico en cuanto al proceso de enseñanza aprendizaje que se ha llevado a cabo durante los niveles de enseñanza básica y media.</p>

<p>expresión, conocimiento y comprensión de la realidad actual.</p> <p>-Conocer el grado de influencia y la interdisciplinariedad de la literatura.</p> <p>O.F.T.</p> <p>-Crecimiento y autoafirmación personal, a través del conocimiento y reflexión del concepto de identidad, además de la creación de textos, los alumnos lograrán valorar la importancia de su propio trabajo, para el desarrollo personal.</p> <p>-Desarrollo del pensamiento, se pretenderá en torno a la ejercitación de las diferentes actividades, de la investigación y documentación, las que implican reflexión personal, permitiendo la selección y organización de información relevante.</p> <p>-Formación ética, valoración de la literatura contemporánea, como un espacio de reencuentro</p>	<p>-La Identidad</p>	<p>– aprendizaje. Estos son presentados en función de la lectura y luego definidos de manera sintética.</p> <p>Cierre:</p> <p>Realizan investigación, la que complementará el tema tratado.</p> <p>Tiempo: 1Clase</p> <p>Actividad 2</p> <p>Inicio:</p> <p>Lectura grupal, tema: las tribus urbanas. Se integra un tema conocido que puede ser mirado desde distintos puntos de vista a medida de la lectura grupal.</p> <p>Desarrollo:</p> <p>Los alumnos responden una serie de preguntas, las que deben lograr su identificación dentro de la sociedad.</p> <p>Cierre:</p> <p>Puesta en común de la respuestas dadas por cada uno de los alumnos, las que esta vez deben ir guiadas por el profesor.</p> <p>Tiempo: 1clase</p>	<p>Actividad 2</p> <p>Esta es una actividad formativa.</p> <p>La revisión de la guía entregada consta de una pauta de corrección que se le da al alumno una vez de vuelta, además de una pauta de cotejo para el profesor, con el fin de reflexionar sobre sus resultados.</p> <p>Indicadores:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Ortografía y redacción -Capacidad de reflexión -Capacidad de inferir discursos implícitos -Habilidad analítica
---	----------------------	--	---

<p>con la identidad y solidaridad con otros.</p> <p>-Persona y su entorno, mejoramiento de las relaciones interpersonales, las que parten del ambiente familiar y escolar hasta el propio desarrollo social, laboral y cívico, manifestando la capacidad de intervenir críticamente diversos temas, que sean parte de la realidad contemporánea.</p>	<p>-Realidad y ficcionalidad</p> <p>-Literatura contemporánea</p>	<p>Actividad 3</p> <p>Inicio:</p> <p>Se presenta una lectura a modo de repaso de ciertas materias de segundo medio, la que va enfocada a la diferenciación entre realidad y ficción</p> <p>Desarrollo:</p> <p>Actividad Procesual</p> <p>Se integran imágenes del Quijote de la Mancha. Éstas deben ser comparadas para dar cuenta cual y por qué corresponde a la ficcionalidad.</p> <p>Cierre:</p> <p>El Profesor da a conocer de manera reflexiva cada una de las definiciones, las que deben conocer a cabalidad los estudiantes, teniendo en cuenta que el alumno conoce más acerca de ello.</p> <p>Tiempo: 45 minutos</p> <p>Actividad 4</p> <p>Inicio:</p> <p>Se presenta de lleno el contenido que hace referencia al tema de la contemporaneidad,</p>	<p>Actividad 3</p> <p>Debe producirse una evaluación de proceso a modo de nivelación de los aprendizajes previos, con la finalidad de que cada alumno pueda reflexionar respecto de su propio aprendizaje.</p> <p>Se realiza por tanto además una auto evaluación en función de contenidos de segundo medio.</p> <p>Actividad 4</p> <p>Esta actividad contempla una evaluación de tipo formativa, la que pretende establecer la</p>
--	---	---	---

	<p>-Autor, narrador y personaje contemporáneo</p> <ul style="list-style-type: none"> • Uso del relato en 	<p>desde una lectura que puede ser individual o grupal.</p> <p>Desarrollo:</p> <p>Se procede a la investigación propia del alumno respecto del tema de la contemporaneidad (autores y sus obras).</p> <p>Se presenta a los alumnos, dos sinopsis de películas contemporáneas, las que se identifican como tal debido a sus rasgos que hacen referencia al tiempo y al estilo de vida moderno.</p> <p>Cierre:</p> <p>Se relaciona el tema de la contemporaneidad con las películas en base a un par de preguntas, las que finalmente se explican considerando el tiempo y el estilo moderno, como claves para la identificación de la contemporaneidad.</p> <p>Tiempo: 2 horas y 15 minutos.</p> <p>Actividad 5</p> <p>Inicio:</p> <p>A modo de ir retroalimentando el proceso de enseñanza aprendizaje, se plantea recordar nombres de autores</p>	<p>enseñanza del alumno en cuanto al tema de la literatura contemporánea, para esto los alumnos ven dos sinopsis de películas y responder dos preguntas, de las que se evaluará:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Capacidad de reflexión -Capacidad de inferir -Relación de contenidos -Ortografía -Redacción <p>Actividad 5</p> <p>Se realiza una actividad, la que e primera instancia debe ser individual, para que el alumno pueda dar cuenta de la adquisición de sus propios</p>
--	---	---	---

	<p>primera persona y en tercera persona.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Estilo indirecto libre, directo e indirecto. • Uso del <i>flash back</i> • La multiplicidad de voces. <p>-Literatura</p>	<p>contemporáneos y junto con ello leer un pequeño fragmento identificando los rasgos que lo definen dentro de la contemporaneidad.</p> <p>Desarrollo:</p> <p>Se interiorizan algunos rasgos que caracterizan la literatura contemporánea, los cuales se dan a conocer desde el autor con la presencia del narrador en la obra, todo esto aplicado al personaje y su participación en el relato, que finalmente tiene como receptor al lector.</p> <p>Cierre:</p> <p>Los estudiantes deben ir demostrando el proceso de aprendizaje, se presenta al final un trabajo de progreso el que deberá complementar el profesor en la medida del aprendizaje de los alumnos, respondiendo dudas.</p> <p>Tiempo: 2 clases (180 minutos).</p> <p>Actividad 6</p> <p>Inicio:</p> <p>Se Presenta la lectura de los tópicos y las técnicas literarias del siglo XX.</p>	<p>conocimientos y en segunda instancia, debe corresponder a una corrección tipo debate, rescatando la capacidad crítica, análisis y defensa de ideas propias.</p> <p>Actividad 6</p> <p>La evaluación está dada por el trabajo creativo en donde se verificará:</p>
--	---	---	---

	<p>-Rupturas genéricas</p>	<p>Desarrollo:</p> <p>Se pretende la creatividad del estudiante, por lo tanto, deberá crear un texto que se relacione con el de “la caperucita roja”, para familiarizarlo se muestran imágenes de la misma.</p> <p>Cierre:</p> <p>Se presenta un dato que pretende un aprendizaje adjunto, es decir complementa el contenido y da a conocer además que existe un interminable campo intertextual frente al cuento “La caperucita roja”. Se propone al profesor hacer una puesta en común, donde se de a conocer además la intertextualidad en la novela “el Quijote de la Mancha”</p> <p>Tiempo: 1 clase (90 minutos).</p> <p>Actividad 7</p> <p>Inicio:</p> <p>Se pretende una conexión con todos los contenidos tratados con anterioridad en esta unidad, para ello se trabajará un tema necesario para el cumplimiento de los objetivos.</p>	<p>-Ortografía y redacción.</p> <p>-Capacidad de reflexión.</p> <p>-Capacidad de inferir discursos implícitos.</p> <p>-Uso de las herramientas básicas de análisis y construcción narrativa.</p> <p>Actividad 7</p> <p>Ambos trabajos deben ser evaluados, ya que implican un aprendizaje procesual de la unidad.</p> <p>Además debe hacerse como en cada actividad una reflexión del trabajo personal y como grupo curso, donde el docente debe</p>
--	----------------------------	--	---

	<p>-Medios de comunicación de masas</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>La Parodia</i> - <i>El Pastiche</i> 	<p>Desarrollo:</p> <p>Realización de un cuestionario recoger todos los aprendizajes adquiridos hasta el momento, con ello resalta principalmente el ejercicio que da a conocer las rupturas genéricas presentes en un poema de Gabriela Mistral.</p> <p>Se complementa además con el refuerzo del trabajo donde se establece la diferencia entre ficción y realidad.</p> <p>Cierre:</p> <p>Se realiza un trabajo de refuerzo, el que debe ser evaluado por el profesor, de forma directa.</p> <p>Tiempo: 2 horas y 15 minutos.</p> <p>Actividad 8</p> <p>Inicio:</p> <p>Se presentan imágenes que pueden ser analizadas de forma paralela y de las cuales puede inferirse los aprendizajes pasados desde los medios masivos de comunicación, principalmente la intertextualidad.</p> <p>Desarrollo:</p> <p>Se entablan dos nuevas</p>	<p>responder las dudas que se les presenten a los alumnos y que puedan a su vez hacer una apertura a nuevos conocimientos.</p> <p>Actividad 8</p> <p>Se realiza una evaluación individual la que debe ser expresada por cada alumno y que finalmente es un trabajo reflexivo en torno al propio aprendizaje, el que le servirá para las evaluaciones sumativas</p>
--	---	---	---

		<p>temáticas que desde los medios masivos de comunicación, facilitan el aprendizaje de ellas, para ello se realiza una lectura y muestra de imágenes que permiten el aprendizaje.</p> <p>Cierre:</p> <p>Se presenta una lectura final en torno a todos los aprendizajes de la unidad, la que al igual que el desarrollo del trabajo anterior se plantea en torno a la presentación de la trama de la película “The Truman show”.</p> <p>Tiempo: 1 clase.</p> <p>Actividad Evaluativa N°1</p> <p>Inicio:</p> <p>Los estudiantes serán llevados a la sala de videos, donde se hará una introducción a ella en función de ver todo lo aprendido, para el desarrollo de la actividad.</p> <p>Desarrollo:</p> <p>Los estudiantes verán la película y desarrollaran sobre la base de ella una investigación e inferencia de los contenidos de esa unidad presentes en ella.</p>	<p>Actividad Evaluativa N°1</p> <p>Esta actividad es de carácter sumativo</p> <p>Es de tipo investigativo, ya que pretende un orden lógico y una presentación formal, para lo que se ha creado una lista de cotejo, en la cual se evaluaran principalmente los contenidos presentes en la unidad.</p> <p>Debe realizarse grupalmente.</p>
--	--	--	--

		<p>Cierre:</p> <p>La evaluación final, se basará en una lista de cotejo que podrá o no presentarse a los estudiantes, los que deberán en el caso de presentarse autoevaluarse de acuerdo a los aspectos que presente.</p> <p>Tiempo: 2 a 3 clases</p> <p>Actividad Evaluativa N°2</p> <p>Inicio:</p> <p>Se sientan a los alumnos de manera individual, se les entregan las instrucciones de manera clara.</p> <p>Desarrollo:</p> <p>Los alumnos realizan la prueba la que incluye casi todos los contenidos tratados en la unidad.</p> <p>Cierre:</p> <p>Concluido el tiempo, la prueba es retirada a todos los alumnos y se da la posibilidad de ir respondiendo de manera inmediata algunas preguntas, que puedan ser aclaradas a nivel curso.</p>	<p>Actividad Evaluativa N°2</p> <p>Es una actividad formato prueba, comprende ítems de carácter de desarrollo y alternativas, representa el 90% de los contenidos comprendidos en la unidad.</p> <p>La prueba busca constatará el conocimiento del alumno sobre la unidad, pero en su capacidad de aplicarlos en discursos variados.</p> <p>Indicadores:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Ortografía y redacción. -Capacidad de reflexión. -Capacidad de inferir discursos implícitos. -Uso de las herramientas básicas de análisis.
--	--	--	---

			<p>-Relación entre poder, intención discurso.</p> <p>-Aplicación de los conceptos y contenidos vistos en la unidad en ejercicios tomados de múltiples situaciones discursivas.</p>
Materiales:	<p>Alumno:</p> <p>Cuaderno</p> <p>Lápiz</p> <p>Diccionario</p>	<p>Colegio:</p> <p>Sala con pizarrón</p> <p>Sala de computación e implementos</p> <p>Internet</p> <p>Sala de video e implementos</p>	<p>Profesor:</p> <p>Plumón</p> <p>Textos de apoyo presentados en la bibliografía.</p> <p>Película “El laberinto del fauno”</p>



Unidad:
Literatura en mí,
en ti, en todos

CONTENIDOS

- ✓ Textos literario y no literario.
- ✓ La Identidad.
- ✓ Realidad y ficcionalidad.
- ✓ La literatura contemporánea.
- ✓ La intertextualidad.
- ✓ Rupturas genéricas.
- ✓ La literatura en los medios.



APRENDIZAJES ESPERADOS

En esta unidad lograrás:

- ✓ Identificar los textos literarios y no literarios.
- ✓ Visualizar búsqueda de la identidad personal, desde el propio entorno, en el cual te desenvuelves.
- ✓ Determinar el sentido de las obras literarias contemporáneas.
- ✓ Reconocer las diversas problemáticas de la existencia humana actual.
- ✓ Evaluar la trascendencia de las obras que lees como medio de conocimiento, comprensión y reflexión de aspectos de la realidad.
- ✓ Reconocer los elementos textuales presentes en las obras literarias que permiten vincularlos entre sí.

Lectura Individual:

A. Confirman muerte de Michael Jackson



Por Rodrigo Álvarez el 25 Junio 2009.

El 'rey del pop' ha muerto. El cantante estadounidense Michael Jackson, de 50 años, ha sufrido este jueves un paro cardíaco en Los Ángeles (EEUU). Aunque todavía no ha habido confirmación oficial, Los Ángeles Times, AP, CBS y la web TMZ dan al artista por muerto.

Según Los Ángeles Times, los paramédicos acudieron a la casa del cantante y confirmaron que no respiraba. Tras ser sometido a una reanimación cardiopulmonar, fue llevado al hospital de la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA). Llegó al centro en coma profundo y fue declarado muerto, dice el diario citando a fuentes policiales y municipales.

La web TMZ asegura, por el contrario, que el cantante no pudo ser reanimado por los paramédicos que acudieron a su casa y fue declarado muerto allí mismo.

La familia del cantante se ha dirigido al hospital, según CNN. Numerosos fans se concentran también a las afueras del centro médico, junto a los medios de comunicación.

Jackson estaba a punto de iniciar una serie de conciertos en Londres que suponían su regreso a los escenarios.

<http://www.duna.cl>

B.-



“No era linda, quiero decir que no era una máquina, máquina, por lo menos con una rueda que da vueltas o un pito que hecha un chorro de vapor. Parecía una estufa de fierro negro, con tres patas combadas, una puerta para el fuego, otra para el verano, y de arriba salía un tubo de metal flexible (como el cuerpo de los gusanos) donde después se enchufaba otro tubo de goma con un pico”

Julio Cortázar, “Los Venenos”, en *Final del Juego*

TRABAJANDO DESDE LA LECTURA

Compara los textos presentados identificando sus principales diferencias.

A.-	B.-
-----	-----

¿A qué tipo de texto corresponde cada uno?

A. _____

B. _____

REFORZANDO CONTENIDOS

A diario se nos presentan diversas situaciones comunicativas en las que debemos leer o producir textos. Para que nuestra comprensión lectora y expresión comunicativa sea eficaz, es necesario distinguir los dos tipos de textos que agrupan las distintas manifestaciones orales y escritas según ciertos criterios asociados a su propósito e intención comunicativa. De este modo los textos se clasifican en literarios y no literarios o funcionales



PARTAMOS POR LO FUNDAMENTAL

¿Qué es literatura?

Es un mundo ficticio creado por el lenguaje (por lo tanto, no todos los textos son literarios)

CARACTERÍSTICAS GENERALES DE CADA TIPO TEXTUAL:

TEXTOS NO LITERARIOS O FUNCIONALES:

- Carece de ficción
- Su propósito es expositivo: busca dar a conocer datos hechos o acontecimientos de manera objetiva
- Se clasifica en textos científicos e informativos: Artículo científico, entrevista, crónica, biografía, texto de estudio, reportaje.

TEXTOS LITERARIOS:

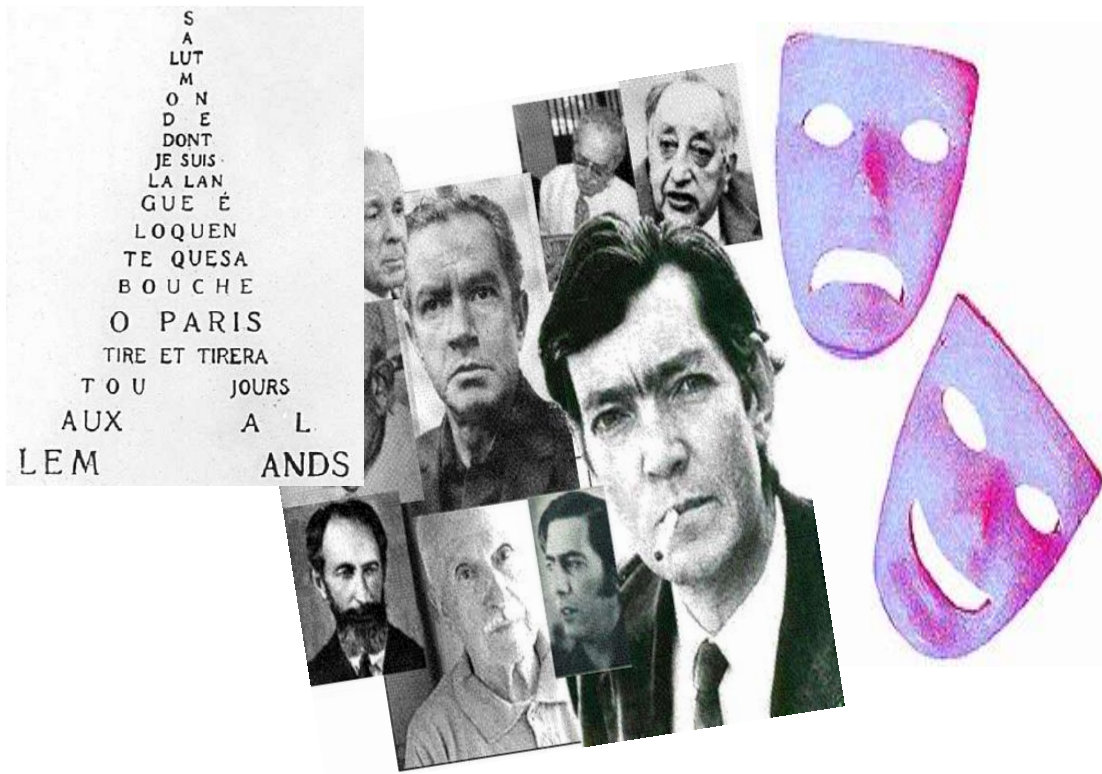
- Se expresa como ficción
- Se caracteriza por la presencia de verosimilitud (la capacidad de generar un “efecto” o apariencia de realidad). se identifica un predominio de la subjetividad
- Se clasifican según géneros literarios o “grandes géneros” (narrativo, lírico y dramático)

Elementos del texto literario:

- Pistas de lectura (pautas o claves para interpretar el sentido del texto)
- Pacto de lectura (contrato simbólico en el que el lector se compromete a creer en todo lo propuesto por el mundo ficcional de la literatura)
- Contexto de producción: Contexto valórico e ideológico en el que una obra es producida, contemplando los aspectos propios de su realidad histórica, social y cultural
- Contexto de recepción: Contexto valórico e ideológico en el que una obra es recibida, que contempla los aspectos propios de su realidad histórica, social y cultural. Aunque debes tener presente que la *interpretación adecuada de una obra literaria, debe basarse en el **diálogo entre ambos contextos***

TEXTOS LITERARIOS:

Son todos aquellos en los que se manifiesta la función poética, ya sea como elemento fundamental (como en la poesía) o secundario (como en determinados textos **históricos** o **didácticos**). Se expresan en subgéneros como la **poesía**, la **novela**, el **cuento**, el mito, el drama y el ensayo literario. Según la clasificación aristotélica clasifican en: narrativo, lírico, y dramático (géneros literarios).



TEXTOS NO LITERARIOS:

Se manifiestan principalmente a partir de la función referencial, teniendo de este modo varios fines, entre ellos, el entretenimiento o la entrega de información. Así, nos encontramos con recetas, cartas, ensayos, artículos de opinión, periódicos y revistas.



INVESTIGACIÓN PARA LA OBTENCIÓN DE MEJORES RESULTADOS

Para completar la información entregada, investiga la función específica que cumple el emisor y el receptor en cada uno de los tipos de textos y sus respectivos géneros.

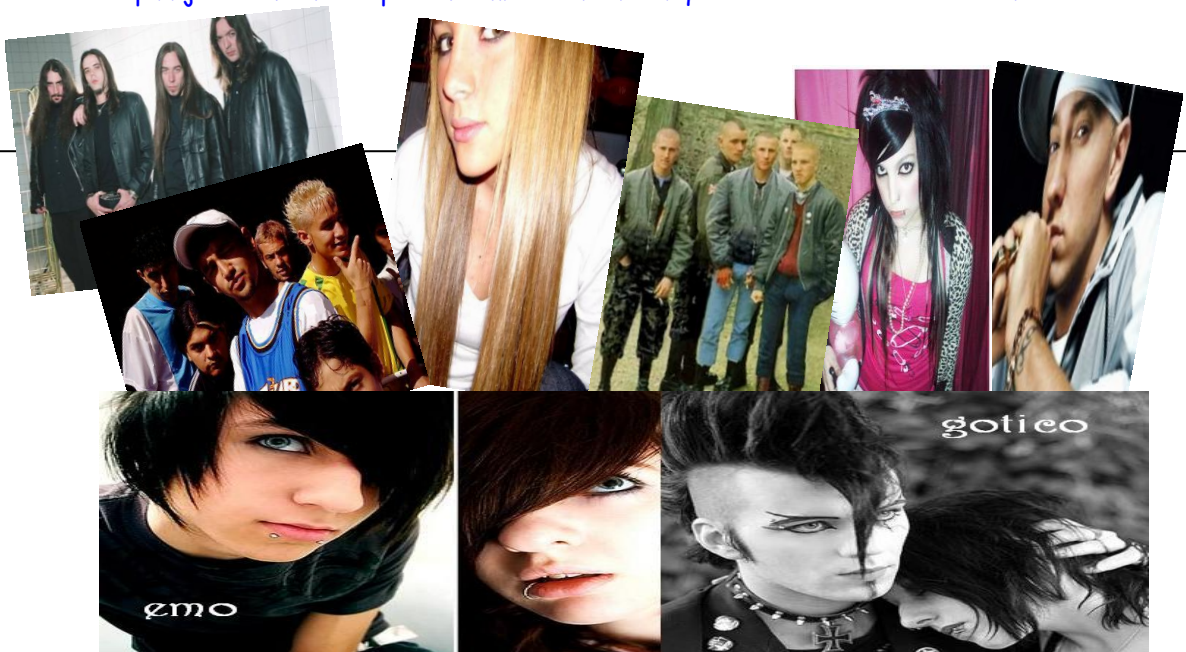
Lectura Grupal:

¿¿Qué es una tribu urbana??

Se denomina 'Tribu urbana' a las agrupaciones conformadas especialmente por jóvenes que se reúnen a partir de ciertas afinidades basadas en preferencias musicales, forma de vestir o alguna ideología en particular.

Las tribus urbanas no debiesen clasificarse como subculturas, dado que este tipo de representaciones no se dan debajo de cultura sino dentro de la cultura, pues estas son respuestas que surgen a partir de los múltiples fenómenos de índole político, económico y cultural. La identidad de cada una de estas tribus variará según su ideología y según la persona misma, por ejemplo, mientras que los skinheads son de tendencias violentas, los hippies no rivalizan contra ningún grupo, pues son pacifistas y no hay grupo alguno que les sea íntegramente *opuesto*.

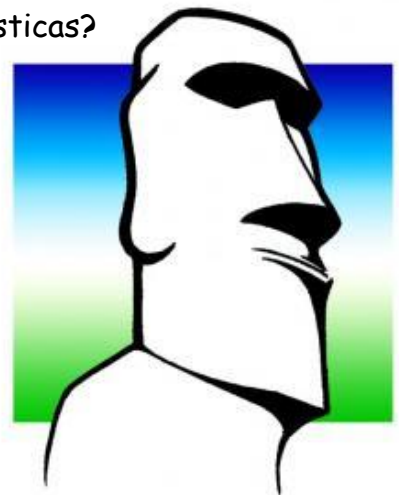
<http://javier0911.wordpress.com/2007/11/27/que-son-las-tribus-urbanas/>



DESPIERTA Y CREA TU CONOCIMIENTO

Comenta con tu compañero de banco y responde en tu cuaderno las siguientes preguntas:

- ¿Qué es la identidad?
- ¿Cuál es nuestra identidad? ¿La conocemos?
- ¿Con qué nos identificamos?
- ¿Pertenece a un grupo o tribu urbana? ¿a cuál? ¿Qué los caracteriza y qué tienen en común con otros grupos?
- ¿Qué buscan los jóvenes al integrarse a estas tribus?
- ¿Cuáles son sus preferencias estéticas y artísticas?
- ¿Poseen ideologías de fondo?



Sin duda, cuando hablamos de realidad damos cuenta inmediatamente de todo aquello que nos rodea, de todo aquello que es parte de nuestra cotidianeidad y aun así aquello que para nosotros puede ser palpable y no se sujeta a ninguna duda de su existencia. Pero, cuando nos planteamos la idea de ficcionalidad, contrariamente a la realidad, esta siempre queda sujeta al mundo de la duda, de aquello que quizá podría existir y nos inundamos inmediatamente a los libros los que claramente por su carácter creativo de un autor, que por lo general, no es parte directa de nuestro mundo, se sustenta sólo en un trabajo de la memoria en conjunta función de la imaginación, que como bien dice la palabra imaginamos o más bien recordamos imágenes que están presentes desde nuestros recuerdos. Es así que cuando nos encontramos con ciertas imágenes les asociamos ciertas características propias de ellas.

Actividades

Observa y compara las imágenes. Identifica: ¿Cuál de ellas corresponde a la ficcionalidad? ¿Por qué?

DON QUIJOTE Y SU OBSESIÓN CON LOS MOLINOS



La lectura nos involucra en la belleza de la imaginación, es así que aquello que podría parecernos en primera instancia algo real, nos va sumiendo de a poco, en un mundo desconocido y lleno de enigmas. En las imágenes anteriores correspondientes a *Don Quijote de la Mancha*, nos encontramos en la presencia de ficción, sin embargo a diferencia de la lectura, esta nos impide la presencia de la imaginación, pero si podemos asimilarlas con objetos, cosas o personas que son parte de la realidad y que, sin embargo, se mezclan con cosas que claramente no lo son.

No olvides que...

Se puede pensar que la realidad es sólo una,
aunque interpretaciones de la realidad puede haber tantas como
seres pensantes; es por esto que somos tan individuales en
relación con los otros.





Desde el momento de nuestro nacer nos presentamos frente a un mundo de manera única, singular e irrepetible; pese a compartir ciertas características físicas y psicológicas con demás los seres humanos, las circunstancias que nos rodean nos hacen diferentes. Importante para esto es la educación que recibimos desde pequeños en nuestro núcleo familiar y la relación que llevamos con nuestros pares. Es por ello que percibimos la realidad de manera distinta a como la perciben otros y se puede decir que, del mismo modo se ha ido formando la literatura, la que mirada desde puntos de vista distintos y en diferentes tiempos, puede presentar realidades disímiles y muy contradictorias, pero que se envuelven en la realidad del autor.

Cuando se hace referencia a lo contemporáneo, directamente de la RAE, puede definirse como: “existente del mismo tiempo, persona o cosa”. Sin embargo, se da a conocer como aquella época de entre los siglos XIX y XX, a la cual se le denomina como tal.

La literatura contemporánea abarca algunas corrientes que se desarrollaron en forma paralela en el arte y la música, como fueron el romanticismo, el postromanticismo, el realismo, el naturalismo, el modernismo, el postmodernismo y las vanguardias.

COMPLEMENTA TU CONOCIMIENTO



- Investiga sobre algunos autores que son denominados contemporáneos.
- Busca tres obras contemporáneas que puedas leer, observar y/o escuchar. Analízalas, identificando las características que la presentan como tal.

¡Sigamos adelante!

Contrario a lo que sucedía en los siglos predecesores, la literatura de nuestro siglo, e incluso la literatura del siglo XX, rompe con ciertas concepciones relativas al tiempo y a la visión de la realidad circundante. El tiempo ya no es lineal y el mundo ya no es visto desde un único punto de vista.

Observa e identifica



<http://www.youtube.com/watch?v=YFH81PxBYR0>
<http://www.youtube.com/watch?v=kpTGD4uJi8Y>

Considerando lo anterior ¿Qué elementos relativos al manejo del tiempo crees que tienen en común la película "El efecto mariposa" y "El curioso caso de Benjamin Button"?

Escribe tu respuesta en estas líneas:

Ten presente.....



Los autores contemporáneos exhiben ciertos rasgos propios de su tiempo y del estilo de vida moderno, como su libertad de espíritu y la pérdida de la fe. Así también, gracias a los avances y los conocimientos acumulados por algunas disciplinas científicas, sacan provecho a los descubrimientos de la psicología y el psicoanálisis, otorgando un lugar importante dentro de sus obras a los sueños y al inconsciente como forma de escape y evasión.

¿El resultado? Una literatura que pone en tela de juicio los añejos convencionalismos cronológicos, los rasgos de la personalidad del hombre y las pretéritas formas narrativas, priorizando la ordenación temporal que impone la conciencia de los personajes.

Después de haber conocido las características propias de la contemporaneidad, podemos reconocer autores que se enmarcan dentro de esta etapa y que logran en cierta medida nuestra propia identificación en la sociedad contemporánea.

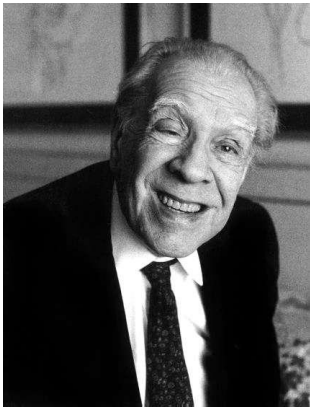


Actividad

Lee el siguiente fragmento de "El tema del traidor y el héroe" de Jorge Luis Borges e identifica alguno de los elementos característicos de la literatura contemporánea recientemente nombrados.

"Nolan, urgido por el tiempo, no supo íntegramente inventar las circunstancias de la múltiple ejecución; tuvo que plagiar a otro dramaturgo, al enemigo inglés William Shakespeare. Repitió escenas de Macbeth, de Julios César. La pública y secreta representación comprendió varios días. El condenado entró en Dublín, discutió, obró, rezó, reprobó, pronunció palabras patéticas, y cada uno de esos actos que reflejaría la gloria, había sido prefigurado por Nolan"

¿Cuáles encontraste?



Jorge Luis Borges es un muy buen representante de los rasgos propios de la literatura contemporánea, además, podemos leerlo sin traducciones, puesto que es argentino. En efecto, Borges, como otros autores de la actualidad, utiliza estos recursos que echan abajo los, hasta ahora, inamovibles principios de tiempo y enfatiza el valor del componente onírico, del sueño. Pero estas no son las únicas técnicas que lo caracterizan.

La narración en primera persona, el estilo indirecto libre, la corriente de la consciencia, la multiplicidad de voces narrativas y el monólogo interior, son prácticas típicamente contemporáneas. Pero vamos por parte.

Que la narración sea en primera persona significa que se realiza desde un “yo”, es decir, se ve la presencia de un narrador que es protagonista o testigo de la historia, dejando de lado la objetividad acostumbrada del siglo XIX, la que se regía por un narrador omnisciente. Por ejemplo: “El Aleph” de Jorge Luís Borges.

Recuerda que...

El narrador es un ente ficticio que entrega el relato creado por el autor y que su perspectiva o focalización condiciona las características del relato.



Otros estilos de narración son:

Directo: se refiere al diálogo de los personajes (sólo hablan ellos), reproduce textualmente. Rompe con el relato.

Ejemplo: Manuel ha dicho: "tengo un problema".

Indirecto: el narrador domina el relato (sólo habla él).

Lo dicho por los personajes desde el narrador.

Ejemplo: Manuel ha dicho **que (él) tenía** un problema

En el estilo indirecto libre, en tanto, no se separa claramente los límites entre la voz del narrador y lo dicho por los personajes. El narrador parece hablar desde el interior de los personajes.

*tic tac, tic tac,
tic tac, tic tac,
tic tac, tic tac*



El tiempo en la narración contemporánea será subjetivo, es decir, no estará guiado por un orden externo a los hechos, sino que se ordenará de acuerdo con la conciencia de los personajes.

Es por eso que técnicas como el *flash back*, que consiste en un rápido retorno al pasado en la trama, para luego volver al presente, son muy utilizadas.

Es frecuente, también, la utilización del montaje o pluralidad de narradores y de puntos de vista: dos o más hilos conductores que se tratan de forma paralela en la historia.

¿Te has puesto a analizar de qué manera tu mente organiza las ideas cuando piensas?

Por ejemplo:

Después de pasar largo rato conversando con tus amigos del colegio al salir de clases, recuerdas que debías llegar temprano a tu casa para cuidar a tu hermano pequeño. Entonces reaccionas, miras la hora, piensas que debes volver rápido, te despides, corres a casa. Piensas

qué será más rápido: metro o micro, tomas el metro, el andén está lleno, no



puedes subirte, pasa el tiempo, (diez, quince minutos más), tu mamá va a llamarte en cualquier minuto para saber dónde estás, ruegas que no te llame, que el metro avance, que no se detenga. Tu hermano está solo, llamará a tu mamá para decirle, en cualquier minuto te suena el celular y es ella, mamá llamando...

¿Ves cómo fluyen las ideas?

Así es el pensamiento. No es totalmente ordenado, pues no se enfoca solamente sobre un tema y sus causas y efectos. Lo que realmente hacemos cuando pensamos es divagar y pasar de una idea a otra, sin un hilo conductor muy claro. Esto es precisamente lo que los escritores contemporáneos quisieron llevar a la literatura. Como ya no se creía en la posibilidad de mirar el mundo externa y objetivamente, el monólogo interior se presentaba como una forma adecuada de evidenciar cómo el mundo únicamente se podía ver desde el desorden de nuestros pensamientos.

Monólogo interior: es una técnica narrativa por medio de la cual los pensamientos de los personajes son revelados de manera que parecen no estar controlados por el autor. El propósito del monólogo interior es el de revelar lo más íntimo del personaje. Esta técnica narrativa es capaz de enmarcar las experiencias emocionales mientras están ocurriendo, a nivel consciente e inconsciente. En ella, el autor opta por no distinguir entre niveles de conciencia; maneja complejos patrones de memoria, imágenes y fantasías para representar sensaciones y emociones "en bruto". Se trata, pues, de la representación del "discurso" interior de un personaje.



Como ya se ha visto, a partir del siglo XX se comienzan a gestar profundos cambios en las formas tradicionales de la literatura. El proyecto moderno entra en crisis y da paso a la postmodernidad, surgiendo con ello nuevas formas de escritura.

Uno de los recursos y preocupaciones de la literatura contemporánea es, precisamente, la misma literatura. Esto significa que muchas de las obras de nuestro tiempo reflexionarán acerca de sí mismas y de los procesos creativos que se requieren para llegar a ser lo que finalmente son: un objeto creado y no imitación del referente o de la realidad tal cual es. La realidad puede desintegrarse, pero la obra literaria muestra claramente a sus lectores la estructura que la mantiene en pie, su interioridad.

VEAMOS UN EJEMPLO:

A comienzos del pasado siglo, un número creciente de escritores comenzó a explicar su punto de vista acerca de la literatura a través de textos llamados manifiestos vanguardistas. Se trata de textos relativamente breves en los cuales uno o más artistas proclaman su forma particular de ver el arte y la literatura. Se caracterizan por la utilización de un tono vehemente y por negar las formas tradicionales de composición artística. Habitualmente eran difundidos en revistas o afiches. En ellos se proclamaban los nuevos roles del arte, nuevas necesidades como la vitalidad, el humor, la transgresión, la innovación en el lenguaje, etc.

El arte poética, en tanto, es la declaración de principios de un artista para su propia obra, sin una voluntad de que los demás asuman en mismo punto de vista.

PARA QUE ENTIENDAS MEJOR:

Lee el siguiente texto de Jorge Luis Borges y confróntalo con el manifiesto futurista que se encuentra a continuación.

Arte Poética

Mirar el río hecho de tiempo y agua
y recordar que el tiempo es otro río,
saber que nos perdemos como el río
y que los rostros pasan como el agua.

Sentir que la vigilia es otro sueño
que sueña no soñar y que la muerte
que teme nuestra carne es esa muerte
de cada noche, que se llama sueño.

Ver en el día o en el año un símbolo
de los días del hombre y de sus años,
convertir el ultraje de los años
en una música, un rumor y un símbolo,

ver en la muerte el sueño, en el ocaso
un triste oro, tal es la poesía
que es inmortal y pobre. La poesía
vuelve como la aurora y el ocaso.



A veces en las tardes una cara
nos mira desde el fondo de un espejo;
el arte debe ser como ese espejo
que nos revela nuestra propia cara.

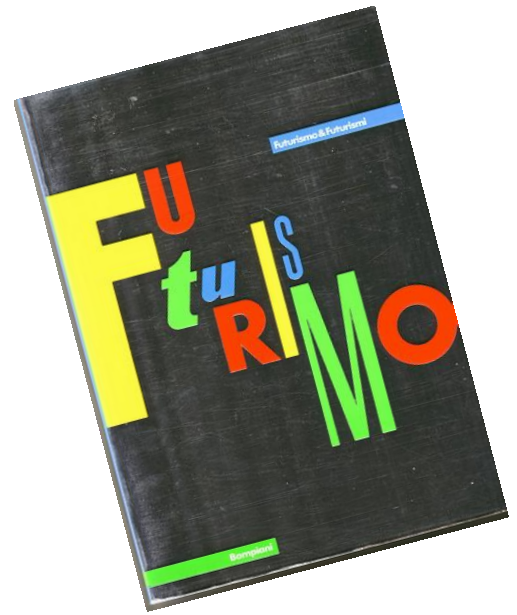
Cuentan que Ulises, harto de prodigios,
lloró de amor al divisar su Itaca
verde y humilde. El arte es esa Itaca
de verde eternidad, no de prodigios.

También es como el río interminable
que pasa y queda y es cristal de un mismo
Heráclito inconstante, que es el mismo
y es otro, como el río interminable.

J.L.B.

Manifiesto Futurista

1. Queremos cantar el amor al peligro, a la fuerza y a la temeridad
2. Los elementos capitales de nuestra poesía, serán el coraje, la audacia y la rebelión.
3. Contrastando con la literatura que ha magnificado hasta hoy la inmovilidad de pensamiento, el éxtasis y el sueño, nosotros vamos a glorificar el movimiento agresivo, el insomnio febriciente, el paso gimnástico, el salto arriesgado, las bofetadas y el puñetazo.
4. Declaramos que el esplendor del mundo se ha enriquecido de una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carrera con su vientre ornado de gruesas tuberías, parecidas a serpientes de aliento explosivo y furioso... un automóvil que parece correr sobre metralla, es más hermoso que la *Victoria de Samotracia*.
5. Queremos cantar al hombre que es dueño del volante cuyo eje ideal atraviesa la Tierra lanzada sobre el circuito de su órbita.
6. Es necesario que el poeta se desviva, con ardor, con fuego, con prodigalidad por aumentar el fervor entusiasta de los elementos primordiales, su ignición.
7. No hay belleza más que en la lucha. No debe admitirse un jefe de escuela si no tiene un carácter recalcitrantemente violento. La poesía debe ser un asalto agresivo contra las fuerzas anónimas y desconocidas para hacerlas que se inclinen ante el hombre.



8. ¡Estamos sobre el promontorio extremo de los siglos! ¿A qué mirar detrás de nosotros, que es como ahondar en la misteriosa alforja de lo imposible? El Tiempo y el Espacio han muerto. Vivimos ya en el Absoluto, puesto que hemos creado la celeridad omnipresente.
9. Queremos glorificar la guerra—única higiene del mundo—el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los anarquistas, las bellas ideas que matan y el desprecio a la mujer.
10. Queremos demoler los museos, las bibliotecas, combatir el moralismo, el feminismo y todas las cobardías oportunistas y utilitarias
11. Cantaremos a las grandes muchedumbres agitadas por el trabajo, el placer o la rebeldía, las resacas multicolores y polífonas de las revoluciones en las capitales modernas: la vibración nocturna de los arsenales y de los almacenes bajo sus violentas lunas eléctricas, las estaciones ahítas, pobladas de serpientes atezadas y humosas, las fábricas suspendidas de las nubes por el bramante de sus chimeneas; los puentes parecidos al salto de un gigante sobre la cuchillería diabólica y mortal de los ríos, los barcos aventureros olfateando siempre el horizonte, las locomotivas en su gran chiquero, que piafan sobre los raíles, bridadas por largos tubos fatalizados, y el vuelo alto de los aeroplanos, en los que la hélice tiene chasquidos de banderolas y de salvas de aplausos, salvas calurosas de cien muchedumbres



Filippo T. Marinetti.

Ahora...a confrontar!!

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....



Tópicos Literarios del Siglo XX

Tópico literario, en literatura, es un tema o motivo común ya prefijado (debido a su uso reiterado) que utilizan, como recurso, los escritores y poetas. Son una serie de constantes temáticas que se han repetido a lo largo de la Historia de la Literatura y que, en el caso de la occidental provienen, en su mayoría, de la cultura clásica (grecolatina) o de la tradición bíblica. Muchos de estos temas o tópicos se han mantenido desde la antigüedad hasta la actualidad. Los siguientes, son algunos de los tópicos del siglo XX más representativos del perfil del hombre post-moderno; de ellos se pueden desprender una serie de sentidos secundarios, dispuestos a complejizar el retrato del individuo contemporáneo, y dar luces sobre la naturaleza e identidad de una época.



- "Soledad e incomunicación humanas"
- "Búsqueda de la propia identidad; el individuo y la pertenencia a grupos"
- "El amor y el cuerpo como un supremo y desgarrado intento de trascender hacia otro"
- "Inabarcabilidad de la realidad; ilogicidad del mundo y de la conducta humana"
- "El mundo visto desde una o varias conciencias personales"
- "Representación subjetiva del tiempo"
- "Descenso a los estratos más profundos de la conciencia"



TÉCNICAS LITERARIAS DEL SIGLO XX

La literatura del siglo XX supone un gran cambio en relación a las obras de siglos anteriores, condicionada a voces descriptivas que controlaban el acontecer narrativo, exhibiendo un espacio reconocible en el mundo cotidiano, con géneros que no admitían fusión con otras modalidades alternativas, y una estructura lingüística inflexible.

Actualmente, se parte de la base de que la realidad es compleja y multidimensional, incorporándose como elementos recurrentes la ficción, en constante diálogo con diversos aspectos y manifestaciones de la cultura.

Técnica del Montaje: Es la técnica en la que se relacionan elementos de la literatura con los cinematográficos; se integran al relato, estrategias fílmicas (plano americano, invertido, de choque, paralelo, etc.); a la vez, que el cine, recoge componentes propios de la literatura (como "flash back", "racconto", "flash forward", etc.) Ejemplo: "La Hojarasca" de Gabriel García Márquez

Escritura automática: Es el proceso o resultado de la escritura que no proviene de los pensamientos conscientes de quien escribe. Es una forma de hacer que aflore el subconsciente. Consiste en situar el lápiz sobre el papel y empezar a escribir, dejando fluir los pensamientos sin ninguna coerción moral, social ni de ningún tipo. En ocasiones se realiza en estado de trance, aunque no es necesario que sea así.

Ejemplo: "Mi mujer con cabellera de incendio de bosque

con pensamiento de centellas de calor, con talle de reloj de arena

mí mujer con talle de nutria entre los dientes del tigre

mí mujer con boca de escarapela y de ramillete de estrellas de última

magnitud" (André Bretón)

Enumeración caótica: La enumeración comunica un tema a través de una serie de detalles. Una variante es la enumeración caótica, que se distingue por la incoherente acumulación de elementos, que reflejan un estado anímico o una situación caótica.

Ejemplo: "perchas, perdes, pícaros, patatas, aves lechugas, plásticos, cazuelas, camisas, pantalones, sacamuelas cosas baratas que no son baratas, perejil, ajos"

Intertextualidad: Cita o remisión implícita o explícita a otros textos -literarios o no, verbales o no- de la cultura; Se entiende por intertextualidad, en sentido amplio, el conjunto de relaciones que acercan un texto determinado a otros de variada procedencia, ya sean del mismo autor o de otros, de la misma época o de épocas anteriores. La intertextualidad cultural, fusiona elementos cultos con populares (híbrido), y diferentes tipos de formato (fílmico, musical, televisivo, radial, etc.)

Ejemplo: "Romeo Y Julieta" (Williams Shakespeare)

Versión moderna de Romeo y Julieta (Baz Luhrmann)



APLICANDO LO APRENDIDO

Observa las siguientes imágenes, crea tu propia versión y responde ¿Cómo se relaciona esto con la intertextualidad?



DATO: Perrault fue el primero que recogió esta historia y la incluyó en un volumen de cuentos (1697), donde destacaba sobre los otros por ser, más que un cuento, una leyenda bastante cruel, destinada a prevenir a las niñas de encuentros con desconocidos, y cuyo ámbito territorial no iba más allá de la región del Loira, la mitad norte de los Alpes y el Tirolo.

TENER O NO TENER GÉNEROS... ESA ES LA CUESTIÓN

A todos los rasgos anteriormente descritos de la literatura contemporánea, hay que agregar la negación frente a una división genérica en la literatura. Esta segmentación ha atraído más de una polémica entre los escritores de los siglos XX y XXI, pues se considera que no es admisible clasificar de una manera estricta algo que en realidad es todo lo opuesto: creativo, móvil e inestable. Para manifestar su desacuerdo con lo anterior, la literatura contemporánea va a romper intencionadamente los límites entre los distintos géneros, lo que es conocido como ruptura genérica, que se manifiesta en textos en los que se mezcla la escritura y la pintura (poesía visual), narraciones que contienen elementos poéticos, textos que utilizan conceptos y estructuras propias de la música, etc.

Por eso, no te extrañes si te encuentras con un poema dentro de una novela, textos en prosa con lenguaje más bien poético o cualquier otro tipo de “mezcla” de géneros. Incluso, puedes encontrarte con una mezcla de disciplinas artísticas, como poemas visuales o danza-teatro.



Mistral, Gabriela (1889-1957)

Poetisa. Una de las más altas cimas de nuestra literatura. Ganadora del Premio Nobel para nuestro país, en 1945 y posteriormente, el Premio nacional de literatura en 1951. Su verdadero nombre fue Lucila Godoy Alcayaga.

Su poesía está inspirada en el amor materno, en la pasión frustrada, en el mundo de los niños y en la presencia natural de su continente.

Los que no danzan

Una niña que es inválida
dijo: —«¿Cómo danzo yo?»
Le dijimos que pusiera
a danzar su corazón...

Luego dijo la quebrada:
—«¿Cómo cantarí yo?»
Le dijimos que pusiera
a cantar su corazón...

Dijo el pobre cardo muerto:
—«¿Cómo danzaría yo?»
Le dijimos: —«Pon al viento
a volar tu corazón...»

Dijo Dios desde la altura:
—«¿Cómo bajo del azul?»
Le dijimos que bajara
a danzarnos en la luz.

Todo el valle está danzando
en un coro bajo el sol,
y al que no entra se le hace
tierra, tierra el corazón.

Gabriela Mistral

Responde las siguientes preguntas, en relación al texto anterior de Gabriela Mistral.

1.- Identifica si el texto anterior corresponde a un texto literario o no literario.

2.- ¿Crees que la autora se siente identificada con su obra?, ¿A qué lo relacionas?.

3.- ¿Utiliza ficcionalidad dentro del texto? ¿Cómo das cuenta de ello?

4.- ¿Puedes identificar a Gabriela Mistral como una autora contemporánea? ¿Qué rasgos dentro del texto hacen referencia a la contemporaneidad?

5.- ¿Puedes recordar algún otro texto que tenga relación con “los que no danzan” de G. Mistral?, has una pequeña referencia.

6.- ¿De que otro género se hace parte el poema leído? Completa un cuadro comparativo, de manera lineal en función al texto.

Género Lírico	Género
<ul style="list-style-type: none"> - Presencia de rima. - - - - 	<ul style="list-style-type: none"> - - - - -

Sobre nuestra Comprensión Lectora...

Un lector comprende un texto cuando puede encontrarle significado, cuando puede ponerlo en relación con lo que ya sabe y con lo que le interesa. La comprensión se vincula, entonces, estrechamente con la visión que cada uno tiene del mundo y de sí mismo, por lo tanto, ante un mismo texto, no existe una interpretación única y objetiva, ya que la apreciación final de un texto variará de acuerdo a las motivaciones diversas de cada lector.

Recordemos las palabras de Isabel Solé en artículo *Estrategias de lectura*:

”Leer es un proceso de interacción entre el lector y el texto, por lo que el sentido que un escrito tenga para el lector, no es una traducción o réplica del significado que el autor quiso imprimirle, sino más bien, una construcción que implica tanto al texto, a los conocimientos previos del lector y a los objetivos con que se enfrenta a aquél” (Solé, 1992: 48).



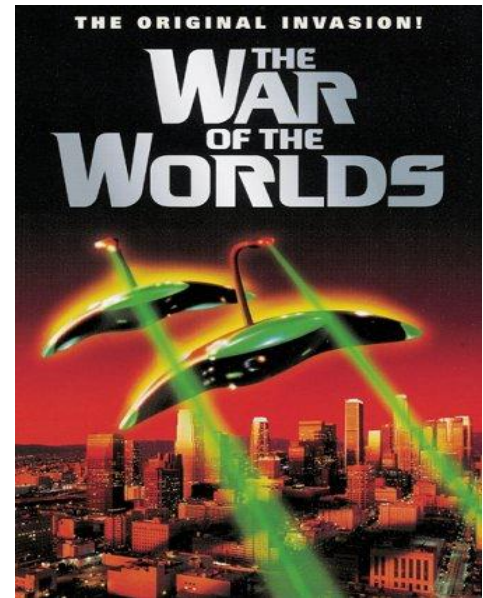
Poco a poco, como has visto, las líneas divisorias de la literatura se van desdibujando, lo que hace que lo que era tajantemente claro en el siglo XIX se vuelva ilusorio y discutible en el siglo XX y, sobre todo, en el XXI, lo que incluso intervendrá en la noción social de la realidad. Sí, así como lo oyes.

¿Alguna vez has oído hablar de un programa radial de los años '50 llamado “La guerra de los mundos”? Ese programa es un muy buen ejemplo de hibridación genérica,

porque en él, un día cualquiera, se anunció en vivo y en directo el desembarco de seres de otro planeta en la tierra. Como la transmisión fue tan real y la radio era un medio tan creíble, los habitantes de Estados Unidos entraron en un pánico colectivo tal que, muchos de ellos, se fueron huyendo a lugares lejanos y escondidos e incluso hubo personas que murieron producto del miedo y de la impresión.

Si lo piensas, eso difícilmente podría ocurrir en la actualidad, porque conocemos los alcances de los medios de comunicación pero, aun así, hoy en día hay personas que creen, por ejemplo, que las historias y los personajes de las teleseries son reales. Suena difícil de creer, pero ocurre.

En la literatura también se dan estas “confusiones”, aunque de manera deliberada, pues la literatura no deja nada al azar.



El escritor argentino Jorge Luis Borges, por ejemplo, juega con esos mecanismos que mezclan ficción y realidad a tal punto, que muchas veces no sabemos distinguir qué es relato, qué es realidad, cuál es él, cual es el personaje y empezamos a sentirnos como dentro de un laberinto o de una habitación de espejos.

Para que lo entiendas, qué mejor, que trabajar un texto de Borges. Lee el siguiente cuento y realiza las actividades que continúan...

BORGES Y YO

Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar. Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre. Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borge ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro.

No sé cuál de los dos escribe esta página.

Jorge Luis Borges

Actividad



I.- Después de leer el cuento identifica:

- Autor
- Personajes
- Narrador
- Lector

II.- Responde las siguientes preguntas:

- ¿Cuál es la realidad presente en el cuento?
- ¿Cómo se identifica el autor con los personajes?
- ¿Cómo podemos identificar que corresponde a una obra contemporánea?
- ¿Dónde y cómo se produce el monólogo interior?
- ¿Cómo se presenta la Intertextualidad en el relato?

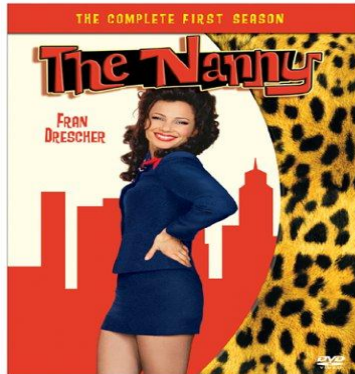
III.- Crea un cuento a partir de relato leído.

RECUERDA

El punto de vista es la posición que adopta el narrador para presentar la realidad a la cual se refiere. Puede hacerlo desde una posición inmediata, cercana o distante de los acontecimientos

MEDIOS DE COMUNICACIÓN DE MASAS

Sin duda, la contemporaneidad se nos presenta de manera más cercana desde lo cotidiano, es por eso que en el cine y la televisión, al igual que en la literatura, el arte y la música, nos encontramos con temáticas muy parecidas a las que hemos trabajado en esta unidad. Observa las siguientes imágenes y relaciónalas con el cuento “Borges y yo”, identificando cómo se presenta la intertextualidad.



LA PARODIA Y EL PASTICHE

Las imágenes anteriores, nos presenta la remisión de series estadounidenses en Chile.

Además de tener un amplio conocimiento respecto de otros mundos que nos rodean, se percibe la presencia de la parodia y el pastiche, términos que comprenderás con mayor facilidad en la existencia de los medios de comunicación de masas, ya que por lo general, son los actores los que concluyen imitando a personas de la farándula o la política, entre otros.



Kramer, es un destacado actor, ejemplar representante de la *parodia*, ya que la utiliza en son de la comedia, imitando a personajes conocidos de la tv.



¿Qué es la parodia?

Imitación burlesca o irónica, generalmente en verso, que se hace de otra obra, estilo, escritor o género exagerando y satirizando sus características esenciales.

Y, ¿Qué es el Pastiche?

Una manera generalizada y simplificada de describir un *pastiche* es a parodiar eso no utiliza humor para conseguir su mensaje a través, en lugar tienen a menudo tonos de la seriedad.

EL DOBLE EN LOS MASS MEDIA...LA ILUSION DE UN “OTRO”

Acá nos encontramos con el caso de Gonzalo, personaje de la serial televisiva, “los exitosos Pells”, quien debido a problemas económicos suplanta la identidad de un reconocido periodista (Martín Pells), sin embargo, el motivo del amor y la imposibilidad de confesar su verdad, hace que deba volver a su vida imitándose a sí mismo, es cuando realiza el papel de Gonzalo,

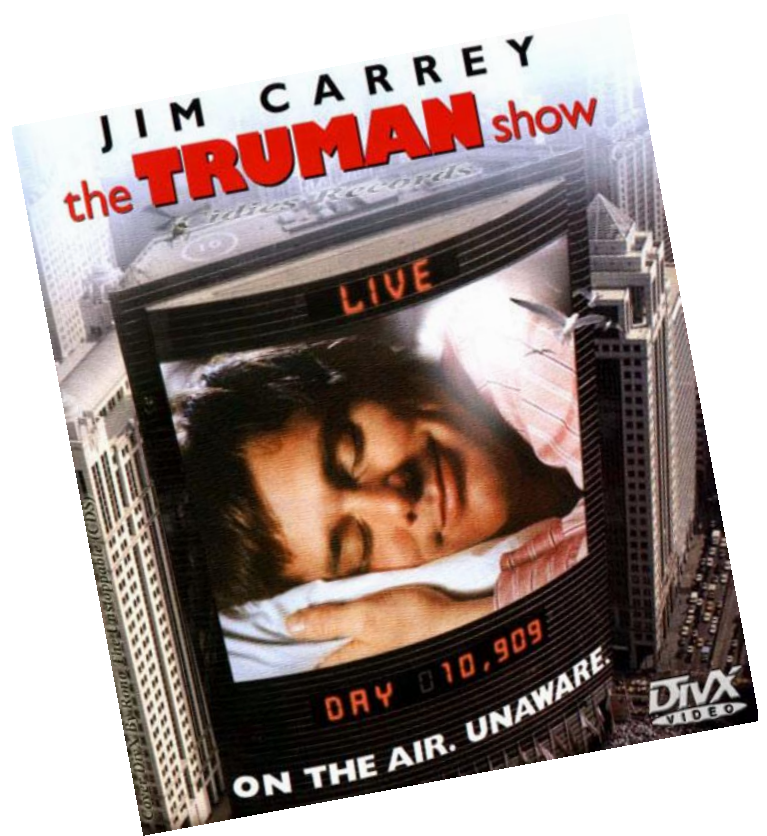
para alcanzar el amor de Sol.



REFLEXIONEMOS RESPECTO DE LOS APRENDIZAJES

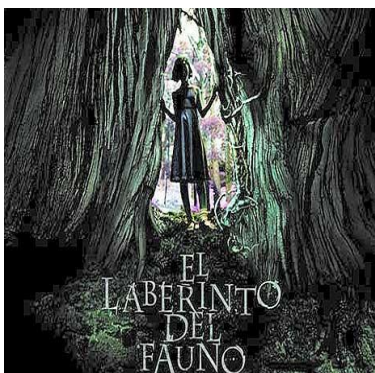
Este es un recurso muy común en nuestros días e imprime un ambiente de confusión e irrealidad en los medios en los que es utilizado. La aparición de los dobles, de una u otra forma, siembra en nosotros los lectores (o telespectadores) la idea de que no todo es lo que parece y que la realidad es una mera apariencia, logrando toda una atmósfera y un sentimiento de ilusión y engaño. Como en la película Truman Show.

En ella se narra la historia de un hombre (Jim Carrey) que de llevar una vida muy normal y apacible pasa a una gran crisis tras descubrir que toda su vida no es más que un engaño, porque es todo un montaje para un programa de televisión.



ACTIVIDAD EVALUATIVA

Observa con tus compañeros la película “El laberinto del fauno” y redacten, en grupos (máximo cinco personas), un informe donde reconozcan cada uno de los contenidos presentes en esta unidad.



AUTOEVALUACIÓN

Finalmente: ¿Cómo autoevalúas tu trabajo desarrollado en esta unidad?

- Autoevalúa tu trabajo a través de los símbolos que aparecen a continuación; dibuja el que conteste a cada afirmación correspondiente al recuadro “Evaluación”. **Esta información es muy importante, ya que te servirá para saber cuanto has aprendido y cuanto te falta por aprender.**

Siempre 

A veces 

Rara vez 

	<i>Evaluación</i>
1. Trabajé íntegramente en forma grupal e individual	
2. Participé activamente en la realización de actividades	
3. Busqué información adicional a lo entregado en clases	
4. Relacioné lo estudiado con mis conocimientos previos, con mis experiencias personales y con aspectos del diario vivir	
5. Desarrollé una postura crítica y valórica frente al conocimiento adquirido	
6. Desarrollé habilidades que me permitirán comprender mejor	
7. Desarrollé habilidades que me permitirán escribir mejor	

DE ACUERDO A LOS RESULTADOS DE TU DESEMPEÑO, REFLEXIONA:

- ¿Qué acciones realizadas en el proceso de aprendizaje me han llevado a un buen desempeño? ¿Qué debo hacer para mantenerlas y refortalecerlas?
- ¿Qué aspectos debo mejorar? ¿Qué acciones pondrían resultarme efectivas para una próxima instancia de aprendizaje?
- ¿Cuál es m estilo de aprendizaje? Si no dispongo de uno ¿Qué técnicas o recursos puedo utilizar para crear un estilo propio y eficaz?

Consejo útil: Elabora una lista donde precises los pasos, acciones y técnicas que usualmente utilizas a la hora de estudiar. Determina, a la luz de los resultados de tu autoevaluación, cuáles fueron de provecho y cuáles no. Sustituye las acciones que no te trajeron resultado por otras que puedas aplicar en una nueva experiencia de aprendizaje, hasta encontrar las que te sean mas cómodas y efectivas. Cuando estudies, dialoga con frecuencia con tigo mismo, formulándote preguntas como:

¿Estoy entendiendo lo que leo?, ¿Lo puedo imaginar?, ¿Soy capaz de explicarlo? Y si lo anterior no se está logrando: ¿Qué factores están dificultando mi comprensión?, ¿Será algún aspecto externo? (iluminación, ruido, posición corporal, etc.) ¿o interno? (desconcentración, inseguridad) ¿Cómo puedo solucionarlo? En la medida en que vayas despejando los factores de distracción verás como tu instancia de estudio será de mayor de provecho. Por ello a continuación te ofrecemos una serie de pasos que pueden ayudarte a mejorar tu comprensión lectora y a confeccionar tu propio plan de estudio sin perder de vista que la mejor técnica siempre será la que te de mejores resultados.

Para efectuar una buena comprensión lectora, sigue paso a paso los consejos sugeridos a continuación, *antes*, *durante* y *después* de cada lectura:

- Lo primero, es fijarte en el título, el autor y el año de edición. Si no conoces al autor, procura buscar datos biográficos y de su obra; te pueden orientar respecto a la perspectiva o punto de vista con la que debes abordar el texto.
- Ahora, identifica el tipo de texto al que corresponde a la obra que leerás. Si es texto literario, determina a qué género pertenece, dentro de él, reconoce el subgénero.
- Antes de leer, examina visualmente el texto completo ¿Tiene subtítulos? ¿Cuáles son? ¿Qué me dicen sus ilustraciones? Atender a estas inquietudes, te servirá para familiarizarte con el texto, recabando información que te proporcionará pistas de lectura.
- Contextualiza el texto: determina tiempo y espacio en el que se ambienta: ¿Cuándo suceden los hechos narrados? ¿Dónde?
- Dialoga con el texto: levanta preguntas que, conforme avances en la lectura, puedas ir respondiendo
- Infiere relaciones de causa y efecto, realizando hipótesis sobre las motivaciones o caracteres y sus relaciones en el tiempo y el lugar. Se pueden hacer conjeturas sobre las causas que indujeron al autor a incluir ciertas ideas, palabras, caracterizaciones, acciones. También puedes ir prediciendo acontecimientos sobre la base de una lectura inconclusa para involucrarte de lleno en la temática que expone.
- Cuando no comprendas el significado de algún concepto, recurre al diccionario de inmediato en busca de información. Te servirá para

enriquecer tu vocabulario y desentrañar con mejores recursos, el argumento del texto.

- Escribe o comenta cual ha sido tu respuesta emocional frente al libro, tus reacciones frente al uso del lenguaje del autor y tu grado de identificación los personajes e incidentes del texto literario Si el texto no es literario, refiérete a los valores estéticos, el estilo, o recursos de recursos de expresión de lo leído.
- Transcribe las palabras o frases que te parezcan importantes o “clave” para interpretar la trama.
- Elabora esquemas o redes conceptuales (de relaciones entre personajes, episodios, acontecimientos, etc.) Estos te ayudaran a asociar información relevante del texto y tejer un “colchón de sentido”
- Elabora listados con los nombres, fechas o significados que requieran de memorización, y repásalos una vez concluida la lectura
- Para guiarte respecto a los elementos constitutivos de cada género, utiliza el cuadro que se te entrega en ésta pauta.
- Elabora una síntesis con los aspectos más relevantes del texto y cierra con una conclusión.
- Emite una apreciación valorativa (o comentario) a cerca del texto: ¿me gustó? ¿Por qué? Emite juicios fundamentados sobre el texto leído. Esto será de provecho ya que la lectura crítica tiene un carácter evaluativo donde interviene la formación del lector, su criterio y conocimientos de lo leído.
- Imagina que debes contarle el texto a alguien que no lo conoce; en voz alta, resúmelo y recomiéndalo, resaltando sus cualidades y aspectos que lo distinguen.

- Autoevalúa la forma en que abordaste la lectura: ¿has desarrollado una técnica? ¿Tienes una metodología o estilo propio? ¿En qué consiste? ¿Qué aspectos nuevos te gustaría integrar en una próxima lectura?

POR ÚLTIMO, Y PARA PRODUCIR TU PROPIO TEXTO LITERARIO...

Crea a partir del texto: transforma un texto dramático en humorístico, agrégale un párrafos descriptivos, escribe el supuesto diario de vida del personaje principal, cambiar el final al texto, reproduce dramatiza el diálogo de los personajes, inventa un diálogo entre un personaje real y otro creado por ti, o uno de un libro conocido, con personajes de otros cuentos conocidos, imaginar un encuentro con el autor del relato, modifica el título del texto, juega con sus significados, realizar ilustraciones para cada párrafo, busca temas musicales que se relacionen con el con lo leído, transformar el texto en cómics, etc. , juega con los géneros literarios y los tipos de textos, mezclando creativamente sus estilos y formatos.

EN SINTESIS: Es muy importante que seas tú el constructor de tus propios conocimientos, para ello no olvides verificar con cierta frecuencia (antes, durante y después de la instancia de estudio). Experimentando con ciertas técnicas comprensivas, podrás diseñar tu propio modelo de aprendizaje.

La lectura del texto literario es una excelente instancia no sólo para el desarrollo de ciertas habilidades lingüísticas y comunicativas, sino para potenciar tus capacidades creativas, valorativas y críticas frente las diversas formas de concebir el mundo, y en particular en la unidad estudiada, el mundo contemporáneo; la posición del hombre actual frente a su entorno, frente a la literatura misma y sus diversas formas de expresión.

RECUERDA: Para “aprender” no sólo debes atender al “que” sino también al “como”, ya que una vez que adoptes un estilo propio de aprendizaje basado en el conocimiento de ti mismo y tu particular forma de aprender, el conocimiento del mundo te será de fácil acceso.

¡¡Conocerse y valorarse a sí mismo es el primer paso para conocer el mundo y cuanto nos rodea!!

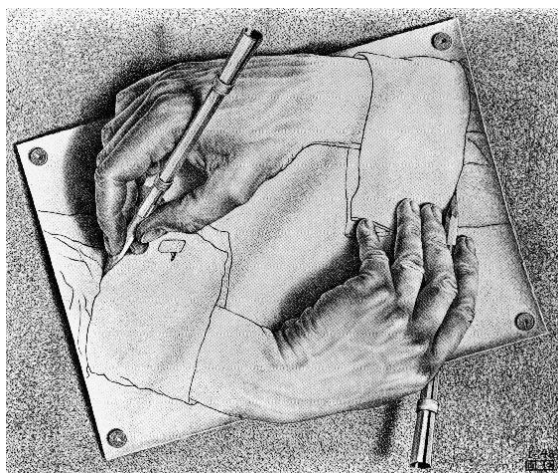


Vamos saliendo del laberinto...

Hemos llegamos al final de esta unidad. Recuerda aplicar todos los elementos de la literatura contemporánea cuando veas películas o series, pero sobre todo, cuando leas literatura actual. Ahora que sabes cómo funciona, podrás salir sin ayuda de su laberinto y sabrás distinguir los recursos de los que dispone el lenguaje para crear mundos y estimular tu imaginación

*“La lectura de un buen libro es un diálogo incesante,
en que el libro habla, y el alma contesta.”*

André Maurois



GUÍA PARA EL PROFESOR

TEXTOS LITERARIOS Y NO LITERARIOS

La primera actividad dentro de la unidad, implica más que un diagnóstico, un reforzamiento de los contenidos presentes en los programas educacionales de 7mo básico a 3ro medio, los que consideran principalmente la comunicación oral y escrita, y dentro de esta el texto literario y no literario.

Es así, que como actividad inicial pretende una importante participación del profesor, ya que, en un comienzo dependerá de él la motivación a la lectura inicial, que pese a presentarse como tema llamativo y de actualidad y otro quizá para los alumnos poco conocido, es necesario motivar la lectura, teniendo en cuenta que hoy en día la mayoría de los jóvenes están poco motivados en el desarrollo de la lectura personalizada, por lo tanto el profesor, conociendo la realidad en la que está inserto, podrá realizar esta primera parte de la actividad correspondiente a la lectura, de manera individual o grupal. Más tarde y en función del desarrollo de la lectura previa, los alumnos deberán realizar un cuadro diferenciador entre el texto literario y el no literario, donde el profesor deberá verificar que este se enmarque dentro de las definiciones que serán presentadas más adelante. Se aconseja para esto, trabajar el cuadro en la pizarra uniendo los contenidos y considerando el tiempo el que deberá contemplar sólo una clase (90 minutos). Confrontar

a los alumnos con textos de diversa naturaleza , para ello se recomienda que los alumnos tengan la posibilidad de acceder a diversos espacios de creación artística como cines, museos, teatro, y recursos de aproximación a textos expositivos, informativos o de masas como periódicos, documentales, visitas a museos, proyección de reportajes, entrevistas o avisos publicitarios, esto, para desarrollar posteriores análisis en los que sometan a comparación una amplia variedad de textos (literarios y funcionales), pudiendo desarrollar cruces intertextuales entre textos musicales, publicitarios, cultos y populares.

En este caso se realiza de manera paralela una evaluación procedimental, ya que el profesor está evaluando la participación de cada alumno y su trabajo personal, el que permitirá finalmente comentar de manera conjunta el desarrollo de la actividad y clarificación de todos los términos tratados, además de dejar abierto el tema en función de una constante investigación, esto presentando una pequeña pauta que deberá llevarse a cabo.

LA IDENTIDAD

El trabajo literario de cuarto medio está dirigido a la lectura de obras literarias contemporáneas, las que deben integrar el interés del ser humano, es así que para comienzo de esta etapa de la unidad se adjunta una pequeña lectura de las tribus urbanas, de modo que cada joven pueda identificarse con una de ellas y más aún en sociedad. Para complementar el profesor puede plantear la búsqueda de la identificación con otras temáticas como la música, la religión, el deporte, el arte, etc.

Finalmente el profesor es quien debe hacer una puesta en común de las respuestas de los alumnos, las que deben ir ayudándolo en torno a su propia identificación. La que lo implicará de manera sucesiva en la sociedad, es decir, para esto debe hablársele de la existencia del hombre en el universo, en el mundo, en el continente, en un país y en una ciudad y como tal, un ser hecho de razonamiento inteligente y capaz de verse distinto a todo aquel que lo rodea.

Para introducirnos en el tema de la contemporaneidad, es necesario hacer un refuerzo respecto de lo que es la realidad y la ficcionalidad, de la que se sugiere una pequeña actividad a modo de que los estudiantes logren ir identificando una realidad paralela la que deja de ser en si misma realidad, produciéndose la ficcionalidad.

El profesor debe lograr que el alumno asimile otras realidades en cuanto a la literatura, para esto sugerimos la presencia de cuentos, fábulas y novelas que sean parte de la época actual y de lectura rápida.

Sugerencia:

- Harry Potter: lectura que ha sido llevada al cine y que como tal, pueden desprenderse dos visiones distintas: la del lector que debe imaginarse aquello que se va sucediendo en la lectura y la del espectador quien da cuenta de la ficcionalidad en virtud de imágenes dadas por el carácter visual del cine y la televisión.

Finalmente debe darse a entender como expresa el último recuadro la idea de individualidad de la lectura, esto ya que, cómo lector/espectador tenemos diferentes formas de ver el mundo, que como tal se nos presenta desde diferentes realidades y que como se expresaba en el tema de la identidad, claramente un hombre que vive en África definirá y caracterizará a un león, de manera muy distinta a como podría hacerlo un chileno que no conoce África, esto debido a que la realidad en la que han sido criados es muy distinta.

Para que cada estudiante, pueda asimilar la temática principal que se manifiesta dentro de la unidad, se ha incluido de manera directa la contemporaneidad. Junto con esto se presenta una actividad de tipo investigativa, la que puede realizarse en la sala de computación del colegio, para que el profesor cumpla su rol de guía frente a la misma, esto puede además complementarse con la lectura mensual dentro de ellas se sugiere utilizar lecturas de autores chilenos o latinoamericanos, que sean más cercanos a los alumnos y los identifique dentro de su propia cultura.

Se integran también dos links que hacen referencia a las sinopsis de las películas “El efecto mariposa” y “El curioso caso de Benjamín Button” (u otras afines), las que se enmarcan en la temática de la contemporaneidad, percibiendo en ellas ciertos rasgos que la identifican como: el particular estilo moderno, la relación que se hace del tiempo, la forma de relacionarse con su entorno, entre otros. De esta forma es que debe complementarse además desde el estudiante con la propia identificación con la sociedad, uniéndolo con la soledad y la incomunicación humana que hace que nos separemos de ella, además de la realidad presente la que nos lleva a la ilogicidad del mundo y principalmente a la respuesta de la forma en que el hombre se relaciona con otros desde su propia conducta.

AUTOR, NARRADOR Y PERSONAJE CONTEMPORÁNEO

La contemporaneidad esta dada desde la presencia del autor en el relato, quien asume en primera instancia la narrativa contemporánea, es así como ésta se desplaza a la presencia del personaje inundando al lector de una forma particular de escritura, la que se determina por ciertos registros presentes en ella, se hace referencia con esto a:

- El uso del relato en primera persona
- La corriente de la consciencia
- Estilo indirecto libre.
- La multiplicidad de voces.
- El monólogo interior

Todos estos rasgos nos llevan a constatar la importancia del autor y su presencia en la voz del narrador, la que también puede verse presente en el personaje.

TÓPICOS LITERARIOS DEL SIGLO XX

En esta parte de la unidad se les presenta a los estudiantes, en primer lugar la definición de tópico literario. Luego, se presentan los tópicos representativos del XX en literatura:

- “Soledad e incomunicación humanas”
- “Búsqueda de la propia identidad; el individuo y la pertenencia a grupos”
- “El amor y el cuerpo como un supremo y desgarrado intento de trascender hacia otro”
- “Inabarcabilidad de la realidad; ilogicidad del mundo y de la conducta humana”
- “El mundo visto desde una o varias conciencias personales”
- “Representación subjetiva del tiempo”
- “Descenso a los estratos más profundos de la conciencia”

Como también, se hace referencia a las técnicas literarias del siglo XX, con sus respectivos ejemplos.

- Técnica del Montaje
- Escritura automática
- Enumeración caótica
- Intertextualidad

A modo de evaluación de lo aprendido, se realiza una breve actividad de creación, en base del cuento “la caperucita roja”, aplicable, ya que es conocido por la gran mayoría de los niños y jóvenes, la que es comparada con una primera imagen de la versión del cine y por una segunda imagen del fotógrafo Eugenio Recuenco, de las que finalmente deberá hacer creación en una tercera instancia de la propia versión de la misma, relacionando esta actividad con la intertextualidad. Con todo esto se quiere dar cuenta que una palabra siempre remite a otra palabra y del mismo modo que “una misma obra literaria puede dar lugar simultáneamente, a tipos de discursos muy diferentes” (Foucault, 1998:15)

RUPTURAS GENÉRICAS

En literatura, nos encontramos con autores representativos dentro de un género en particular y otros que abarcan varios por separado, sin embargo, otros autores nos remiten a la presencia de rupturas frente a la búsqueda de un nuevo discurso, el que contemple:

- La mezcla de géneros (teatro épico, novelas dramáticas, narrativa testimonial).

Se les presenta a los estudiantes un texto que da cuenta de la intencionalidad que tiene la ruptura de los géneros, es importante también ir reforzando contenidos de años anteriores respecto de ellos, para ello se entrega un cuadro con los géneros literarios, los que puede profundizar el docente si fuese necesario.

A modo de ejercitar acerca de la ruptura de géneros y junto con ello reflexionar los contenidos de la unidad, se presenta el texto “Los que no danzan” de Gabriela Mistral, el que está unido a una breve biografía de la autora. Para todo esto, los estudiantes deberán realizar una actividad, la que tiene carácter de pregunta respuesta, la que se recomienda sea revisada de manera individual, pero que en apremio del tiempo, podrá hacer una puesta en común.

- Desdibujamiento de la frontera entre literatura (ficción) e historia (realidad) o entre literatura y periodismo.

Existe de este mismo modo la presencia de autores que suelen jugar con el discurso, de tal forma que no es posible reconocer la diferencia entre ficción y realidad, debido a que los límites establecidos entre ellas suelen sobrepasarse y al igual que los géneros, suelen mezclarse.

Se realiza una actividad en post de un relato de Jorge Luis Borges, quien se destaca como representativo de la mezcla de géneros y en este texto particularmente del desdibujamiento de la frontera literaria. La actividad tiene el objeto de trabajar la metacognición evaluando varios de los contenidos ya trabajados durante la unidad.

El profesor debe tener presente y otorgarle una fundamental importancia a la realización de un constante trabajo de retroalimentación a los estudiantes, esto le permitirá ir identificando de manera clara los aprendizajes esperados.

Sin duda, el cine y la televisión comparten muchos elementos con la literatura, es por eso que hemos puesto frente a los alumnos imágenes televisivas que facilitarán la comprensión de algunos de ellos como son la parodia y el pastiche.

Se comienza con un trabajo visual, el que debe ser analizado de manera complementaria con un relato leído anteriormente del autor Jorge Luis Borges, la finalidad es unir ambos contenidos, para el aprendizaje esperado. Las imágenes mostradas dan cuenta de la presencia de intertextualidad, desde donde se relacionan dos series de televisión estadounidense, las que son copiadas por la televisión chilena. El estudiante además de reconocer la intertextualidad presente desde las imágenes, deberá identificar las diferencias y semejanzas entre la literatura y el cine, para de este modo trabajar de manera fluida frente a los medios de comunicación de masas.

Como ya hemos dicho las imágenes serán el fuerte para esta etapa de la unidad, es por eso que para dar a conocer la parodia, se presentan al gran humorista Kramer, quien ha imitado a varios personajes de la televisión, resaltando de ellos sus falencias y sus virtudes, las que son representadas en sus gestos, invitamos al profesor a hacer una puesta en común con los estudiantes, donde pueda dar a conocer otras instancias donde se vea presente la parodia, no olvidemos hablar del Quijote de la Mancha de Cervantes, obra que se ha parodiado por varios autores y que además por si misma se presenta como una parodia a las novelas de caballería.

De la misma forma es presentado el pastiche, sin embargo, para esto el profesor debe contextualizar a los alumnos en la telenovela “Los exitosos Pells” o puede crear previamente o de manera continua a la anterior una puesta en común respecto de la misma. Si nadie conoce la historia y no queda claro con la explicación, el profesor deberá explicarlo desde la presencia de actores que imitan a personajes caracterizando funciones de los mismos, como la nana, el mozo, la secretaria, etc., ya que todos estos hacen referencia a un público generalizado y no así a ninguna particularidad.

Finalmente, y a modo de reflexión se presentan dos actividades, la primera tiene carácter de resumen en torno a las últimas temáticas tratadas y la segunda será tratada como evaluación, la que será calificada por el profesor, de acuerdo a una lista de cotejo presentada a continuación, dependerá del profesor el que se la presente a los alumnos. En ambas se considera toda la unidad tratada.

Lista de cotejo.

Aspecto a Evaluar	Logrado	Medianamente logrado	No Logrado
Los estudiantes son capaces de identificar el contenido de la unidad en la película.			
Cumplen responsablemente con el trabajo asignado.			
Llegan a consensos respetando las opiniones de todos.			
Siguen las instrucciones dadas expresándolo de manera ordenada en la entrega final.			
Utilizan la creatividad.			
Realizan el trabajo con dedicación y entusiasmo, además de analizarlo de manera crítica.			

Lenguaje y Comunicación

Cuarto Medio

UNIDAD 2:

LITERATURA CONTEMPORANEA

Destrezas: Identificar, comprender, producir

Nombre: _____ Fecha: _____

Puntaje máximo: 31 puntos.

Puntaje obtenido:

NOTA:

Instrucciones Generales:

- La prueba tiene un total de 31 y un 60% de exigencia.
- Dispones de 60 minutos para desarrollar la evaluación
- Recuerda que la tranquilidad y concentración son fundamentales para un buen desempeño. **¡Éxito en tu trabajo!**

ITEM DE SELECCION MULTIPLE

Marca la alternativa correcta. (1 punto c/u)

1.- Corresponden a textos literarios:

- a) Noticia, carta y cuento.
- b) Relato, poesía y novela.
- c) Recetas, cartas y artículos.
- d) Relato, noticia y novela.
- e) Novela, cuento y reportaje.

2.- Características de la contemporaneidad son:

- I. Muestra el estilo de vida moderno.
- II. Narración desde el punto de vista de los personajes.
- III. Mantención de los convencionalismos clásicos.
- IV. Rompe con las concepciones relativas del tiempo.
- V. Correspondiente al S.XVII.

- a) I y II
- b) I, III y V
- c) II, III y IV
- d) I, II y IV
- e) II, IV y V

3.- “No se separa claramente los límites entre la voz del narrador y lo dicho por los personajes” tales características corresponden a:

- a) Flash back
- b) La deixis
- c) Estilo directo
- d) Estilo indirecto libre
- e) Intertextualidad

4.- La palabra *deixis*, proviene del griego y significa:

- a) Indicar, señalar o mostrar.
- b) Comparar, confrontar o asimilar.
- c) Detectar, descubrir o disminuir.
- d) Agrandar, acrecentar o ampliar.
- e) Asimilar, relacionar, referir.

5.- Texto 1

¿Qué es poesía?, dices mientras
clavas en mi pupila tu pupila azul.
¡Qué es poesía! ¿Y tú me lo preguntas?
Poesía... Poesía eres tú

Gustavo Adolfo Bécquer, Rima XXI

Texto 2 ¿Y TÚ ME LO PREGUNTAS?



Nicanor Parra, Artefactos Visuales

¿Qué recurso se ve presente al vincular ambos textos?

- a) Polisemia
- b) Multiplicidad de voces
- c) Montaje
- d) Estilo indirecto libre
- e) Intertextualidad

6.- Fragmento

“Ella decía: - ‘Tengo miedo’.

‘oigo una voz en lo lejano’.

Perdonalá, Señor!

Él decía: - ‘Tu pequeñita

mano en mis labios’.

Pablo Neruda, “Canción de los amantes muertos”

¿Qué fusión genérica se produce en el fragmento anterior?

- a) Narrativo y Lírico.
- b) Narración y Canción.
- c) Poesía y Canción.
- d) Lírico y Dramático.
- e) Narrativo y Dramático.

7.- Por *parodia*, entendemos:

- a) La imitación de un humorista
- b) La interpretación que hace un humorista a cualquier persona
- c) Las imitaciones de cantar o recitar
- d) La imitación burlesca o irónica, generalmente en verso, que se hace de otra obra, estilo, escritor o género exagerando y satirizando sus características esenciales.
- e) La risa que se produce tras el humor

II.- Lee el siguiente relato del autor argentino Jorge Luis Borges:

EL SIMULACRO

“EN UNO DE los días de julio de 1952, el enlutado apareció en aquel pueblito del Chaco. Era alto, flaco, aindiado, con una cara inexpresiva de opa o de máscara; la gente lo trataba con deferencia, no por él sino por el que representaba o ya era. Eligió un rancho cerca del río; con la ayuda de unas vecinas, armó una tabla sobre dos caballetes y encima una caja de cartón con una muñeca de pelo rubio. Además, encendieron cuatro velas en candeleros altos y pusieron flores alrededor. La gente no tardó en acudir. Viejas desesperadas, chicos atónitos, peones que se quitaban con respeto el casco de corcho, desfilaban ante la caja y repetían: *Mi sentido pésame, General*. Este, muy compungido,

los recibía junto a la cabecera, las manos cruzadas sobre el vientre, como mujer encinta. Alargaba la derecha para estrechar la mano que le tendían y contestaba con entereza y resignación: *Era el destino. Se ha hecho todo lo humanamente posible*. Una alcancía de lata recibía la cuota de dos pesos y a muchos no les bastó venir una sola vez.

¿Qué suerte de hombre (me pregunto) ideó y ejecutó esa fúnebre farsa? ¿Un fanático, un triste, un alucinado o un impostor y un cínico? ¿Creía ser Perón al representar su doliente papel de viudo macabro? La historia es increíble pero ocurrió y acaso no una vez sino muchas, con distintos actores y con diferencias locales. En ella está la cifra perfecta de una época irreal y es como el reflejo de un sueño o como aquel drama en el drama, que se ve en Hamlet. El enlutado no era Perón y la muñeca rubia no era la mujer Eva Duarte, pero tampoco Perón era Perón ni Eva era Eva sino desconocidos o anónimos (cuyo nombre secreto y cuyo rostro verdadero ignoramos) que figuraron, para el crédulo amor de los arrabales, una crasa mitología”

Jorge Luis Borges

ITEM DE DESARROLLO

1.- Nombra las características que identifican al relato como un texto literario (3 puntos)

2.- Identifica en el relato las marcas textuales que muestren la identidad del autor (3 puntos)

3.- ¿Cómo se presenta el tiempo en el relato? (3 puntos)

4.- Si bien has visto el texto utiliza una yuxtaposición de fragmentos para dar a conocer la historia ¿qué vínculos de significación se pueden establecer entre dichos fragmentos? (3 puntos)

5.- ¿Cuál es la finalidad del relato? (3 puntos)

6.- Relaciona y compara el relato con algún poema, cuento, canción o película que conozcas. Fundamenta. (5 puntos)

7.- Relaciona el título del relato con su argumento (5 puntos)

ITEM DE COMPRENSIÓN DE LECTURA

“REFLEXIÓN SOBRE EL LIBRO”

Epitafio del lector

¿Dónde encontrar el tiempo para leer?

Leo un texto que alguien ha escrito para mí. No es diferente de los demás. Todos, en cierto modo, han sido escritos para mí. Esa voz tiene un libro entre manos; ese libro soy yo. En esta página veo reflejado mi rostro como en un espejo. Estas líneas, ¿no son mi fisonomía? ¿Quién me observa si lo son? ¿Acaso las letras pueden mirar? La voz se hace letra y me habla, mira. La mirada es una hoja que lleva escrita en ambas caras una leyenda: “Es mentira lo que está escrito del otro lado”. Desde ahí, mis ojos me miran. ¿Desde cuándo, hasta cuándo estarán abiertos? A veces me parece que nunca he dejado de leer. Cuando desperté ya estaba leyendo. Me di cuenta de que había nacido al volver una página. Ese enorme libro que se abre cuando cierro los párpados, se llama, según yo, insomnio. Naturalmente tengo la impresión de que siempre he leído el mismo texto, éste cuyos fragmentos aparecen hoy entre mis manos. Al leer, me olvidé en el día, en la noche, en el invariable atardecer. Olvidé mis piernas cruzadas, mi cuerpo en la silla, la espalda que yacía en la cama entregada al sueño del libro. ¿Y el amor? He recibido algunas cartas, pagué con puntualidad el precio de escribir otras. Soy estas palabras que leo y que me dejan indiferente y que al mismo tiempo me estremecen; soy esta novela, este salmo, este trozo de inadecuada filosofía. No recuerdo haber sido nada que no leyera. Por ende, elegía mis lecturas con cuidado. Se las daba primero a probar a mis amigos para ver el efecto que les hacían. Gracias

a esa precaución me he ahorrado numerosas lecturas inútiles, gracias a ella también me he despedido de algunos buenos amigos envenenados por el experimento. No subestimo el poder de los libros sobre los frágiles lazos de la amistad; no subestimo a los amigos. Nadie me reprochará que desconfíe de las recomendaciones. A veces sin embargo —debo concederlo— he perdido a un amigo pero he ganado a un autor que, ¿lo dudas?, no valía menos por estar muerto. Mi memoria, débil, escasa, nada tiene que ver con aquellos continentes oceánicos donde naufragan, como por arte de magia, atlas enteros de información, bibliotecas y ficheros, arcas de papel con los animales que promueve a diario el papel periódico. No. Parece más bien una mosca que zumba con obstinación circular alrededor de un cadáver. Sólo recuerdo lo que a ella le interesa. De noche, al dormir, sueño con puntualidad inocuos dramas civiles. La locura del día, en cambio, me hace abrir los ojos sobre minucias. Cuando empiezo a leer, es decir cuando me despierto realmente, este proceso alcanza un agudo. Al revés de los lectores que saltan en una novela las páginas descriptivas y sólo atienden las líneas generales de la acción, a mí el argumento me deja, por lo general, frío. Que no me vendan novelas sin paisaje. Me exasperan los escritores que creen que el lector debe imaginar todo, desde el color de los ojos de la heroína hasta el clima. Señores, seamos por un momento un poco menos humanos. Lo digo por experiencia y —no quiero repetirlo— estoy cansado. He sido sacerdote y soltero, asesino y novio, adúltero y cowboy. Fui un olmo viejo hendido por el rayo y una cómica mandrágora. Fui la mosca descrita por Addison, la hormiga de La Fontaine, el gato de Hoffman y los perros de Cervantes, de Bioy, de London, de Thurber, de Homero y de Mann; la ballena blanca y el Pequod, Perla y la letra escarlata. Con Isaías, vi la mano de Dios extenderse sobre la tierra; con Daniel leí los sueños pintados por

una mano invisible; nunca pude distinguir los salmos escritos en el Libro de los que elevaba mi corazón apenas iniciaba la lectura. Tampoco he podido decidir si prefiero la página en blanco de Mallarmé o la de Whitman en su follaje. Algo en mi carne se alegra cada vez que leo un libro y mi corazón se regocija en el gran coro de las bibliotecas. He comprado más libros de los que he leído y de los que nunca leeré. Los recojo de la calle como si fuesen huesos dispersos de un ancestro cuyo perfil ignoro o niños perdidos, animales sin dueño. Tengo la impresión de que los rescato de la intemperie. Al menos, una vez en casa ellos se leen entre sí, como yo en este momento te leo a ti. Los cambio de lugar, los dejo vagar por mi biblioteca que es pequeña —lo admito— pero abismal. Como el agua en el arroyo obedece a la luna llena, como el polvo acecha el remolino, las horas fluyen hacia el tiempo inmóvil, y ellos nos van leyendo, agitan sus hojas como árboles al viento. Nos leen y nos asombran. No es breve nuestro epitafio.



Adolfo Castañón

Reflexiona:

1) ¿Cómo caracteriza el autor al libro? ¿Cómo 'personifica' el texto?

2) Si 'epitafio' significa:

"Inscripción que se pone en el sepulcro. Proviene del griego epitaphios ("que se hace sobre una tumba"). Se usa también para designar citas o artículos al final de una obra".

3) ¿Por qué crees que el autor usa esta palabra para titular su composición?

4) ¿De qué manera los libros "Nos leen" y nos asombran?

5) Según el texto, ¿en qué sentido se puede decir que "uno es lo que lee"?

6) Da a conocer una experiencia de lectura en la que te hayas sentido identificado con un libro, así como el autor cuando señala: *En esta página veo reflejado mi rostro como en un espejo.*

7) Si la finalidad de la literatura en éste mundo fuese cumplir con un rol o una tarea ¿cuál crees que sería ésta?

8) Si tuvieras que escribir el *epitafio* de un libro, ¿qué diría?

VI. Bibliografía

Bibliografía Básica

- Alazraki, Jaime (1983): *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*. Madrid: Gredos.
- Ángel de frutos, Salvador (1994): *Los escritos de Jacques Lacan*. Madrid: Siglo veinte.
- Arellano González, Sonia (1972): *3 eslabones en la narrativa de Cortázar*. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico.
- Asensi, Manuel (1995): *Teoría de la lectura para una crítica paradójica*. Madrid: Hiperión.
- Bajtín, Mijail (1929): *Discurso ajeno*. Argentina: Siglo XXI.
- Baudrillard, Jean (2005): *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairos.
- Benjamín, Walter (1991): *La obra del arte en la época de la reproductibilidad técnica*. Madrid: Taurus.
- Bessiére, Irene (2001): *El relato fantástico: Forma mixta de caso y adivinanza*. Madrid: Arco.
- Bioy Casares, Adolfo (1973): *Antología de la literatura fantástica argentina*. Buenos Aires: Kapelusz.

- Blanchot, Maurice (1993): *De Kafka a Kafka*. Buenos Aires: FCE.
- Bonati, Félix (1997): *El acto de escribir ficciones. Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco.
- _____ (1948): *La parte del fuego*. Madrid: Arena Libros.
- Borges, Jorge Luis (1974): *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- _____ (1980): *El libro de los seres imaginarios*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Carrizo, Antonio (1982): *Borges, el memorioso*. México: Emecé Editores.
- Certeau, Michel (2000): *La invención de lo cotidiano* México. Universidad Iberoamericana.
- Cortázar, Julio (1996): *Cuentos completos/I (1945-1966)*. Buenos Aires: Alfaguara.
- _____ (1967): *La vuelta al día en ochenta mundos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Dallembach, Lucien (1999): *El relato Especular*. España: Editorial Antonio Machado.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1996): *Rizoma*. México: Coyoacán.

- Derrida, Jacques (1967): *La escritura y la diferencia*. Buenos Aires: Paidós

- Domínguez, Héctor (2001): “*Abyecta Modernidad*”. Veracruz: Universidad Veracruzana.

- Dör, Joel (1994): *Introducción a las lecturas de lacan*. Barcelona: Gedisa.

- Eco, Umberto (1990): *Lector in fábula*. Barcelona: Lumen.

- Freire, Paulo (2003): *La Educación como práctica de la libertad*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Ferro, Roberto (1999) “Especulaciones entre la imaginación y el gesto” en Revista S y C. N° 9-10. Buenos Aires.

- Freud, Sigmund (1919): *Lo ominoso, Obras Completas, Tomo XVII*. Argentina: Editorial Amorrortu.

- Foucault, Michel (1973): *El orden del discurso*. Venezuela: Tusquets editores.

- Goic, Cedomil (1992): *Historia de la novela hispanoamericana*. Valparaíso: Universitarias.

- Jameson, Frederic (1999): *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el postmodernismo, 1983-1988*. Buenos Aires: Manantial.

- Jitrik, Noé (2000): *Los grados de la escritura*. Buenos Aires: Manantial.

- Lacan, Jacques (1956): *Seminario XI: Los cuatro conceptos fundamentales*. Buenos Aires: Paidós.

- _____ (2005). *Escritos I*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Lacan Jacques (2007): *Los Cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis. Seminario 11*. Barcelona: Paidós.

- Leadre, Dorian y Groves, Judy (1995); *Lacan para principiantes*. Buenos Aires: Era Nacimiento.

- Lyotard, Jean-François (1998): *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra.

- Luhmann, Niklas (2002): *Teoría de la sociedad y pedagogía*. Barcelona: Paidós.

- Miller, Alain Jacques (1994): *Quehacer del Psicoanalista. Recorrido de Lacan*. Argentina: Manantial.

- Paz, Octavio (2000): *Laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura.

- Quiroga, Horacio (1921): “Las rayas” Buenos Aires: Losada.

- Ross, Waldo (1992): *Nuestro imaginario cultural, simbólica literaria hispanoamericana*. Barcelona: Anthropos.

- Saer, Juan José (2005): *La pesquisa*. Buenos Aires: Seix Barral.

- Sampieri et al (2006): *Metodología de la Investigación*. Buenos Aires: Mac Graw Hill.

- Saussure, Ferdinand: (1964): *Curso de Lingüística General*. Buenos Aires: Losada.

- Sarlo, Beatriz (1995): *Borges, un escritor de las orillas*. Buenos Aires: Ariel.

- Tedesco, Italo (2004): “Urdimbre estética, social e ideológica del indigenismo en América Latina”, Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Caracas.

- Todorov, Tzvetan (1970): *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Editorial Tiempo contemporáneo.

- Zabala, Lautaro (2006): “Un modelo para el estudio del cuento, en: Casa del tiempo”, Universidad Autónoma Metropolitana, México D.F., Vol VIII, NUMS. 90-91.

- Zola, Émile (2002 [1880]): *Obras selectas Zola*. Argentina: Espasa Calpe.

Textos de Educación

- Caballero, Alejandra et al (2006): *Lengua Castellana y Comunicación 4° educación media. Guía didáctica para el profesor y texto para el estudiante*. Santiago: Santillana.
- Carreño, Rubí et al (2001): *Lengua Castellana y Comunicación 4medio. Texto del estudiante*. Santiago: Mare Nostrum.
- Cortázar, Julio (1971): *Los Venenos, en Final del Juego*. Buenos Aires: Sudamericana.
- González Vergara et al (1974): *Didáctica del Castellano*. Santiago: Continental Ltda.
- López, Ricardo (2004): “Metacognición: esa palabra difícil” en <http://www.udp.cl/comunicacion/magcom/docs/Metacognicion.pdf>. Revisado 14 de agosto 2009.
- MINEDUC (2005): *Objetivos Fundamentales y Contenidos Mínimos Obligatorios de la Educación Media*. Santiago: Ministerio de Educación.
- Neruda, Pablo (1990): *Poemas y obra autobiográfica*. Santiago: Zigzag.
- Promis, José et al (1967): *Manual del Castellano 7mo año básico*. Santiago, Arancibia hermanos.
- Solé, Isabel (1992): *Estrategias de lecturas*. Barcelona: Graó-ICE.

Sitios Web

Anónimo “El don de Bilocación” en <http://www.corazones.org/diccionario/bilocacion.htm>. Revisado 1 de diciembre 2009.

- Anónimo “Latinoamérica y los Conceptos Literarios De Lo Fantástico, Lo Real Maravilloso Y El Realismo Mágico” en <http://www.articuloz.com/literatura-articulos/latinoamerica-y-los-conceptos-literarios-de-lo-fantastico-lo-real-maravilloso-y-el-realismo-magico-949780.html>. Revisado 7 de diciembre 2009.

- Anónimo “El desdoblamiento” en http://www.mundoparanormal.com/docs/viajastral/el_desdoblamiento.html. Revisado 2 de diciembre del 2009.

- Anónimo “Psicoanálisis: Teoría de lacan” en <http://www.apuntesdepsicologia.com/psicoanalisis/teoria-de-lacan.php>. Revisado 15 de diciembre del 2009.

- Anónimo “Horacio Quiroga” en http://www.booksfactory.com/writers/quiroga_es.htm. Revisado 11 de diciembre del 2009.

- Anónimo “Julio Cortázar” en <http://literaturafiliafitis.blogspot.com/2009/06/julio-cortazar.html>. Revisado 8 de diciembre del 2009.

- Anónimo “El concepto de forclusión” en <http://aqueos.wordpress.com/2008/07/09/el-concepto-de-forclusion/>. Revisado 12 de diciembre del 2009.

- Anónimo “Las 20 grandes frases de Jorge Luís Borges” en <http://federico.com/las-20-grandes-frases-de-jorge-luis-borges/>. Revisado 13 de diciembre del 2009.

- Anónimo “¿La modernidad? ¿Es tan solo modernidad?” en <http://enlacaradelcerro.wordpress.com/2009/04/09/%C2%BFa-modernidad-%C2%BFtan-solo-es-modernidad/>. Revisado 29 de diciembre del 2009.
- Benedetti, Mario en “Julio Cortázar, un narrador para lectores cómplices” en <http://www.literatura.us/cortazar/index.html>. Revisado 9 de diciembre.
- Blaustein, Daniel (2007): “Estrategias Narrativas en *La pesquisa* de Juan José Saer” en <http://ojs.gc.cuny.edu/index.php/lljournal/article/view/174/249> Revisado 15 de noviembre del 2009.
- Bogantes, Claudio (1999): “Lo fantástico y el doble: en tres cuentos de Durán Ayanegui” en http://books.google.cl/books?id=OUERRAe2OKsC&pg=PA25&lpg=PA25&dq=Los+nuevos+creadores+perten+de+la+idea+de+que+la+funci%C3%B3n+de+la+literatura+no+es+recrear&source=bl&ots=TB_AA4HOI8&sig=JBi8JMzrtmMHuAR5SeRrLgpl_Bk&hl=es&ei=fcw4S5GuOY2wtgfBmJiHCQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CAgQ6AEwAA#v=onepage&q=Los%20nuevos%20creadores%20parten%20de%20la%20idea%20de%20que%20la%20funci%C3%B3n%20de%20la%20literatura%20no%20es%20recrear&f=false. Revisado 10 de noviembre del 2009.
- Borges, Jorge Luis “La Biblioteca total” en <http://www.literatura.org/Borges/LaBibliotecaTotal.html>. Revisado 11 de junio del 2009.
- Caamaño, Jorge (2002): “Lectura deconstructiva del "Poema 6" de Pablo Neruda y su crítica literaria” en http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0071-17132002003700016&script=sci_arttext. Revisado 11 de diciembre del 2009.
- Cáceres, Anahí et al (2009): “Marco teórico de “sobre los paradigmas dualistas del proceso de percepción-creación artística” en <http://multimediafuc.wordpress.com/apuntes-teoricos-2009/marco-teorico-de-%E2%80%9C%9Cobre-los-paradigmas-dualistas/>. Revisado 21 de noviembre del 2009.

- Cortéz, Helena et al (2000): “¿Qué es metafísica?” en http://www.heideggeriana.com.ar/textos/que_es_metafisica.htm. Revisado 29 de noviembre del 2009.
- De Toro, Alfonso “el siglo de Borges: el discurso postmoderno y postcolonial de Jorge Luis Borges. Los fundamentos del pensamiento occidental del siglo XX y XXI en <http://www.uni-leipzig.de/~detro/siglodeborges/sigloborsp.htm>. Revisado 17 de diciembre del 2009.
- Escobar, Arturo (2002): “Globalización, desarrollo y modernidad” en <http://www.oei.es/salactsi/escobar.htm>. Revisado 12 de noviembre del 2009.
- Eduteka “Los estudiantes como participantes activos en su propia evaluación” en <http://www.eduteka.org/seccion/2/1>. Revisado 19 de diciembre del 2009.
- Fava, Paolo (2008): “Tzvetan Todorov y la literatura fantástica” en <http://www.papelenblanco.com/ensayo/tzvetan-todorov-y-la-literatura-fantastica>. Revisado 13 de noviembre del 2009.
- Ferro, Roberto (2000): “Especulación entre la intención y el resto. A propósito del comienzo de la escritura” en <http://www.hispanista.com.br/revista/artigo01.htm>. Revisado 5 de diciembre del 2009.
- Fragasso, Lucas (1996): “Derrida en castellano. Diccionario de pensadores contemporáneos” en <http://www.jacquesderrida.com.ar/comentarios/fragasso.htm>. Revisado 16 de noviembre del 2009.
- Gómez, Jorge (2003): “Yo y mi otro yo” en <http://www.letralia.com/jgomez/prensa/otros/yoyo.htm>. Revisado 1 de diciembre del 2009.
- Hoezen, Benjamín (1998): “Lacan y el otro” en <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/lacan.pdf>. Revisado 17 de abril del 2009.

- Hubinger, Václav (1996): “Antropología y modernidad” en <http://www.unesco.org/issj/rics154/hubingerspa.html>. Revisado 11 de noviembre del 2009.
- Jarry, Alfred “Patafísica1 virtualidad y heterodoxia” en <http://www.escaner.cl/escaner88/transversales.html>. Revisado 28 de diciembre del 2009.
- Link, Daniel en <http://www.pagina12.com.ar/1999/suple/libros/99-11/99-11-14/nota1.htm>. Revisado 15 de diciembre del 2009.
- Menoni, Jorge (2000): “Horacio Quiroga. La literatura, el cuento y la vida. En los abismos del horror” en <http://www.desk.nl/~sur/03surensayo02.html>. Revisado 8 de diciembre del 2009.
- Peronard, Marianne (2001): “El conocimiento metacomprendido en escolares chilenos de Educación Básica” en http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-09342001004900011&script=sci_arttext. Revisado 7 de agosto 2009.
- Recourat, Edith (2008): “Nuevo dualismo en la obra de Cabrera: el sueño” en http://www.deguate.com/artman/publish/entrete_edithrecourat/Nuevo-DuNUEVO-DUALISMO-EN-LA-OBRA-DE-CABRERA-EL-SUE-Oalismo-en-la-Obra-de-Cabrera-el-Sueno.shtml. Revisado 15 de noviembre del 2009.
- Real Academia española en <http://www.rae.es/rae.html>.
- Sarlo, Beatriz “Borges, un escritor de las orillas” en <http://www.borges.pitt.edu/bsol/bse0.php>. Revisado 18 de diciembre del 2009.
- Tortosa, Virgilio (1998): “La construcción del individualismo en la literatura de fin de siglo. Historia y autobiografía” en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12365075321259384654435/005091.pdf>. Revisado 11 de noviembre del 2009.

- Toral, Raquel (2003): “Comentarios a la presentación del texto: Saber científico y arte lector” en <http://www.uaq.mx/psicologia/lamision/resena6.html>. Revisado 14 de diciembre del 2009.
- Todorov, Tzvetan “La conquista de América: El problema del otro” en http://books.google.cl/books?id=mymzZ14iRdMC&dq=la+conquista+de+america+to+dorov&printsec=frontcover&source=bn&hl=es&ei=Jlc7S7aoMI-SuAfk-cWgBw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=4&ved=0CBUQ6AEwAw#v=onepage&q=&f=false. Revisado 30 de diciembre del 2009.
- Ureña, Fernando “La narrativa de Horacio Quiroga” en <http://www.latinartmuseum.com/quiroya.htm>. Revisado 29 de diciembre del 2009.
- Vásquez, Adolfo (2007): “Baudrillard. Cultura, simulacro y régimen de mortandad en el sistema de los objetos” en http://www.filosofia.net/materiales/articulos/a_baudrillard_vasquez.html. Revisado 9 de diciembre del 2009.
- Vega, Ana (2009): “La narrativa latinoamericana en el siglo XX” en <http://profeanavega.blogspot.com/2009/04/la-narrativa-latinoamericana-en-el.html>. Revisado 8 de diciembre del 2009.
- Vergara, Fernando (2007): “La apropiación del sentido de la comprensión: lenguaje e historia” en http://www.filosofiayliteratura.org/Lindaraja/vergara/lenguaje_historia.htm. Revisado 15 de junio del 2009.

