

# UACM

Universidad Autónoma  
de la Ciudad de México

NADA HUMANO ME ES AJENO

COLEGIO DE HUMANIDADES y CIENCIAS SOCIALES

LICENCIATURA EN CREACIÓN LITERARIA

**“El otro” en Borges siendo el mismo.**

**La excusa filosófica para la creación de una nueva literatura por  
medio del desdoblamiento**

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

**LICENCIADA EN CREACIÓN LITERARIA**

PRESENTA:

**ORIANA MICHELLE SÁNCHEZ GONZÁLEZ**

DIRECTOR

**DR. JOSÉ CARLOS VILCHIS FRAUSTRO**

Ciudad de México, noviembre de 2024.

## SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



## UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

### RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

#### DERECHOS RESERVADOS ©

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

*"No sabemos si Borges es un poeta de la filosofía o un filósofo de la poesía."*

*–Juan Carlos Magañaes*

A Dios por la vida tanta.

A mi madre por estar con el corazón ofrecido a mano llena. A mi madre por ser el símbolo de la fortaleza, por ser tan buena. También a mi padre que fielmente considera mis ideales políticos: A mis padres que me enseñaron a ganarme la vida. Mis padres que muy a pesar de su postura respetaron que me dedicara a la literatura. ¡Gracias!

A Carlos, Carlitos, mi compañero de lucha, mi lector, el padre de mi hijo, a mi querido refugio a el amor puro. A ti que tienes siempre la esperanza de un mundo mejor, que te duele la injusticia. A Carlos que escuchó y tradujo la estructura de mi trabajo. Tú que todo lo que no has tenido lo has dado. A Carlitos que le hecha todas las ganas a vivir. A Carlos por recordarme que esto es de las pocas cosas que valen la pena, gracias, muchas gracias. Te amo.

A Nena que me conseguía las copias de los libros. Por la bondad con la que escuchó el tema de este trabajo. Porque te conmueves hasta el llanto. Por venir con medicamento cuando recién nació Diego y por siempre hacerme sentir de la mejor manera. Por estar cerca de nosotros, gracias. Gracias Nenita.

A Kari, mi amiga. La que siempre me echó porras. Por interesarse por la investigación. Por tomarse alguna cerveza a mi salud y por creer en mí. Porque eres buena, por ser feminista. A ti mi querida amiga, muchas gracias.

A mi querido director; Vilchis, el que orquestó este trabajo, quien confió en mí y en mis capacidades. Gracias por tener la valentía de defender y enfrentarse a todo lo que nos ponían el pie. Por su humildad y conocimientos ¡Muchas gracias!

A mis lectores: profesora Luisa, profesor Macedo y a el profesor Montes. Por dedicarle el tiempo a leer la tesis, por sus observaciones y paciencia. A cada uno de ustedes muchas gracias, no hubiera logrado terminar de no ser por su gran experiencia.

A Diego: Eres tan pequeño y tan fuerte que no me queda más que ponerme a la altura. Eres el motivo de mis tantas ganas de vivir; de querer tanto a tu padre, de vivir con dignidad. Este trabajo es más tuyo que mío, has estado aquí desde el vientre e incluso al leer y redactar jaloneabas mi cuaderno, y aquí sigues: ahora mismo duermes a mi lado. Por ti todo lo que implicó y significó este trabajo valió la pena.

Gracias hijo, muchas gracias amor.

## Índice

introducción .....	6
¿Qué se dice del otro de Jorge Luis Borges? .....	13
<b>Capítulo I. DE BORGES AL CUENTO .....</b>	<b>18</b>
1.1 <i>Borges consagrado</i> .....	18
1.2 1.2 “El otro” y su tiempo .....	23
1.3 1.3 <i>El cuento en El libro de arena</i> .....	28
<b>Capítulo II. “EL OTRO” BAJO LA MIRADA DE LA FANTASÍA Y LO NEOFANTÁSTICO.....</b>	<b>33</b>
2.1 <i>La fantasía en su esencia</i> .....	33
2.2 <i>¿Qué es lo neofantástico?</i> .....	38
2.2.1 “El otro” que se cubre con la fantasía y lo neofantástico .....	41
<b>Capitulo III. HERRAMIENTAS PARA LA CONSTRUCCIÓN DEL CUENTO .....</b>	<b>57</b>
3.1 <i>La identidad del doble</i> .....	57
3.2 “El otro”. Otros paradigmas de análisis .....	68
Conclusiones .....	99
Referencias bibliográficas .....	109

## Introducción

Indagar en el trabajo de Jorge Luis Borges es una tarea laboriosa porque existe una gran cantidad de estudios críticos que refieren al escritor argentino, lo que nos mete en problemas, pues resulta complicado poder tocar todos sus temas y paradigmas. No obstante, considero necesario volver a hablar de él como autor de literatura que tuvo la necesidad de expresar artísticamente algunos de los conceptos más profundos que da la filosofía.

Borges fue un literato que se ahondaba en sí mismo, dado que no se sometió a ninguna forma de escritura o alguna corriente estética, sin embargo, en 1921, a sus 22 años, Jorge Luis Borges era un joven poeta que impulsó, junto con otros escritores de la época, el movimiento ultraísta. El ultraísmo fue una corriente literaria creada para corromper el canon de la poesía; estaba entre sus objetivos eliminar la rima, elevar las metáforas, desprenderse de lo sentimentalista, suprimir adjetivos innecesarios, crear imágenes que sustentaran el tema poético y usar palabras esdrújulas.

Años más tarde, el autor renegó y repeló de toda corriente, y produjo una estructura escrita que se formó de él y de las lecturas que tuvo a lo largo de su vida, donde la filosofía le permitió incorporarse en conceptos metafísicos que lo llevaron a desarrollar en sus obras personajes que se cuestionaban su existencia en el terreno narrativo y metáforas que intentaron explicar el tiempo en el plano poético.

Borges cimentó una sensibilidad para formar mundos lúdicos, universos en el tiempo, en la realidad y en la construcción del ser. Esta manera de leer del escritor, y de plasmar lo leído en su escritura, le permitió crear un relato como “El otro” que es el primero de los cuentos que compone *El libro de arena*, publicado en 1975, actualmente se encuentra en la editorial Debolsillo, pero la primera edición fue por Emecé. Se trata de un cuento que tiene conceptos literarios, sociológicos y filosóficos que interesa analizar en este estudio. No obstante, este trabajo tiene como prioridad destacar las herramientas y técnica literaria de Borges, en la que se ubica un trasfondo de las ciencias ya mencionadas, esto quiere decir, que el análisis va de la excusa filosófica al nacimiento de estructuras imaginarias del cuento “El otro”. Es preciso aquí añadir la perspectiva que tenía Borges sobre la idea de la filosofía y la literatura que se presenta y se ha criticado en su obra. En una entrevista en 1966, en París, el escritor comentó que:

La matemática y la filosofía, la metafísica, siempre me han interesado. No diré que sea matemático o filósofo, pero creo haber encontrado en la matemática y la filosofía posibilidades literarias, y sobre todo posibilidades para la literatura que más me apasiona: la literatura fantástica.<sup>1</sup>

A propósito de lo que enuncia Borges valdría recordar muy breve a “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” un cuento de *Ficciones* en el que Borges declara que “la metafísica es una rama de la literatura”<sup>2</sup>. La afirmación consta por la consigna del propio relato. La historia navega a partir de una conversación que tiene Borges con Bioy Casares en la que este último observa el espejo, que dada la posición que se encuentra, refleja la multiplicidad y con ello en mente recuerda una frase de un heresiarca de Uqbar “los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres.”<sup>3</sup> *La biblioteca virtual de Miguel de Cervantes* sintetiza el relato de la siguiente manera:

“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” es la creación y descripción minuciosa de un planeta imaginario, por parte de una sociedad benévola y secreta, una magna obra de hombres que crean el rigor de un orden ideal que al cabo de unos años comienza a producir transformaciones en la realidad conocida, la que empieza a ceder ante la lucidez implacable de las creaciones tlönitas. No insistiré en detalles de la maravillosa y creciente enciclopedia de Tlön, pero sí en el dato significativo de que la literatura de ese planeta era un solo libro con todas sus variaciones. No sería impertinente señalar también que el descubrimiento de la enciclopedia de Tlön se debe, en la ficción narrativa, a la mención casual de Bioy Casares de una cita de esa obra, en una noche en que los espejos multiplicaban el orden ilusorio de las cosas. Y allí empieza, por parte del narrador y de varios de sus amigos, la búsqueda intencional y azarosa de los textos desconocidos.<sup>4</sup>

En términos sencillos para contextualizar el relato se propone dividir en tres elementos que se consideran claves para la lectura; la primera es el descubrimiento de un país llamado Uqbar, la segunda consta del hallazgo que ofrece este país fantástico pues pertenece a una pequeña parte de todo un universo conocido como Tlön y la tercera es que este universo es creado por los eruditos Orbis Tertius. Bien, con ello en mente Borges personaje se sumerge en las lecturas que la investigación le otorga y a medida que profundiza en las mismas reconoce que los eventos y personajes narrados en el libro comienzan a materializarse en la realidad dando como resultado el desvanecimiento de los límites de la ficción y de esta última mencionada.

---

<sup>1</sup> Georges, Charbonnier, *El Escritor y su obra*, 1967, 9.

<sup>2</sup> Jorge Luis Borges, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, 98.

<sup>3</sup> *Ibíd.* 91.

<sup>4</sup> Pampa Olga Arán, “La Enciclopedia de Tlön”, *Biblioteca virtual de Miguel de Cervantes*.

“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” sostiene el argumento declarado por Borges cuando refiere a que con las bases de la filosofía y la metafísica se puede enriquecer la literatura ya que es por medio del universo de Tlön que la literatura construye la realidad y en ese sentido podría atribuirse que ese espacio cabría en lo metafísico. La metafísica como herramienta literaria se expondrá en capítulos más adelante.

Finalmente vale decir que, la conjunción de filosofía- literatura dan como el mismo Borges lo declara, una literatura fantástica porque cabe además mencionar que “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” es un cuento de tono fantástico, la vacilación de que es real de lo que no permean constantemente la narración, la verosimilitud también ahonda la misma, de tal suerte que la historia termina y no se sabe si realmente existe otro universo tal como lo sugiere Todorov.

Las posibilidades literarias que le brindo la filosofía son en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” acentuadas, por otro lado, quisiera terminar atestiguando que este último relato resulta ser complejo y desafiante, el tiempo en que se describe los acontecimientos tiene saltos, en ocasiones es ambiguo y esto se piensa es intencionado para así tantear y cuestionar al lector conforme a su realidad.

Regresando, el “doble” es el desprendimiento del yo para crear “el otro,” un tema que, para Borges, se dedica a elementos metafísicos en tonos existencialistas. ¿Qué significado tiene el tiempo en el concepto ser? Esto, es una interrogante que el autor argentino se cuestiona en toda su obra, y que en “El otro” la incógnita deja entrever la respuesta.

De tal manera, esta interrogante permite la entrada a la hipótesis de este trabajo, que es la que se presenta a continuación: en la formación artística del Borges-autor, como lector de filosofía, se reconstruye el término ser y tiempo que le permite imaginar y crear dos Borges, desprendidos el uno del otro, a partir de la metaficción en el cuento “El otro”. Por eso, el objetivo de este trabajo es analizar estos paradigmas.

El primer capítulo incluirá tres subcapítulos, en uno de ellos se presentará a Borges en un carácter biográfico haciendo hincapié en las etapas intelectuales que le permitieron ser un clásico. Esto servirá, además, para relacionar la vida que se conoce como normal a la trayectoria literaria que nos presenta el autor en su trabajo narrativo, dando como resultado una literatura que transformó y reivindicó el género fantástico. Teniendo en mente a Jorge Luis Borges como el escritor viejo que relató “El otro” en 1975; es decir, la investigación versa en torno a la vida del autor por lo que se planteará y se expondrá en un tiempo en el que Borges estaba en sus últimos

años de vida. Posteriormente, en el siguiente subcapítulo, se dictará, en la amplitud que permita la investigación, el tiempo literario en el que gira el cuento de “El otro”. La monografía está planteada para observar las influencias que Borges recibió y otorgó en el campo de la literatura, es decir, la palabra escrita en su forma estética se produjo por influencia al mismo tiempo para aportar a posteriores escritores, en otras palabras, toda literatura aporta y enriquece las futuras obras. La importancia de este segundo apartado permitirá acceder a la información literaria que se produjo en torno al relato, en la que, dado los años en que se publicó el cuento, se presenta el impacto que tuvo el *boom* latinoamericano, que es sin duda parte y contribución de Borges. Y finalmente en el último subcapítulo se verá a “El otro” como forma de resumen para contextualizar al lector, presentando en qué consiste la historia y resaltando los tratamientos estéticos que el autor argentino retrató en la obra, además de destacar de manera breve los otros cuentos que acompañan a “El otro”. Esto, con el fin de reconocer la pluma literaria del escritor en su obra en conjunto (*El libro de arena*). Se pretende ubicar los instrumentos y temas que podrían tener afinidad, debido a que un libro de cuentos, generalmente, tiende a girar en la unión de sus relatos, en torno a un tema, a un género, o una voz. Es de suma importancia colocar en un espacio literario a “El otro” para poder tener mayor perspectiva de lo que cuenta el relato.

Ahora bien, recordando líneas anteriores en las que se comenta que bajo la perspectiva filosófica, Borges reivindicó el género de la fantasía, lo que indica que, el término fantástico conocido hasta ese momento se modificó o se dirigió a otra definición. La importancia de subrayar aquí aquella afirmación deviene del contenido que obtendrá el segundo capítulo. La intención de dicho apartado consta de precisar si la literatura de Borges carga con los lineamientos propios de la literatura fantástica o si en su defecto ocurre algo diferente.

Comprendido lo anterior, y a propósito de instaurar a “El otro” en un género, el siguiente capítulo se fragmenta en tres partes; la primera define en su historia y en su esencia el término de la fantasía, esto con el fin de reconocer los parámetros del mismo y de tal suerte, analizar la información expuesta y encontrada a partir del teórico David Roas. Con ello en mente, el apartado intenta responder a las siguientes interrogantes: ¿qué es la fantasía? ¿Qué elemento define a la fantasía? Y ¿por qué surgió dicho género? Como consecuencia de las lecturas y la investigación aparece el siguiente subcapítulo. Indagando en lo fantástico, sus características y necesidades se encontraron con que Borges no cumple propiamente con los lineamientos establecidos al

concepto, (aunque sí hay algunos elementos que entran en la escritura del autor) por tal razón, fue fundamental plantearse ¿Cuál es el género al que el cuento pertenece? Pues si se hace una breve búsqueda sobre a qué género pertenece Borges se encontrará en lo fantástico. Es importante, por otro lado, no perder de vista que esta investigación propone que mediante las lecturas filosóficas Borges ambiente, una forma de hacer literatura. Retomando, se encontró con un género que subyace precisamente del género fantástico, y que se apropia más a la escritura del autor argentino.

Así pues, el segundo subcapítulo, al igual que el primero retrata las herramientas de dicho género “nuevo” nombrado como lo neofantástico. Y finalmente el último apartado; teniendo como base los dos géneros en los que se comenta que la literatura de Borges parte, cabría, de tal modo, la necesidad de instaurar y definir cuál de las dos formas es en la que el escritor argentino se expresa con mayor comodidad. Así que, con el objetivo de precisar a “El otro” en un género la última parte del segundo capítulo expondrá simultáneamente la literatura fantástica y lo neofantástico mediante el relato textualmente citado según los grados de importancia, y con ello poder deducir ¿en dónde se encuentra Borges?

Consecuentemente, habiendo respondido al género en el que “El otro” alberga, se da entrada al tercer y último capítulo de dicha investigación titulado “Las herramientas para la construcción del cuento”; como su nombre lo indica, este apartado dividido ahora en dos secciones se preocupa por escarbar los materiales que propiciaron a Borges a crear a “El otro”; de tal suerte, el primer subcapítulo “La identidad del doble” expresa que el desdoblamiento es el instrumento principal que hace que el cuento sea tan atractivo, por lo tanto, dicho subcapítulo explora los espacios y las formas del doble no sólo en el espacio literario, sino que además reconoce las manifestaciones en la filosofía y en la psicología. Esto surge porque la idea del doble, entre muchas otras intenciones, nace por el conflicto de identidad, por lo tanto, es un tema que se relaciona forzosamente con otras materias. “La identidad del doble” escarba en los orígenes sociales y antropológicos que hablaban de la otredad, pues dicho término es bastante antiguo, además se enuncia la relación que tiene el doble con el género fantástico que no es de la misma similitud que con lo neofantástico. Por otro lado, se presentan la silueta del doble que se toma en algunas culturas y religiones, y una pequeña tipología, sin entrar en teorías de los dobles que se reconocen en lo social; el reflejo, el alma, la sombra y los gemelos. Finalmente, se

exponen algunas obras literarias que jueguen con la otredad. Todo esto, para reconocer que la magnitud del doble es un tratamiento no sólo viejo, sino que además complejo y vigente.

Por último, el apartado “El otro’. Otros paradigmas de análisis” reconoce ahora sí el desdoblamiento que ocurre en “El otro”; en primer instancia se ahondará en el miedo que propicia el reconocerse así mismo; la otredad. Esto va a permitir de nuevo regresar a lo neofantástico para hacer hincapié en la importancia de este género. Posteriormente, una vez que ya se haya recorrido el término del doble en la expansión que la propia investigación ceda, se podrá observar que Borges no puede ser toda la tipología, e incluso, se reconoce que el doble que se manifiesta en el cuento tiene su precisión de tal suerte, se distinguen el doble objetivo y subjetivo y de esta última se desprende el doble subjetivo interno-externo, e interno. Se focalizará en la teoría del doble que más adecuada esté a “El otro”. Como el mismo nombre del subcapítulo lo indica, se planea analizar el interior y el contorno del relato, para poder distinguir los puntos clave de la creación del mismo, de manera que, posterior a ello, se dará pauta a la herramienta del lenguaje pues esta es la materia principal para la creación del cuento. Por lo tanto, se hará un recorrido por las figuras retóricas que son vistas en “El otro” y a la par, se hará una símil entra la figura expuesta, así como en la obra propia. Se propone que Borges emplea con mayor comodidad las figuras del pensamiento como lo es la paradoja, por consecuencia se definirá el concepto al tiempo de citar o exponer de qué manera se retrata dicha forma escrita en la historia. El propósito es poder observar la intención del escritor argentino para elaborar el relato, pues las figuras retóricas expresan un designio formal y claro sobre su uso.

Detrás de esto, se examinará el tipo de narrativa que Borges manejó en “El otro”; para ello, se tiene en mente seguir los lineamentos que expresa la metalepsis; retórica, ontológica, externa o interna. El fin es abstraerse del relato y visualizarlos desde los focos que nos permita la metalepsis.

Para terminar con dicho apartado, se rodeará los elementos y lecturas filosóficas que se pudieron encontrar para relacionarlas con Borges como el escritor del cuento, dicho esto, mediante dos interrogantes se continuará con dicho tema; ¿cuántos tiempos existen en “El otro? y ¿El encuentro fue real? Para responder a la primera, se instaura el tiempo metafísico, y con ello a Hegel para poder aseverar que se reconoce más tiempos de los predeterminados. La metafísica permite el encuentro y por lo tanto cabe la necesidad de retratar de como forma o cuál sería la

visualización metafísica que se reconoce en Borges. Del mismo modo, para dar continuidad a la siguiente pregunta, se propondrá no perder de vista el campo en el que está trabajando, esto, el literario y por lo tanto, es ficcional, sin embargo, mediante Platón se propone habilitar el campo de las ideas, a la par de recordar a Wittgenstein con respecto a los límites del mundo que se obtiene sólo por el lenguaje.

Finalmente se contemplará un análisis general sobre la posible intención de Borges para crear a “El otro”, de tal suerte, se reconoce que el tiempo es el objetivo que el autor tenía en mente, por lo tanto, se retomará la filosofía de Heráclito y de la misma manera se ahondará en la idea del río que tiene a ser la metáfora del tiempo. La existencia vendría nuevamente a jugar un papel primordial en el relato.

Todo esto enunciado sería posible gracias a la metaficción; una estructura narrativa que permite que Borges converse con él mismo y con el autor, y que además los personajes se llamen Jorge Luis Borges. Si el hecho ocurrió, o fue un sueño, no es realmente importante, lo valioso son las estructuras del mundo narrativo que Borges personaje y autor nos trasladó. El talento de las lecturas filosóficas enriqueció el mundo imaginario, un mundo que sólo existe en la literatura. “El otro” presenta una historia que se preocupa por la existencia que tiene un ser humano y como ésta pasa por la vida hasta morir. La creatividad de expresar el tiempo en un relato como “El otro” funciona como una acción estética por todos los recursos que Borges utilizó para que este permeara en el lector.

La relación de la filosofía con la literatura se conjuga de manera natural y podría decir que según las investigaciones que se encontraron, aquella relación siempre ha sido un tema que no termina de conocerse. Por ello, espero que este trabajo sirva para que futuros entusiasmados por Borges continúen navegando en la profundidad que su escritura nos brinda.

## ¿Qué se dice de “El otro” de Jorge Luis Borges?

Para realizar la presente investigación, el primer paso fue examinar y recopilar información que fuera de utilidad para tener mayor amplitud acerca de Borges y de “El otro”, por consiguiente hubo una indagación en los acervos de TESIUAMI, TESIUNAM, FILO digital, y UACM sin encontrar tesis alguna que hablara de forma clara o que hiciera alusión al relato de “El otro”. Sin embargo, en TESIUAMI y TESIUNAM se ubicaron dos tesis, una de cada institución, que mencionan algunos elementos que ayudan a la comprensión de la voz literaria de Borges. En TESIUAMI el trabajo recepcional se titula *Borges el hacedor de laberintos* por Carmen Araceli Eudave Loera, en TESIUNAM *La metaliteratura en algunos de los textos de Jorge Luis Borges* por Rafael Olea Franco. También, se buscó en FILO digital, con el mismo afán de tener algunas pinceladas de la obra literaria de Borges, este último acervo tenía una restricción a los trabajos de investigación, por lo cual la lectura fue imposible. Por el contrario, en la página Dialnet se encontró una tesis de grado doctoral *Ficciones en la cuentística de Borges* por Andrea Analía Benavídez que aborda el cuento “El otro” a partir de “25 de agosto, 1983” y “Borges y yo” desde la perspectiva del *alter-ego*. Además, en el Sistema Nacional de Repositorios Digitales en Argentina, se consiguió una tesis más, que sirve de investigación para comprender las características de la obra borgeana titulada *Jorge Luis Borges: Un abordaje de las categorías de civilización y barbarie en algunos de sus cuentos, poemas y ensayos* por Gabriela Verónica Puente. Todos estos trabajos tienen los siguientes elementos.

La tesis de Eudave expresa los temas que maneja el escritor argentino: la contaminación de la realidad por el sueño, el viaje en el tiempo y el doble. Eudave dice que esos elementos han abordado la escritura borgeana a lo largo de toda la vida literaria que tuvo el autor, que permite una irrealidad en los cuentos, como lo es “El otro”.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Carmen A. Eudave Loera, “Borges, hacedor de los laberintos”, 1994.

En *La metaliteratura en algunos textos de Jorge Luis Borges*, Olea Franco incluye a Borges en la corriente literaria llamada metaliteratura que consiste, dice el autor, en el proceso de escritura que permite que la voz narrativa y la del escritor entren y salgan de la historia.

Existen otros trabajos, como *La literatura fantástica en Argentina* específicamente el capítulo “La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges” por Ana María Barrenechea, así como los artículos: “Mínimas gotas de filosofía” de Ezequiel Olaso, “Paradoja y metalepsis narrativa en el cuento “El otro” de Jorge Luis Borges” por Liviu Lutas, “Análisis de ‘El otro’” de Jorge Luis Borges” en *ABSIDE: revista digital*.

En “La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges,” de Ana María Barrenechea, la autora habla de los gustos afines a la lectura que tenía Borges, la forma en como la Filosofía y la Literatura estaban en alta estima para él. El texto explica que Borges leyó a Schopenhauer y Berkeley, dos filósofos que entendían que la realidad se trasmutaba en un ensueño colectivo, lo que implicaba que no había certeza de lo que es real; es con esto que Borges incluye en sus obras estos elementos inciertos. De acuerdo con Barrenechea, después de publicar *Ficciones* Borges, en sus conferencias sobre la literatura fantástica, sintetizó lo que le parecía esencial en las obras de aquel género: ser símbolo de los problemas humanos universales.

El texto, además, explica que el tiempo para Borges era una construcción mental individual, es decir, que el tiempo lo determinaba cada individuo, y en ese sentido no había una universalidad de la temporalidad; por el contrario, comprendía que el tiempo era también la sustancia misma de la vida, y no hay nada que se pueda hacer que no esté impregnado de la angustia del pasar de las horas. Por eso, Borges se permite jugar con las variaciones que el tiempo le pueda dar. Barrenechea dice que en “El otro” el presente, el pasado, y el futuro, se encuentran en la misma historia, cuestionándonos cuál de los Borges es el real, porque todo es una creación de la mente y un recuerdo falseado y mutilado.<sup>6</sup>

El artículo “Mínimas gotas de la Filosofía”. “El otro”, por Ezequiel de Olaso, inicia con una cita en donde Borges hace alusión a un estado de fatiga. El autor recurre a Bergson, quien explica la percepción de *déjà vu*, que es la sensación de vivir algo que se cree ya se vivió en un tiempo pasado, sin embargo, la noche anterior confiesa el narrador haber dormido bien, lo que implica que no pudo ser lo que Bergson denomina *déjà vu*. Olaso hace constantemente citas sobre la obra para explicar un funcionamiento filosófico dentro del cual ocurre la historia, además de un

---

<sup>6</sup>Ana M. Berrenechea,. “La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges”, 1957.

tinte psicológico que permite o no saber cuál de ambos Borges, el viejo o el joven, ocupan un lugar dentro del relato, en vigilia o en un sueño.<sup>7</sup>

En “Paradoja y metalepsis narrativa en el cuento “El otro” por Jorge Luis Borges” de Liviu Lutas, se explican los procedimientos según el tipo de paradoja que es la metalepsis: que es el desarrollo de transgresión de los límites. Según el artículo existen tipos de metalepsis; la metalepsis retórica, que consiste en el narrador que se dirige al lector, la metalepsis externa e interna, la diferenciación entre la realidad y la ficción. Las metalepsis de retórica, que son un acto discurso: pertenecen a la voz narrativa, y Lutas recuerda a Cohn diciendo que estas son menos audaces que las metalepsis ontológicas, es decir, cuando los personajes entran o salen literalmente del mundo ficcional.<sup>8</sup>

En “análisis de “El otro” de Jorge Luis Borges” por Ivette Vega en *ABSIDE: revista virtual* “El otro” se destaca por la idea del “doble” y la ambigüedad que maneja el narrador a lo largo de la historia, estos dos conceptos permiten la entrada a una dimensión donde se desconoce la realidad, o el límite de la fantasía, así como el convencimiento insistente del protagonista en decir qué sí es verdad y qué no es posible que sea verdad. Vega comenta que “El doble” es el desdoblamiento de una misma persona, el Borges viejo y “el otro”, el joven en dos tiempos distintos de sus vidas unidos y separados por un río. La verosimilitud salta a la vista en las primeras líneas del cuento que afirma que el hecho ocurrió hace un par de años, pero como no le era posible creerlo decide olvidarlo, es hasta ese presente de 1972 que decide escribirlo y darle una explicación lógica a un hecho que fue sobrenatural.

En la tesis de Andrea Analía Benavídez se aborda la cuentística de Borges, “25 de agosto, 1983” es una de las narraciones que analiza la investigadora. Comenta primero en forma de resumen de qué va la obra, después habla del término del *alter-ego* para expresar el desdoblamiento que tiene Borges viejo con su Borges que está a punto de morir. El *alter-ego* para Benavídez es recurrente en la narración del escritor, y para comprobarlo vincula dos relatos más, “Borges y yo” y “El otro”. En los tres cuentos, dice Benavídez, existe Borges con Borges como personajes, sólo que en “Borges y yo” uno recrea la idea del otro, es decir, Borges-personaje piensa en Borges-autor, a diferencia de las otras dos narraciones, que constan de un encuentro

---

<sup>7</sup>Ezequiel De Olaso, “Mínimas gotas de filosofía El Otro” *Variaciones Borges*, 178-190.

<sup>8</sup> Liviu Lutas, “Paradoja y metalepsis narrativa en el cuento “El otro” de Jorge Luis Borges”, 131-153.

de Borges con una versión en el caso de “25 de agosto, 1983” más vieja, y en “El otro” una más joven. En los últimos dos, se examina, la construcción escrita que el autor argentino maneja para hacer dudar o creer al lector sobre si el hecho realmente sucedió o no. Benavídez comenta, además, que “en el estilo de la escritura puede verse la impronta de los primeros tiempos de la literatura Borgeana, llena de regionalismos y neologismos, también puede ser advertida la intención del autor de llevar adelante un proyecto literario.”<sup>9</sup> Esto refiere a las preocupaciones que Borges tenía y que ocupaban un protagonismo en sus obras y que forman parte de la escritura que es Borges como escritor.

En la tesis de Gabriela Verónica Puente *Jorge Luis Borges: un abordaje de las categorías de la civilización y barbarie en algunos de sus cuentos, poemas y ensayos*, explica algunas categorías que el escritor de “El otro” maneja recurrentemente en sus escritos, uno de ellos, es el *déjà vu*, “en la obra Borgeana, consiste tanto en la experiencia de un sujeto, como en la correlativa perturbación en la temporalidad ordinaria unidireccional caracterizada como historiográfica”;<sup>10</sup> para aclarar esta definición, Verónica Puente diferencia entre un acto de la memoria simultánea a la percepción del recuerdo del presente y del falso reconocimiento a partir de la consecuencia de aquel acto. El primero es una posibilidad de un recuerdo, mientras que el segundo es la ilusión de haber vivido algo. El *déjà vu* recae en la conciencia y permite anticipar acciones futuras, esto viene a colación porque el Borges-autor maneja el término para hacer juegos con la realidad del lector.

Para finalizar con esta investigación que precede al trabajo en curso, “El otro” para los autores de trabajo recepcional y de artículos que se trataron, abordan la obra literaria del escritor argentino (dicho desde una perceptiva general) como un viaje en el tiempo. Eudave destaca aquel término para asumir que es por ese viaje que se crea la idea del doble; Olea Franco, a este andar le llama metaliteratura que consta de un salto que tiene el escritor para narrar dentro y fuera de la historia, aquí el tiempo se maneja a partir de Borges autor a Borges personaje.

Según Barrenechea, el tiempo para Borges es una invención individual, por ello, en “El otro” los tres tiempos (presente, pasado y futuro) son inciertos y creados por el personaje en función de su realidad. Ezequiel de Olaso habla del *déjà vu*, en pro de un tiempo pasado, es decir,

---

<sup>9</sup> Analía A Benavídez, *Ficciones en la cuentística de Borges*, 2013, 161.

<sup>10</sup> Gabriela Verónica Puente, *Jorge Luis Borges: un abordaje de las categorías de civilización y barbarie en algunos de sus cuentos, poemas y ensayos*, 53.

el *déjà vu* maneja una temporalidad en donde uno supone que ya ha vivido tal acción cuando aquella apenas está ocurriendo. Gabriela Verónica Puente, también critica el *déjà vu*. La escritora maneja dos posibles significados psicológicos, en los cuales el más relevante se dirige al ambiente literario, esto, a la obra de Borges, pues va de poder predeterminar una acción futura, y aquí, en el cuento, nos permite suponer que el encuentro fue real.

Estos académicos se sumergen en aquella idea del tiempo, otros rozan apenas el término y la composición de la temporalidad para explicar el enigma de “El otro”. Liviu Lutas, por su parte, determina la metalepsis: que es la forma en cómo se transgreden los límites. Lutas explica al menos tres tipos y dentro de ellos mete el relato para ubicar a la narración en un jugoso estudio, pues hace referencia a los detalles que podrían no ser relevantes para demostrar que todo tiene un por qué.

Ivette Vega retrata poco el concepto del tiempo. La investigadora, por su parte, define “el doble” como el desdoblamiento en “El otro”. Andrea Analía Benavídez, en su tesis, aborda tres cuentos del escritor latinoamericano y los relaciona entre sí para ahondar en las características principales en su obra, entre ellas: El tiempo y los juegos del doble.

De todo lo anterior se desprende la fuerza literaria que creó Borges en “El otro” pues se puede observar de distintos enfoques en un mismo término, como Lutas lo maneja. Jorge Luis Borges da pauta a terrenos ajenos a la literatura desde una silueta literaria. Por ello, considero no sólo importante, sino necesario, hablar de “El otro”.

## CAPÍTULO I. DE BORGES AL CUENTO

### 1.1 BORGES CONSAGRADO

Jorge Luis Borges es un autor de literatura consagrado debido a la amplia trayectoria artística que obtuvo durante sus años como escritor. Para comprender el valor del adjetivo que se le atribuye, es necesario mencionar los elementos académicos que obtuvo en su vida. De esta manera, abordaremos a Borges en un sentido biográfico. Además, considero relevante preocuparnos por aprender un poco sobre la vida del argentino, basándonos en datos sumamente precisos e introducir más adelante el vínculo entre la vida personal y su producción literaria. De este modo “se creará una relación productiva y coherente entre datos, vida y obra, sin apostar a la existencia de una identificación transparente entre estas tres instancias, que volverían innecesaria toda biografía”.<sup>11</sup>

La vida y obra del escritor argentino es un mundo lleno de fantasías que permite un ir y venir en el tiempo, y esto se ve desde su niñez. Borges nació el 24 de agosto en 1899 en Buenos Aires, en una familia que antes de la llegada de su padre, tenía la tradición de ocupar un cargo militar. Sin embargo, Jorge Borges Haslam, su progenitor, decidió dedicarse a la docencia del inglés y la psicología y, por otro lado, Leonor Acevedo Suárez, madre de Borges, se dedicaba a la traducción de textos y a las artes plásticas.

En tal escenario Borges desde muy pequeño aprendió el idioma inglés, además de leer a los clásicos. La vocación de escritor también le vino temprano; a los 6 años escribió su primera fábula que llevó por título “La visera fatal”. A los 10 años publicó su primera traducción al español del “Príncipe feliz” de Oscar Wilde. En 1914, la familia de Borges se instaló en Ginebra. En aquel año el escritor era un adolescente que leía con avidez las obras francesas de Voltaire, Víctor Hugo, y también a los simbolistas como Baudelaire, Verlaine, Rimbaud y Mallarmé. Del mismo modo, leyó a los representantes de la literatura europea antigua y clásica como William

---

<sup>11</sup>Marcos R Barnatán, *Borges, biografía total*, 1995, 2.

Shakespeare, Joseph Conrad, Thomas de Quincey, Rudyard Kipling, y filósofos como Spinoza, Schopenhauer y Mauthener.<sup>12</sup>

En el año 1919, se trasladaron a España, en donde compuso, al parecer, sus primeros versos que no publicó, llamados “Salmos rojos”<sup>13</sup> y, en ese tiempo conoció a otros escritores como Valle Inclán, Juan Ramón Jiménez, Ortega y Gasset, Ramón Gómez de la Serna y Gerardo Diego.

Regresó a su país de origen en 1921 y con él todas las lecturas y conceptos ya adquiridos a fundar las revistas *Prisma* y *Proa*, en la que escribe su primer manifiesto ultraísta,<sup>14</sup> y en su segundo viaje a Europa, Borges publicó su primer libro de poemas *Fervor de Buenos Aires* (1923). En cinco años publicó *Luna de enfrente* (1925) y *Cuadernos San Martín* (1929), además de algunos ensayos como *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926) y *El idioma de los argentinos* (1928), los cuales se negó tiempo después a reeditar.

En los años treinta, Borges empezó a ser reconocido como escritor en Argentina y su vida intelectual fue más intensa y formal. Fue crítico literario, traductor de Virginia Woolf, Henri Michaux y William Faulkner. Al terminar los cuarenta muere su padre y Borges entró a trabajar en la Biblioteca Nacional, de la cual, sería el director veinte años después; a finales de esos años, la calidad visual del escritor fue disminuyendo: la enfermedad venía de la familia paterna, pues su abuelo y su padre también la padecieron. La ceguera fue progresiva y lenta como lo describe el mismo Borges en algunos de sus versos:

La vejez (tal es el nombre que los otros le dan)  
puede ser el tiempo de nuestra dicha.  
El animal ha muerto o casi ha muerto.  
Quedan el hombre y su alma.[...]  
[...] Siempre en mi vida fueron demasiadas las cosas;  
Demócrito de Abdera se arrancó los ojos para pensar;  
el tiempo ha sido mi Demócrito.  
Esta penumbra es lenta y no duele;  
fluye por un manso declive  
y se parece a la eternidad.  
Mis amigos no tienen cara,

---

<sup>12</sup>Aguilar Acosta, “Detalles que debes conocer en la biografía de Borges”, 2018.

<sup>13</sup>“Salmos rojos” son un elogio a la revolución soviética.

<sup>14</sup>El ultraísmo es un movimiento que Borges junto con otros escritores impulsaron: “La renovación de técnicas literarias para expresarse libremente a través de imágenes y metáforas” en *Biografías y vidas*.

las mujeres son lo que fueron hace ya tantos años,  
las esquinas pueden ser otras,  
no hay letras en las páginas de los libros.  
Todo esto debería atemorizarme,  
pero es una dulzura, un regreso[...] <sup>15</sup>

Fue hasta sus 55 años que Borges quedó completamente ciego. Esto le impidió disfrutar de la lectura y, por supuesto, de su oficio de escritor. Por consiguiente, su madre y hermana se convirtieron en sus ojos y manos. En 1946, fue profesor de literatura inglesa y conferencista itinerante. En esos años, el autor inauguró el universo fantástico, incluyendo el nacimiento de sus dos libros de cuentos más populares: *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949). Estuvo nominado al Premio Nobel de Literatura en 1967, 1968, 1969 y 1970, sin embargo “se especula que debido a sus posturas políticas que pasaron de la izquierda, al nacionalismo y más tarde a un liberalismo incrédulo, manifestando su evidente oposición a movimientos como el fascismo y el peronismo, esto influyó para que el premio no le fuera concedido.”<sup>16</sup> Por el contrario, Borges recibió notables premios de universidades prestigiosas y de varios gobiernos extranjeros, como el Formentor, en 1961, y el Miguel de Cervantes en 1979.

En 1975 publicó *El libro de arena* y posterior a este su último libro de cuentos titulado *La memoria de Shakespeare* en 1983. Por último, Jorge Luis Borges pasó sus últimos días viajando por el mundo acompañado de su esposa María Kodama, y el 14 de junio de 1986 muere en Ginebra por un cáncer de hígado.

Borges es reconocido en el terreno de la poesía y del cuento, pero también escribió ensayos, textos teóricos, prólogos, antologías, traducciones, conferencias y cursos. Publicó más de 30 libros, colaboró con distintos autores, en especial con Adolfo Bioy Casares, en ocasiones firmando con pseudónimos. No escribió novelas, porque prefirió concentrarse en lo esencial. Su trabajo fue traducido en alrededor de 35 idiomas.

La obra borgeana aborda:

Los elementos de la filosofía y metafísica; sueños, realidad ilusoria y fantasía; orden y caos; causa y efecto; memoria y olvido; tiempo y espacios infinitos; instantes y eternidad; universos paralelos; vida y destino de los hombres; ego y álter ego; misterio, violencia y coraje; utilizando para ello

---

<sup>15</sup>Jorge L. Borges, “Elogio de la Sombra”, 1969, 333.

<sup>16</sup>Aguilar Acosta, “Detalles que debes conocer en la biografía de Borges”, 2018.

metáforas como laberintos, espejos, bibliotecas, relojes de arena, brújulas, ríos, tigres, círculos, puñales ajedrez.<sup>17</sup>

Las influencias del escritor provienen de la literatura antigua y clásica representada por William Shakespeare, Thomas de Quincey, Rudyard Kipling y Joseph Conrad. Por su parte, la filosofía también tiene un lugar en su trabajo literario, en tal campo encontramos a Fritz Mauthner, Baruch Spinoza y Arthur Schopenhauer. Aunque Borges se declaró ateo, los elementos bíblicos de la Cábala judía, del budismo y de la tradición árabe-musulmana son percibidos en sus obras.<sup>18</sup>

Finalmente, se descubrió que la vida de Borges no está apuntada a detalle como la biografía de otros autores, y que existen suposiciones acerca de su posición política, que en cierta medida no nos compete, sin embargo, resulta conveniente recordar que el escritor argentino en “El otro” deja entrever cómo su postura política cambió pues mientras de joven era un militante de izquierda, de anciano tendía más al liberalismo, a una actitud conservadora. Del mismo modo, en su obra literaria, su vida refiere a otro ser, como él mismo lo menciona en “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 bibliográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, 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 lo infinito, pero esos juegos son de Borges y ahora 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.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup>. Liliana V, Ibáñez, “Jorge Luis Borges y sus senderos que se bifurcan”, 2.

<sup>18</sup>*Ibíd.*

<sup>19</sup>J L, Borges, “Borges y yo”, 1.

Jorge Luis Borges resulta ser entonces un escritor complejo porque no era un filósofo bajo aquella idea de cultivar ideas filosóficas. El escritor retomaba los términos metafísicos como herramientas para crear realidades en el ambiente literario; retrató la idea del ser en atmósferas profundas a partir de su capacidad inventiva de formas y de mundos imaginarios. El filósofo y también ensayista Juan Nuño comenta al respecto que “Borges es el opuesto a Sartre. Sartre era un filósofo escritor. En Sartre, la literatura es el pretexto, el ropaje para cubrir la expresión pública de ciertas tesis filosóficas. En Borges, a la inversa: el pretexto es la filosofía. Lo suyo es la creación de estructuras narrativas a partir de ideas filosóficas.”<sup>20</sup>

Interesa de Borges los temas que son propios de las preocupaciones humanas, que, en ese sentido, podrían seducir a cualquier lector:

En algunas obras, Borges aborda los temas esenciales del ser humano: Dios, muerte, tiempo y trascendencia, emulando razones científicas con una gran carga literaria y muchas de las veces reducidas al absurdo y a la ironía. Sobresale la erudición, pero con un fin literario, aunque con un aire nihilista y escéptico. No sabemos si Borges es un poeta de la filosofía o un filósofo de la poesía.  
21

Es así que, dada la exploración de los tratados que el escritor argentino maneja, valdría la pena exponer la reflexión que surge a partir de lo mencionado, de manera que se asume que los temas absorben la sensibilidad que acompaña la inquietante angustia del sentido de la existencia misma. La hondura de Borges está planteada en la colectividad, es decir, para el autor de “El otro” no existe la individualidad, cualquier hombre es todos los hombres.<sup>22</sup> Y, por consiguiente, toda acción, sensación, y emoción involucra a todo ser humano y en ese sentido, nada le puede ser ajeno. Todo el enfrentamiento que proporciona la misma vida en una estética sumamente estilizada que se apoya de las figuras retóricas, entre ellas, la enumeración elíptica que busca que la atención se dirija meramente al objeto cargados de valor simbólico, y sobre todo relacionados con un eje común que el lector ha de identificar.<sup>23</sup>

Leer a Borges, más allá de leer a un clásico, es reivindicar la esencia de la fantasía porque esta se vuelve pura e inocente, jugando el papel protagonista de la obra del argentino. La densidad que acompaña su trabajo escrito lo proporciona la sustancia de los temas, tales como

---

<sup>20</sup> Juan, Nuño. *La Filosofía de Borges*, 15.

<sup>21</sup> Juan Carlos, Magañanes, “El sentido de la trascendencia en la literatura fantástica de Jorge Luis Borges”, 2.

<sup>22</sup> *Ibíd.*

<sup>23</sup> Gérard, Genette, *Figuras*, 1989.

el viaje del tiempo y la idea de doble, no obstante, su lenguaje que es vasto no resulta ser pretencioso; utiliza, por el contrario, el manejo de este con una limpieza precisa. La obra de Borges permite “el conocimiento y otras cosas, desde la ficción. Es una clara demostración de que uno puede imbuirse en un mundo fantástico, casi en la evasión mental e ir, de alguna manera, al conocimiento de la realidad”<sup>24</sup>.

## 1.2 “EL OTRO” Y SU TIEMPO

En la década de los 60’ y 70’ Europa y Estados Unidos atravesaban por un enfrentamiento de tipo político, económico, social, ideológico y cultural, denominado y conocido hasta ahora como la Guerra Fría. Lo que dio como resultado que en Latinoamérica se experimentara un clima político y diplomático influenciado con profundidad por la misma guerra. Con este panorama, muchos trabajos de los escritores del *Boom* Latinoamericano incidieron en la base de tal clima político, que además definió el contexto, en el que sus ideas tenían que funcionar. Lo que significa que Latinoamérica pasaba por periodos de gobierno autoritarios en los países ubicados en la derecha o en la izquierda. A esto sumemos la Revolución de Cuba de 1959 y la fallida intervención de Estados Unidos. La victoria de Cuba de inmediato llamó la atención de todo el mundo, pues este prometía una nueva era. <sup>25</sup>

El *Boom* latinoamericano no era conocido como un género ni una corriente literaria, sino un fenómeno de impacto de creación y distribución del nacimiento de obras literarias escritas en América Latina. Los escritores de tal impacto fueron influenciados por los movimientos modernistas y de las vanguardias del siglo XX. “Elizabeth Coonrod Martínez sostiene, los escritores de la Vanguardia fueron los precursores de la verdad a la pluma, la escritura de novelas innovadoras y desafiantes antes de Borges y otros de la idea convencional de que las principales

---

<sup>24</sup>Evelin, Coloma. “Razones para leer a Borges y seis cuentos imprescindibles”, *Universidad de Piura* (Blog), 13 de junio de 2014, <https://www.udep.edu.pe/hoy/2014/06/razones-para-leer-a-borges-y-seis-cuentos-imprescindibles/>

<sup>25</sup>José, Donoso, *Historia personal del Boom*, 1972.

inspiraciones de América Latina para el movimiento de mediados del siglo XX”<sup>26</sup>. Las obras del *Boom* trataban, en el género narrativo exclusivo de la novela, un tiempo que no era lineal, más de una perceptiva a la voz que cuenta los hechos, juegos en el tiempo/espacio y un gran número de neologismos. “Como escribe el escritor Pope, en referencia al estilo de la Pluma: Se basaba en una superposición cubista de diferentes puntos de vista, hacía tiempo y el progreso lineal cuestionable, y que era técnicamente complejo. Lingüísticamente segura de sí misma, se utiliza la lengua vernácula, sin excusas”<sup>27</sup>. Además, se planteaba la búsqueda del lector cómplice para apoyar al autor a tal grado de estructurar la historia que se contaba.

El nacimiento del *Boom* le obligaba a hacer hincapié en la política actual de ese momento: los hechos se narraron en medio de conflictos políticos y sociales como la pobreza, las dictaduras, las guerras y las crisis sociales en los escenarios rurales y urbanos. Además, existían los “interrogatorios de regionales, así como, o más, identidad nacional, el conocimiento de hemisferio en todo el mundo, así como las cuestiones económicas e ideológicas; polémicas, y la oportunidad”<sup>28</sup>. De tal manera, el *Boom* propuso un rompimiento de las barreras entre la fantasía y la realidad, dando como resultado el realismo mágico.

El realismo mágico es una corriente literaria que proponía contrastes entre un mundo mágico y uno real, la vida y la muerte, el tiempo y espacio.<sup>29</sup> El realismo mágico expresa que las cuestiones mágicas nacen de la realidad y se introducen de igual manera en ella, en esta lógica, los acontecimientos encantadores los reciben con normalidad los personajes y escenarios que se presentan en la novela, de forma que, al momento de leerse la obra rara vez se explican los elementos maravillosos, pues cabe reiterar que las voces de la historia lo ven normal. Del mismo modo, el pasado y el presente se superponen constantemente el uno sobre el otro.

De hecho, la muerte deja de ser tan terrible y es vista como un fenómeno natural más allá del horror y la tristeza que la caracterizan. La muerte es concebida como parte de la vida e incluso en ocasiones es complicado establecer los límites entre la vida y la muerte, en el realismo mágico se puede sobrevivir a la muerte y es así como en esta literatura vemos fantasmas, vidas imposiblemente longevas, etc.<sup>30</sup>

---

<sup>26</sup> Coonrod Martínez. “Precursores del *boom* latinoamericano”, *editorial de América Latina*, (2016): 119, <https://www.mineduc.gob.gt/DIGECADE/documents/Telesecundaria/Recursos%20Digitales/3o%20Recursos%20Digitales%20TS%20BY-SA%203.0/CIENCIAS%20SOCIALES/U7%20pp%20161%20boom%20latinoamericano.pdf>

<sup>27</sup> José, Donoso, *Historia personal del Boom*, 1972.

<sup>28</sup> *Ibíd.*

<sup>29</sup> María Ramírez Ferreira, “La identidad latinoamericana y el realismo mágico”.

<sup>30</sup> *Ibíd.*, 15.

El realismo mágico vino a presentarse como identidad latinoamericana, en donde los escritores tuvieron la sensación de pertenecer, pues por primera vez se alejaron de la realidad europea. Isadora Romero señala que la identidad en el realismo mágico “se ve representada en la búsqueda y afirmación de lo propio, sostenida por grupos de autores conectados entre sí, tratando de mantener cierta unidad temática y estilística”.<sup>31</sup> Por consiguiente, resulta interesante que el realismo mágico compacte una generación de escritores de América Latina que compartan ideas “y un compromiso de búsqueda identitaria representada por sus textos que, escapando a las particularidades de los países de cada uno, comparten una historia común”.<sup>32</sup>

Hablar de los escritores que pertenecieron al *Boom* resulta todavía un debate para algunos críticos, de modo que, se mencionarán a los que, sin duda alguna, fueron los escritores que obtuvieron el reconocimiento por parte no sólo de los expertos, sino de los mismos lectores. El crítico mexicano Christopher Domínguez Michael opina que Borges, junto con Octavio Paz y Juan Rulfo, fueron los padres del Boom latinoamericano, el cual surgió en 1967 con *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, además añade que:

De alguna manera a estos tres autores los arrastró la generación siguiente Fuentes, García Márquez, Vargas Llosa, probando que la literatura latinoamericana no nació en 1967, sino un siglo atrás con Ruben Darío, lo que pasa es que fue difícil que nos dejaran pasar al comedor, como decía Alfonso Reyes, donde estaban sentadas las grandes literaturas.

La confirmación de esto quedó plasmada por las manos de García Márquez. El fin de *Cien años de soledad* es totalmente borgesiano. La idea que plantea de ser un libro que va escribiendo mientras se va leyendo es una idea de Borges.<sup>33</sup>

Sin embargo, eso no demerita en ningún sentido el gran trabajo de los que protagonizaron el *Boom*. Los escritores de tal etapa, en su mayoría, tenían una postura política que refería a una ideología de izquierda, entre ellos, Julio Cortázar. Nacido en Bélgica en 1914, de igual modo que, como los otros autores del *Boom*, Cortázar se cuestionó la política de su país y como García Márquez apoyó al gobierno cubano. Sus referencias más notables están en Borges y Poe, en

---

<sup>31</sup> *Ibíd.*, 20

<sup>32</sup> *Ibíd.*,

<sup>33</sup>Raquel, Vargas, “Borges, el padre del Boom latinoamericano”, *La razón*, (2016), <https://www.razon.com.mx/cultura/borges-padre-el-boom-latinoamericano/>

1963 publica *Rayuela*, obra central del *Boom*,<sup>34</sup> que está escrita en tres planos, el primero es metafísico-filosófico, el plano del lector y la forma y el idiomático semántico. Cortázar, en su posición bien cimentada, tenía claro lo que significa el *Boom*, pues siempre hubo sospechas de que tal periodo fue provocado por las editoriales, es decir, se decía que el *Boom* era un maléfico plan para que hubiera ingresos monetarios para los editores. A esto, Cortázar responde lo siguiente.

— El *Boom* responde al azar, a ese azar que hace tan bien las cosas, el azar hace muy bien las cosas en la historia, lo hace mejor que la lógica, que en momento importante para América latina en el que está dominada por un imperialismo que la quiere convertir en una factoría, en una colonia, pues el azar hizo que aparezca, cinco, seis, ocho excelentes escritores que lanzan un montón de libros y de golpe crean un estado de conciencia que abarca a todo el continente. Porque mira, Joaquín y esto es importante, tú sabes cómo ha sido atacado el Boom, considerándolo una especie de maniobra editorial. Considerando que la promoción de los editores había lanzado al *Boom*. Yo no estoy calificado para hablar de eso porque soy uno de los protagonistas del *Boom*, pero puedo decirte que mi obra personal la escribí en la soledad, fue hecha en la pobreza, fue hecha sin el menor apoyo editorial y que cuando los editores se despertaron a mis libros, a los libros de Fuentes, a los de García Márquez, a los de Vargas Llosa, se despertaron porque las primeras precarias y difíciles ediciones habían sido bruscamente leídas por un montón de gente que se las pasó de mano en mano y los editores que no son tontos y que están ahí para ganar dinero, comprendieron perfectamente que esos escritores había que editarlos, ellos no nos inventaron a nosotros, nosotros escribimos solos, además lejos de América latina.<sup>35</sup>

El escritor Carlos Fuentes fue mexicano, aunque nació en Panamá; Crítico de literatura, pintura e historia. Su visión cosmopolita lo impulsó en las letras mexicanas y en el *Boom* gracias a *La muerte de Artemio Cruz* (1962). La novela permite observar a detalle un contexto social de México a partir del protagonista: Artemio Cruz, desde su lecho de muerte, recuerda su vida, en particular, su presencia en la Revolución Mexicana. Fuentes comentó que “el llamado *Boom*, en realidad, es el resultado de cuatro siglos, literariamente, llegado a un momento de urgencia en que la ficción se convirtió en la manera de organizar las lecciones del pasado.”<sup>36</sup>

El escritor peruano y también español Mario Vargas Llosa en el 2010 ganó el Premio Nobel de Literatura. Junto con Gabriel García Márquez tiene el mayor protagonismo en el Boom

---

<sup>34</sup>Coonrod Martinez. “Precursores del boom latinoamericano”, *editorial de América Latina*, (2016): 119, <https://www.mineduc.gob.gt/DIGECADE/documents/Telesecundaria/Recursos%20Digitales/3o%20Recursos%20Digitales%20TS%20BY-SA%203.0/CIENCIAS%20SOCIALES/U7%20pp%20161%20boom%20latinoamericano.pdf>

<sup>35</sup>Fragmento de la entrevista de Soler Serrano a Cortázar.

<sup>36</sup>*Algarabía*, “Carlos Fuentes, mexicano de corazón”, 2021.

latinoamericano según algunos críticos.<sup>37</sup> *La ciudad y los perros* (1962) fue la obra que lo llevó a la fama por su distinguida narrativa en la cual se centra la vida de unos jóvenes que provienen de distintas clases sociales y grupos étnicos de Perú, es ahí donde reciben una educación cruda, precisa y ejecutada con gran destreza técnica.<sup>38</sup> Al igual que Cortázar, se encontró una entrevista en donde el autor Vargas Llosa da su perceptiva del *Boom*:

—Yo creo que el *Boom* no existe, el *Boom* es una nebulosa que nunca nadie supo bien que era, creo que fue el descubrimiento de una literatura que estaba ahí marginada, arrinconada, luego ha cristalizado en unos cuantos nombres, pero en realidad es eso más, que esos pocos nombres. Gracias al Boom se descubrieron a escritores extraordinarios como Borges que apenas si era leído afuera de Argentina y que hoy en día es leído en todas las lenguas del mundo. Y Octavio Paz que no escribe novelas, pero es un gran ensayista y poeta, gracias al fenómeno de los novelistas.<sup>39</sup>

Y finalmente, Gabriel García Márquez es considerado como uno de los escritores más significativos del siglo XX. Es el escritor colombiano de *Cien años de soledad*, novela que también recibió el Premio Nobel de Literatura. Es con aquella obra con la que muchos introducen el realismo mágico. *Cien años de soledad* nos habla de la familia Buendía que vive en la ciudad de Macondo. “Por siete generaciones está marcada una continua soledad en diversos matices; con argumentos mágicos, reales y fantásticos. El pueblo y su desarrollo están íntimamente ligados a la vida y actividad de la casa de los Buendía. La guerra, la política, y la religión son actividades protagónicas de los integrantes de la familia.”<sup>40</sup>

Estos cuatro escritores son en esencia el *Boom*, sin embargo, comenta Mayra Herrera que en esa corta lista pueden entrar y salir los autores, aunque mencionar de manera muy puntual a Gabriel García, Vargas Llosa, Cortázar y a Fuentes deviene porque en ellos su obra destaca por completo, y resulta entonces, necesario mencionarlos como protagonistas. Aun así, existen otros autores que también son encontrados en el *Boom*, entre ellos José Donoso, João Guimarães Rosa, y pocas veces Augusto Roa Bastos, por mencionar algunos.<sup>41</sup>

---

<sup>37</sup>Rafael Ocasio, *Literature of Latin America, 2004*

<sup>38</sup>Mario Vargas Llosa, *La ciudad y los perros*, 2008.

<sup>39</sup>Fragmento de la entrevista de Soler Serrano a Vargas Llosa.

<sup>40</sup>Nicolle Recinos Mendoza, “Resumen de cien años de soledad de Gabriel García Marquez”, 1.

<sup>41</sup>Mayra Herrera Monge, “El “boom” de la literatura latinoamericana: causas, contextos y consecuencias”, 1989

Finalmente, este fenómeno llamado *Boom* abrió una nueva etapa en la novela, esto permite explicar que toda acción artística que innova tiene un antecedente, es decir, un parteaguas que da cavidad a esa nueva forma. En el *Boom*, comentó el crítico Christopher Domínguez Michael, que Borges fue una de las principales influencias en aquella etapa, Emir Rodríguez de Borges opina que:

Como el caso de Borges que apuntó una dirección clara a la literatura del continente. Borges a pesar de no ser novelista, situación que le adivino ciertas críticas, fue una pieza fundamental en el cambio radical de la óptica narrativa americana. Con sus textos Borges propuso una ficción que acepte deliberada y explícitamente su carácter de ficción, de artificio verbal. Es decir, una literatura que se atreva a ser literatura, aspecto que prima en la literatura del Boom.<sup>42</sup>

El *Boom* latinoamericano no es sino una estación en la literatura que permitió que se leyera en español en otras partes fuera de Latinoamérica en donde la forma de la novela se pintó madura e hizo romper barreras para expresar de forma estética los elementos de una revolución social y mental. “Porque que el *Boom* ha sido puesto en evidencia por el fenómeno publicitario. Si no hubiese existido esa literatura el *Boom* habría sido imposible. Por eso, lo que importa ahora es examinar, valorativamente, esa literatura.”<sup>43</sup>

### 1.3 EL CUENTO EN *EL LIBRO DE ARENA*

“El otro” es la historia de un personaje que tiene un encuentro con una versión más joven de sí mismo. La acción sucede en Boston: el personaje principal cuenta que, en una banca frente a un río, encuentra o se encuentra con su versión cuarenta y nueve años más joven. Son dos Borges, uno frente al otro, el viejo, al notar que son el mismo, se acerca y le dice:

“– Señor, ¿usted es oriental o argentino? – Argentino, pero desde el 14 vivo en Ginebra – fue la contestación. Hubo un silencio largo. Le pregunté: – ¿En el número 17 de Malagnou, frente a la iglesia

---

<sup>42</sup>Emi Rodríguez Monegal, “Notas sobre (hacia) el boom II: los maestros de la nueva novela1”, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*.

<sup>43</sup>*Ibíd.*

rusa? Me contestó que sí. – En tal caso – le dije resueltamente– usted se llama Jorge Luis Borges. Yo también soy Jorge Luis Borges. Estamos en 1969, en la ciudad de Cambridge<sup>44</sup>

El joven duda que sean la misma persona, pues si tal encuentro ocurrió, por qué ninguno de los dos lo recuerda. Ante ello, Borges anciano le platica intimidades que él sólo sabe, sin embargo, falla y no logra convencerlo. Es así que entona el siguiente verso: *L'hydre-univers tordant son corps écaillé d'astres*, cuya posible traducción sería “torciendo su cuerpo astillada de estrellas del universo”. Esto, aunque tantea la convicción de Borges joven y le da sensibilidad para repetir dichas palabras, expone que la reunión es meramente un sueño, y que cada uno sueña con su otro yo, planteando además sus pensamientos de la literatura, la sociedad y la política que Borges viejo tuvo en su juventud y de los cuales también, más adelante, enjuició.

El protagonista desiste y para sí reflexiona sobre lo ajenos que son el uno del otro: “Medio siglo no pasa en vano. Bajo nuestra conversación de personas de miscelánea lectura y gustos diversos, comprendí que no podíamos entendernos. Éramos demasiado distintos y demasiado parecidos.”<sup>45</sup> Con esto en mente le propone un trato: a partir de una fantasía de Coleridge (que va de que alguien sueña que cruza el paraíso, y que como prueba de tal acción le dan una flor que, al despertarse, la tiene con él) Borges Viejo, emulando este paradigma, le pregunta si tiene dinero; él responde que sí, veinte francos. La voz que narra le pide que le dé una moneda, al tiempo que este saca un billete americano de cualquier valor. Lo intercambian el otro, el joven, lo observa con tono minucioso. Se declara la fecha en el dólar, y entre paréntesis Borges escritor, susurra que meses después alguien le dijo que los billetes no traen fecha. La escena deja entrever el entusiasmo del Borges joven, que pronto termina pues aquel que lo propuso menciona que esto dejaría de ser aterrador si se repitiera, de manera que le ofrece que se vean mañana, a la misma hora, en ese mismo lugar.

“Asistió en el acto y me dijo, sin mirar el reloj, que se le había hecho tarde. Los dos mentíamos y cada cual sabía que su interlocutor estaba mintiendo.”<sup>46</sup> Borges de 1969 le confiesa su ceguera y se despiden sin tocarse. Borges del 72, comenta que al día siguiente ninguno de los dos fue y que esto, lo que acaba de narrar no lo había contado antes. Medita el encuentro y cree encontrar

---

<sup>44</sup>Jorge L Borges, “El otro”, 428.

<sup>45</sup>*Ibíd.*, 433.

<sup>46</sup>*Ibíd.*, 434.

la respuesta. “El encuentro fue real, pero el otro conversó conmigo en un sueño y fue así que pudo olvidarme; yo conversé con él en la vigilia y todavía me atormenta el recuerdo. El otro me soñó, pero no me soñó rigurosamente. Soñó, ahora lo entiendo, la imposible fecha del dólar.”<sup>47</sup>

“El otro” es una historia que se encuentra narrada en una voz protagonista, esto es, el narrador en primera persona cuenta un hecho que a él le ocurrió. Dentro del cuento la estructura temporal es circular, manifestándose en el inicio y al final del Borges añoso que reflexiona sobre la veracidad de la historia que relata. “El hecho ocurrió en el mes de febrero de 1969, al norte de Boston, en Cambridge. No lo escribí inmediatamente porque mi primer propósito fue olvidarlo, para no perder la razón. Ahora, en 1972, pienso que, si lo escribo, los otros lo leerán como un cuento y, con los años, lo será tal vez para mí.”<sup>48</sup>

Ahora bien, recordemos que Borges fue perdiendo la vista hasta casi quedar ciego. Esto resulta necesario comentar nuevamente porque el libro en el que se encuentra “El otro” lo hizo en sus últimos años de vida y, por consiguiente, bajo las sombras. De 1928 a 1953 fue el periodo en el que la visión del autor argentino fue degradándose hasta casi dejar de funcionar. Para contextualizar, *Ficciones* fue publicada en 1944 y *El Aleph* en 1949, dos volúmenes valorados como obras maestras, porque en ellas albergan los elementos más fascinantes de la filosofía y la literatura. Alcanzaron su lectura a nivel mundial hasta estos días y son sin duda dos libros que merecen toda la atención, sin embargo, fueron escritas antes de que Borges perdiera la vista.<sup>49</sup>

Lo anterior no quiere decir que los trabajos previos a su ceguera merezcan ser infravalorados, esto sirve para ubicar la atmósfera en la que Borges se encontraba cuando escribió “El otro”. A propósito de lo anterior *El libro de arena* fue publicado 22 años después, hasta perder por completo la vista.

En el momento en que escribió *El libro de arena* dependía completamente de un transcriptor que anotaba cualquier frase o pensamiento que se le ocurría. Lógicamente, para cualquier escritor en el mundo, este tema llevaría consigo varios problemas; el escritor no puede escribir notas o ideas cuando estas aparecen en la mente, el escritor no puede mirar lo que ha escrito y basar sus próximas palabras en ese contenido, el escritor no puede superar la velocidad de su transcriptor en su dictar. Una mente tan particular como la de Borges, sin embargo, pudo superar estos temas hasta cierto punto.<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> *Ibíd.*,

<sup>48</sup> *Ibíd.*, 427.

<sup>49</sup> Alan Bernstein, “Análisis: *El libro de arena*”.

<sup>50</sup> *Ibíd.*, 3.

Considerando lo anterior, en *El libro de arena* se puede reconocer a lo largo de su distribución un aspecto causante que le dejó la ceguera a Borges en su escritura. El uso del lenguaje, haciendo una comparación a los ejemplares previos a este, la distinción de palabras que maneja refleja el acercamiento que no es directo a su escritura, pues la lectura de este libro en contraste con los otros resulta comprensible, clara y digerible. Por supuesto, esto nada desmerece las historias del escritor, aun así, es importante puntualizar que Borges no podía editar y pulir sus textos como lo pudo haber hecho en otro momento.<sup>51</sup> No obstante, este libro es la suma de su vasta experiencia en el oficio, la madurez y alejamiento a lo pretencioso que él mismo reconoce que llegó a tener en sus años jóvenes.

Por otro lado, con el fin de resaltar a “El otro” se planea abordar de manera muy breve los cuentos que compone *El libro de arena*, con la convicción de colocar en un plano el relato que aborda el desdoblamiento.

David Monroy, en su investigación respecto a *El libro de arena* menciona que:

*El libro de arena* parece una imagen invertida de *El Informe de Brodie* (1970). En este, inmediatamente anterior, lo fantástico ocupaba una mínima parte del grueso narrativo; en aquél, los temas realistas sólo aparecen en cuatro cuentos, de un total de trece. En efecto cuatro textos son separables con claridad de los demás, como lo eran, por ejemplo; El Informe de Brodie o “El evangelio según Marcos” en un libro poblado de compadritos muertos, desafíos, malones, y recuerdos de ciertas calles, sucesos, caras ahora perdidas en el tiempo.<sup>52</sup>

Lo opuesto a *El Informe de Brodie* radica en los elementos fantásticos que abordan *El libro de arena* dado que la realidad pura sólo aparece en cuatro relatos, lo que da por entendido que la mayor parte de este libro tiene la escritura cargada a la idea de lo fantástico. Las narraciones que giran en torno a un ambiente únicamente realista son:

“Ulrica” “El soborno” y “La noche de los dones” (con todo y ser este último un caso más de revelación del yo como se ha delimitado este tema) no son relatos de la corriente fantástica. Un cuento más “Utopía de un hombre que está cansado” aunque en la línea de los argumentos fantásticos, mediante

---

<sup>51</sup> *Ibíd.*,

<sup>52</sup> David Monroy, *Aproximación a ocho cuentos de El libro de arena*, 76.

un inexplicable viaje en el tiempo, no llega a ser cabalmente fantástico ya que está embebido en una visión particular sobre la raza humana que Borges tiene y que con tristeza convierte en todo y nada a este cuento: en un desdicho literario.<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> *Ibíd.*,

## Capítulo II. “EL OTRO” BAJO LA MIRADA DE LA FANTASÍA Y LO NEOFANTÁSTICO

### 2.1 LA FANTASÍA EN SU ESENCIA

“El otro” es un cuento al que su crítica especializada se ubica en la fantasía. La fantasía resulta ser un género que no ha quedado del todo definido, pues en ocasiones podría vérselo con características que no parecerían del todo pertenecientes al género fantástico. Esto, según la definición de algunos estudiosos del género. La literatura fantástica navega en líneas casi transparentes que de un momento a otro podrían perderse y con ello dirigirse hacia otro terreno. Además, existen tratamientos del género que parten de las corrientes estructuralistas, psicoanalíticas, mitocríticas, sociológicas, y de la estética de la recepción, sin embargo, para no limitarnos a un método o crítica, este trabajo partirá de la definición que David Roas describió en *Teorías de lo fantástico* en la que reunió un conjunto de aspectos diversos y múltiples facetas que ha tenido la literatura fantástica a lo largo de su historia, además de crear su propia definición mediante los recursos que obtuvo en su investigación.

Los críticos han señalado que el efecto primordial para que se produzca un hecho fantástico es la aparición de lo sobrenatural<sup>54</sup>, no obstante, esto no significa que donde albergue un hecho sobrenatural se produzca de inmediato un acontecimiento fantástico. Tal es el caso que en la ciencia ficción y en los relatos de la antigua caballería este fenómeno puede introducirse, en cambio, aquellas formas de escribir literatura tienen como opción el elemento sobrenatural a diferencia de lo que ocurre en el género fantástico, el cual necesita forzosamente de este hecho para poder existir. Dicho de otro modo:

En las epopeyas griegas, en las novelas de caballerías, en los relatos utópicos o en la ciencia ficción, podemos encontrar elementos sobrenaturales, pero no es una condición *sime qua non* para la existencia de tales subgéneros. Frente a ellos, la literatura fantástica es el único género literario que no puede funcionar sin la presencia de lo sobrenatural<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> Lo sobrenatural comprendido como la intervención de fuerzas que trascienden la realidad humana.

<sup>55</sup> David Roas, *Teorías de lo fantástico*, 8.

Para que un relato sea considerado fantástico tiene que ocurrir dentro de la narración aquello que trascienda las leyes que organizan la realidad. Se transforma la estabilidad a partir de lo sobrenatural para cuestionarle al lector todo lo que hasta ese momento consideraba real. Por ejemplo, la aparición de un fantasma, que es reconocido como una de las tantas imágenes que nos causa terror. De entrada, un fantasma es lo muerto, lo que no está vivo, de manera que el contacto que podamos tener con esta aparición incorpórea nos angustia, porque fue capaz de traspasar las leyes naturales que forman nuestra realidad, además de su tiempo y espacio. Es decir, el fantasma no tiene un tiempo y ni espacio porque está condenado a su eternidad.<sup>56</sup>

Un fantasma se le puede ver traspasando paredes, ya que superó cualquier ley humana. El género fantástico obedece a esa necesidad transgresora. Y como resultado pone al lector frente a la incertidumbre en la percepción de la realidad y del yo, permitiendo la posible existencia de lo imposible. “Así, la literatura fantástica nos descubre la falta de validez absoluta de lo racional y la posibilidad de la existencia, bajo esa realidad estable y delimitada por la razón en la que habitamos, de una realidad diferente e incomprensible, y, por lo tanto, ajena a esa lógica racional que garantiza nuestra seguridad y nuestra tranquilidad.”<sup>57</sup>

Queda por entendido entonces que la literatura fantástica sobrepone cualquier pensamiento racional, llevándolo a sensaciones que lo meten en conflictos. De modo que lo sobrenatural cuando no entra en disputa con la realidad, no produce lo fantástico. En la ruptura de la realidad pueden intervenir hadas, duendes, y criaturas que aunque si bien estos entes pueden pertenecer a la fantasía, también es importante señalar que si no se utilizan con cuidado en una narración, esta se puede desviarse a un subgénero conocido como lo maravilloso. La diferencia radica en cómo el personaje cuenta los desenlaces, en lo maravilloso no hay sorpresa, el protagonista puede contar que un duende tocó a su puerta y que este lo invitó a tomar té. No hay sorpresa, lo sobrenatural es mostrado como real.

Así, a diferencia de la literatura fantástica, en la literatura maravillosa lo sobrenatural es mostrado como natural, en un espacio muy diferente del lugar en el que vive el lector (pensemos, por ejemplo, en el mundo de los cuentos de hadas tradicionales o en la Tierra Media en la que se ambienta *El Señor de los Anillos*, de Tolkien). El mundo maravilloso es un lugar totalmente inventado en el que las confrontaciones básicas que generan lo fantástico (la oposición natural / sobrenatural, ordinario / extraordinario) no se plantean, puesto que en él todo es posible.<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> *Ibíd.*,.

<sup>57</sup> *Ibíd.*,9.

<sup>58</sup> *Ibíd.*,11

Aquí podrían resumirse casi de inmediato dos vertientes del subgénero. Lo real maravilloso y el maravilloso cristiano, ambos parten del lector, pues en él radica la movilidad de las historias. Es decir, el personaje narra un hecho extraordinario, el lector tiene que, junto con la voz escrita, asumir esa acción como perteneciente a su realidad. Las diferencias radican en la apropiación cultural de lo que se está narrando. Lo real maravilloso fue un término acuñado por el autor Alejo Carpentier en el prólogo de su novela *El reino de este mundo*. La intención de Carpentier fue expresar mediante esta vertiente una literatura que se concebía en Latinoamérica la cual manifestaba los aspectos mitológicos y espirituales de las culturas. Por otro lado, lo maravilloso cristiano refiere al milagro por su Dios, nada se cuestiona porque es un milagro divino.

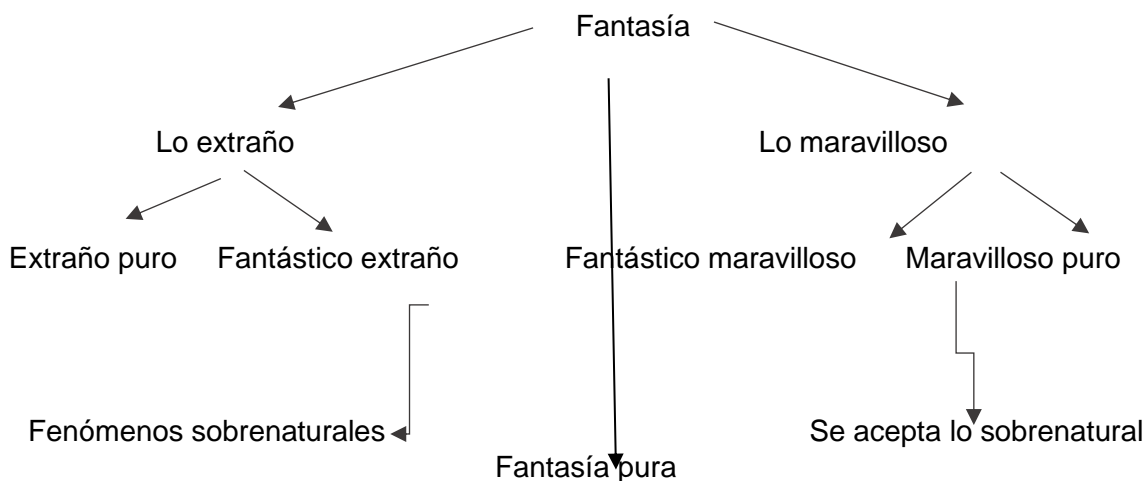
Continuando con la literatura fantástica, resulta necesario recordar su origen social, cultural y literario. Toda representación de la realidad depende del mundo del que de una cultura parte<sup>59</sup>. El efecto fantástico según Todorov nace de la vacilación<sup>60</sup>, de igual manera que en lo maravilloso el lector va de la mano con su narrador para enfrentarse a lo sobrenatural. Sin embargo, aquí ocurre lo opuesto al otro género, pues mientras en el anterior todo se ve con normalidad, en el espacio de la fantasía no, ambos carecen de razonamiento para poder explicar aquella interrupción de la realidad, y del mismo modo si el escritor y el lector abandonan el desconocimiento y comienzan a darle una explicación lógica al hecho, recalca Todorov que se deja el terreno fantástico para entrar en lo extraño, género cercano al anterior.

En definitiva, siguiendo a Todorov, la fantasía requiere de la vacilación; empero, Roas difiere de tal concepto, pues comenta que, si sólo nos basamos en la vacilación, deambularíamos entre los otros dos géneros, lo extraño y lo maravilloso. La fantasía pura quedaría en medio de estos de la siguiente manera.

---

<sup>59</sup> *Ibíd.*,

<sup>60</sup> La vacilación, según Roas es la duda entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los hechos.



61

En conclusión, para Todorov, la fantasía puede evaporarse en cualquier momento y dirigirse a otra atmósfera. Lo que propone para definirla es en función de la percepción ambigua que tiene el lector implícito de los acontecimientos con los personajes y el narrador del relato.

La participación del lector es, por lo tanto, fundamental para la existencia de lo fantástico: necesitamos poner en contacto la historia narrada con el ámbito de lo real extratextual para determinar si un relato pertenece a dicho género. Lo fantástico, por tanto, va a depender siempre de lo que consideremos como real, y lo real depende directamente de aquello que conocemos. Es fundamental, por tanto, considerar el horizonte cultural al enfrentarnos con las ficciones fantásticas<sup>62</sup>

De la misma manera, Barrenechea expresa la importancia no sólo del lector, sino también de la relación de la literatura fantástica con su entorno sociocultural, ya que no se puede escribir un cuento fantástico sin el espacio referencial que contornee su historia-social. “Ese marco de referencia le está dado al lector por ciertas áreas de la cultura de su época y por lo que sabe de las de otros tiempos y espacios que no son los suyos (contexto extratextual).<sup>63</sup>”

Con respecto a Barrenechea, Bessiére añade que la fantasía dramatiza el espacio que existe entre lo real y el ser humano y por tal razón, aparecen creencias y tradiciones que se emplean en una época<sup>64</sup>. Así pues, parecería que la fantasía siempre ha existido, pero contrario a eso, su inicio se concreta en una etapa muy específica de la historia. A mediados del siglo XVIII hubo una transformación que cambió por completo la visión que tenía el ser humano.

<sup>61</sup> Cuadro de elaboración propia.

<sup>62</sup> *Ibíd.*,.20.

<sup>63</sup> Ana María Barrenechea, “La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de unos géneros” 45.

<sup>64</sup> David Roas, *Teorías de lo fantástico*.

La Ilustración fue un período en la historia de Europa a mediados del siglo XVIII. Un movimiento filosófico y cultural que buscaba la eliminación del régimen antiguo la Iglesia. Era un sistema de pensamiento promovido por los intelectuales para que, en un ambiente de autonomía y de libertad de la razón individual, cada persona pudiese buscar su verdad científica.

La ilustración es la liberación del hombre de su culpable incapacidad. La incapacidad significa la imposibilidad de servirse de su inteligencia sin la guía de otro. Esta incapacidad es culpable porque su causa no reside en la falta de inteligencia sino de decisión y valor para servirse por sí mismo de ella sin la tutela de otro. ¡*Sapere aude!* ¡Ten el valor de servirte de tu propia razón!: he aquí el lema de la ilustración.<sup>65</sup>

Durante la Ilustración se transformó radicalmente el tratamiento con lo sobrenatural. El ser humano dominado por la razón dejó de creer en la existencia objetiva de tales fenómenos, de manera que sólo se pensaba científicamente excluyendo lo desconocido, rechazando la religión, las supersticiones como formas para explicar la realidad.<sup>66</sup>

Mas aún, aquella misma racionalidad les consistió una libertad hacia la parte irracional; pues la negación de su existencia lo convirtió en algo inofensivo y con ello se pudo crear un juego literario. Era necesario seguir con emociones por lo desconocido sólo que, para no conflictuar la razón, se tuvo que pasar a la ficción, pues ahí era el único lugar que permitía esta otra forma expresiva. A partir de ese nuevo método de lo sobrenatural, los románticos sondearon los aspectos de la realidad y del yo que la razón no podía explicar, se absorbieron en la oscuridad que se encontraba en la mente humana.

Los románticos, sin rechazar las conquistas de la ciencia, postularon que la razón, por sus limitaciones, no era el único instrumento de que disponía el hombre para captar la realidad. La intuición, la imaginación eran otros medios válidos para hacerlo. Esto explicaría la reacción del Romanticismo contra las ideas mecanicistas que consideraban el universo como una máquina que obedecía leyes lógicas y que era susceptible de explicación racional.<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup> Emanuel Kant, *Filosofía de la Historia*, 25.

<sup>66</sup> David Roas, *Teorías de lo fantástico*.

<sup>67</sup> *Ibíd.*, 23.

De ahí que los románticos cuestionaban esta manera tangente del ver al mundo, ya que bajo las explicaciones puras de la ciencia se coartaba toda reflexión de lo que implica la vida. El mundo no era una máquina, era importante analizar y explicar otras formas de percibirla, crear conciencias sensibles porque el mundo era más misterioso e intenso al igual que hombre y su alma. Goethe definió que más allá de la razón existían las tinieblas y la oscuridad conocido como lo demoniaco, que era incapaz de explicarse mediante la racionalidad. “Y esa imagen demoníaca esconde en su esencia la visión cósmica de síntesis de contrarios, como totalidad unificadora de rasgos, características y comportamientos antitéticos que la razón no logra comprender.”<sup>68</sup>

En consecuencia, los románticos borraron las líneas divisoras entre la ciencia y la magia, la existencia y lo intangible, la realidad con lo imposible, debido a que eso nombrado demoniaco era parte del mundo como del ser humano, y entonces, las percepciones de la vida se escapaban de los límites de la razón y por ello sólo era posible entenderse por medio de la intuición idealista.

En definitiva, se cuestionaron la existencia de lo que no tenía cavidad en su contexto racional, había una vida y con ello un mundo y un hombre que en su interior eran desconocidos. La literatura fantástica permitió entrar a las entrañas de los miedos, para manifestar aquellas otras realidades que no se habían podido expresar porque la mente humana las reprimió o porque se desfazan de las leyes naturales. Pero, sobre todo, porque cuestionan la existencia, presentaron al ser humano frente a sí mismo y frente a todo lo que consideraba real, que era posible, que no lo fuera del todo cierto. Esto, sucedió, por supuesto, gracias al siglo XVIII, tiempo en el que la racionalidad era la única opción para explicar el mundo.

## 2.2 ¿QUÉ ES LO NEOFANTÁSTICO?

La historia del género fantástico nos ha demostrado que los relatos que componen aquella forma de hacer literatura navegan en un espacio real, y que tiene como prioridad entrar en ella con un hecho que cuestione al personaje. En Latinoamérica, justo en Argentina, Emilio Carilla comenta al respecto que, “la literatura fantástica abarca un mundo que toca, en especial, lo maravilloso, lo extraordinario, lo sobrenatural, lo

---

<sup>68</sup> Antoni Mari, *El entusiasmo y la quietud*, 17.

inexplicable. En otras palabras, al mundo fantástico pertenece lo que se escapa, o está en los límites, de la explicación “científica” y realista; lo que está fuera del mundo circundante y demostrable.”<sup>69</sup>

Carilla, para definir a la fantasía, utiliza géneros vecinos a este último, lo maravilloso y lo extraño. Teniendo en cuenta aquella definición de Carilla, sería preciso enfatizar que la fantasía podría tener otros elementos que para Todorov la descalificarían llevándola a otro terreno, sea este a lo maravilloso o lo extraño. Roas discrepa de Todorov, pues si el caso es ubicar una literatura fantástica por la presencia de un elemento fantástico equivaldría a referirse que una obra entra en tragedia porque en la historia ocurren eventos trágicos. No tendría justicia y se limitarían campos de la literatura si sólo existiera un elemento para que cada género fuera tal género.

A pesar de esta disputa, se comprende la importancia de plantearse una definición clara sobre los géneros y las herramientas que se utilizan para su creación. De modo que, explicar de que va la fantasía parece ser todavía un enigma, no obstante, “la mayor parte de los críticos que se plantean este interrogante coinciden en señalar la capacidad del género en generar terror u horror.”<sup>70</sup>

Lo dicho hasta aquí nos obliga a preguntarnos ¿en dónde cabe Borges? pues si el hecho es que la literatura fantástica requiere del miedo para poder existir, entonces ¿la literatura de Borges no pertenece al género fantástico? o ¿en qué espacio se encuentra? Si bien los relatos del escritor argentino intrigan con el planteamiento de las historias, eso no implica o no causa un horror propiamente. La obra borgeana se precisa por el efecto de una poética que deviene de lo fantástico, ya que no nos sobresalta con la irrupción de elementos sobrenaturales conocidos como hadas, monstruos, insectos enormes o cualquier especie de este tipo, y en ese sentido no resultaría ser la fantasía que se conocía en el siglo XIX.

Cortázar, que podría equivaler a Borges en el sentido que ambos no corresponden del todo a la fantasía, menciona lo siguiente bajo esa misma idea, “casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre.”<sup>71</sup> Esto quiere decir que Cortázar había descifrado que, si bien sus relatos incluían líneas subyacentes de lo fantástico, eso no los hacía parte de la fantasía, ya que era otro género muy similar a éste que buscaba ser nombrado. Así pues, Cortázar en una entrevista con Ernesto Bermejo, comenta una diferencia entre la fantasía que podría denominarse “tradicional” a partir de Lovecraft y una nueva forma de hacer lo fantástico.

---

<sup>69</sup> Emilio, Carilla, *El cuento fantástico*, 20.

<sup>70</sup> David Roas, *Teorías de lo fantástico*. 267.

<sup>71</sup> Julio Cortázar, “Algunos aspectos del cuento”, 3.

Mientras hay un público inmenso que admira los cuentos fantásticos de Lovecraft —público que se sentirá horrorizado por lo que voy a decir-, a mí personalmente no me interesan en absoluto porque me parece un fantástico totalmente fabricado y artificial... Lovecraft empieza por crear un decorado que ya es fantástico pero anacrónico, parece cosa del siglo XVIII o XIX. Todo sucede en viejas casas, en mesetas azotadas por el viento o en pantanos con vapores que invaden el horizonte. Y una vez que consiguió aterrorizar al lector ingenuo, empieza a soltar unos bichos peludos y maldiciones de dioses misteriosos, que estaban muy bien hace dos siglos, cuando eso hacía temblar a cualquiera, pero que actualmente, por lo menos para mí, carece de todo interés. Para mí lo fantástico es algo muy simple, que puede suceder en plena realidad cotidiana, en este mediodía de sol, ahora entre Ud. y yo, o en el Metro, mientras Ud. venía a esta entrevista.<sup>72</sup>

Esto quiere decir que la fantasía tradicional como la llamó Cortázar tuvo una transformación, puesto que las necesidades de la creación literaria con elementos fantásticos de los siglos XVIII y XIX eran otras a las de siglo XX. Así que Borges, Cortázar y Kafka, poco en realidad tenían que ver con la definición de la fantasía y es por eso por lo que la forma de explicar el género fantástico al que podrían pertenecer, parte en un primer momento de que una porción de su significado se desprende de la participación de otros géneros. Para el autor de “La noche boca arriba” es por medio de lo maravilloso. La fantasía es “maravillosa en el sentido de que la realidad cotidiana enmascara una segunda realidad que no es ni misteriosa, ni trascendente, ni teológica, sino que es profundamente humana, pero que por una serie de equivocaciones ha quedado como enmascarada detrás de una realidad prefabricada con muchos años de cultura, una cultura en la que hay maravillas, pero también profundas aberraciones, profundas tergiversaciones.”<sup>73</sup>

Siguiendo la línea lógica de Todorov, comenta Roas en función de aquellas imágenes para provocar miedo no son exactamente lo que buscan aquellos escritores para hacer fantasía, va más allá. Es una nueva explicación de crear otra realidad que posiblemente es alterna a la nuestra, por medio de metáforas y parábolas que permite la literatura misma. Cortázar habla de la creación de la otredad, que no es un aspecto que intente con lo sobrenatural interrumpir a la realidad. Por el contrario, es conocer esa otra apariencia de la vida sin los parámetros de la racionalidad. En consecuencia, Roas recordando a Alazraki trae nuevamente el género neofantástico de la siguiente manera.

[...]el relato neofantástico está apuntalado por los efectos de la primera guerra mundial, por los movimientos de vanguardia, por Freud y el psicoanálisis, por el surrealismo y el existencialismo, entre otros factores. Propuse la denominación neofantástico como un llamado de atención de las

---

<sup>72</sup> Ernesto González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar*, 42.

<sup>73</sup> Margarita García Flores, “Siete respuestas” de Cortázar”, 11.

diferencias que he señalado entre esos dos tipos de narración. También porque la toma de conciencia de esas diferencias permitiría una mejor comprensión de los sentidos y alcances del nuevo género y un estudio más cabal y concienzudo de sus textos. La vaguedad nunca ha sido beneficiosa para el estudio de la literatura. «Las especificidades nos ayudan mucho más que las generalidades», advirtió en una ocasión Harry Levin.<sup>74</sup>

Borges posiblemente entra justamente en otras consideraciones, pues “lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica.”<sup>75</sup> El autor de *Ficciones* lo retrata de la siguiente manera. “Nosotros hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sin razón para saber que es falso.”<sup>76</sup> Borges presenta en su obra las dimensiones del hombre y crea una inquietante sensación de lo que implica el mundo real. Presenta mundos paralelos de la realidad que afecta el mundo conocido, tal como dicta la teoría de lo neofantástico.

### 2.2.1 “EL OTRO” QUE SE CUBRE CON LA FANTASÍA Y LO NEOFANTÁSTICO

Con respecto a Jorge Luis Borges y su obra literaria valdría cuestionarnos: ¿de qué manera se puede reconocer que el género de Borges es el neofantástico? Considerando lo dicho en el subcapítulo anterior, podría asumirse casi de inmediato que efectivamente, el trabajo del escritor argentino pertenece a lo neofantástico. En cambio, recordemos también que este género se desprende de la fantasía misma y que, por lo tanto, los relatos de Borges siguen cargando con el efecto fantástico. Por consiguiente, se colocará a “El otro”, cuento protagonista de esta investigación, entre los parámetros de la fantasía y lo neofantástico, para observar de qué forma el relato se construyó estéticamente por medio de los géneros ya mencionados.

Ahora bien, regresando a la fantasía, Roas menciona que para que un relato sea fantástico la narración tiene que ofrecernos un mundo totalmente real y cercano al que se conoce, para que la ruptura

---

<sup>74</sup> David Roas, *Teorías de lo fantástico*, 80.

<sup>75</sup> *Ibíd.*, 276.

<sup>76</sup> Borges, *Otras inquisiciones*, 156.

del hecho sobrenatural nos permita distinguir las distintas realidades que se puedan encontrar en un relato. Por lo tanto, la estructura literaria de la fantasía tiene que cimentarse forzosamente en la realidad, de manera que la narración sea creíble. Así mismo, como se mencionó en párrafos previos, la credibilidad del lector es también fundamental para que el efecto fantástico se produzca. Lo que significa que el lector junto con el narrador van a ir descubriendo lo irreal y que, la posible explicación a tal acción fantástica no sea pensada por ninguno de los dos. Ambos vacilan y titubean con lo que pasa en su entorno.

De la misma manera, el relato fantástico requiere o previene del ambiente realista, es necesaria, por lo tanto también, la técnica que permea en ese terreno, para su creación. El realismo utiliza la fórmula que va de un narrador extradiegético-homodiegético, esto es, el que cuenta su propia historia en primer grado está dentro de la obra, ya sea como protagonista o testigo y, así mismo, los acontecimientos los puede observar a una distancia prudente, convirtiéndose en una tercera persona que le permitirá comentar el relato que a él le ocurrió en un tiempo pasado. Estas dos principales funciones se pueden observar en "El otro". En primer momento, al inicio de la historia cuando Borges escritor se encuentra relatando de qué manera visualiza lo que le ocurrió en 1969.

"El hecho ocurrió en el mes de febrero en 1969, al norte de Boston, en Cambridge. No lo escribí inmediatamente porque mi primer propósito fue olvidarlo, para no perder la razón. Ahora en 1972, pienso que, si lo escribo, los otros lo leerán como un cuento y, con los años, lo será tal vez para mí."<sup>77</sup>

La declaración del autor que consta de asumir que el acto que sucedió le pasó a él, permitirá que el cuento tenga un desenlace más cercano al lector, pues los acontecimientos se le van a traspasar casi de inmediato. De igual modo, el escritor podrá recalcar los hechos de forma más natural. El narrador extradiegético-homodiegético, que es una combinación de voces, se presenta en "El otro" cuando el escritor enuncia que lo que está próximo a contar no sabe si realmente le pasó, sin embargo este no saber va a acceder a que Borges pueda intervenir en la historia mientras la cuenta. "Recurrir a un narrador extradiegético-homodiegético, ambientar la historia en lugares reales, describir minuciosamente objetos, personajes y espacios, insertar alusiones a la realidad pragmática, etc."<sup>78</sup>

Por otro lado, la intervención de la atmósfera realista se puede observar en el mismo relato previo al encuentro del otro.

---

<sup>77</sup> Borges, "El otro", 427.

<sup>78</sup> David Roas, *Teorías de lo fantástico*, 81.

“Serían las diez de la mañana. Yo estaba recostado en un banco, frente al río Charles. A unos quinientos metros a mi derecha había un alto edificio, cuyo nombre no supe nunca. El agua gris acarrea largos trozos de hielo. [...]Yo había dormido bien, mi clase de la tarde anterior había logrado, creo, interesar a los alumnos. No había un alma a la vista.”<sup>79</sup>

Como se puede percibir, la descripción es completamente natural. Ver a un hombre mayor, sentado en una banca, frente a un río que reflexiona sobre su trabajo es una acción que todos no sólo hemos contemplado, sino que además la hemos realizado. La realidad está puesta ante el personaje, no es cuestionable nada, mas de pronto, nos presenta al final de su tranquilad narración una tentativa. “No había un alma a la vista”. Los lectores conscientes de la lectura, asumen que aunado a esto se posibilita cualquier cosa. “Lo fantástico, por tanto, está inscrito permanentemente en la realidad, pero a la vez se presenta como un atentado contra esa misma realidad que lo circunscribe. La verosimilitud no es un simple accesorio estilístico, sino que es algo que el mismo género exige, se trata de una necesidad constructiva necesaria para el desarrollo satisfactorio del relato.”<sup>80</sup>

Hasta aquí, cabe añadir, entonces, la narrativa del género fantástico se inserta en una realidad, y que con un hecho sobrenatural la irrumpe, para que posteriormente se convierta en fantasía. Con respecto a esto, sería conveniente interrogarnos de qué manera sería posible ubicar esa tangente que divide la realidad de la irrealidad. Cuáles serían las claves para qué una acción rompa con esa realidad, qué herramientas son las precisas, o con qué tipo de monstruosidad sería la más conveniente de utilizar. Una forma de construir el corte de la realidad es por medio del lenguaje. El narrador que ha estado contando una historia que es completamente reconocida en un nuestro mundo, cuando se presenta frente a lo desconocido, comienza a titubear. Esto es causado porque el personaje no sabe de qué manera nombrar lo está viviendo porque no sabía que esa anomalía existía antes.

“El fenómeno fantástico, imposible de explicar mediante la razón, supera los límites del lenguaje: es por definición indescriptible porque es impensable. Como señaló Wittgenstein en uno de sus más acertados aforismos: ‘los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo.’”<sup>81</sup>

En “El otro”, este discurso se presenta al inicio, que brevemente ya se citó, cuando Borges señala que lo que vivió le cuestionó su existencia y por eso decide contarle mediante un relato, y con ello su

---

<sup>79</sup> *Ibíd.*,

<sup>80</sup> David Roas, *Teorías de lo fantástico*, 25.

<sup>81</sup> *Ibíd.*,27.

estado mental no sería cuestionable. El cuento no titubea literalmente, pero sí declara un desconocimiento por lo que ocurrió, sin embargo, el motivo por el cuál no se lleva a cabo tal expresión es porque el acontecimiento fantástico no es proveniente del todo como lo es la fantasía misma. Es aquí donde podría descalificarse el cuento de lo fantástico, visto que no cumple con todos los lineamientos que pertenecen al estilo tradicional.

Antes bien, es por ello por lo que Roas instaure nuevamente lo neofantástico, que acaece, como ya se dijo, de lo fantástico, pero con una percepción y una poética diferentes. Cortázar lo describe de la siguiente manera.

Las huellas de escritores como Poe están innegablemente en los niveles más profundos de mis cuentos, y creo que sin "Ligeia", sin «La caída de la casa de Usher», no hubiera tenido esa disposición hacia lo fantástico que me asalta en los momentos más inesperados y que me lanza a escribir como la única manera de cruzar ciertos límites, de instalarme en el territorio de lo otro. Pero algo me indicó desde el comienzo que el camino hacia esa otredad no estaba., en cuanto a la forma, en los trucos literarios de los cuales depende la literatura fantástica tradicional para su celebrado «pathos», que no se encontraba en la escenografía verbal que consiste en desorientar al lector desde el comienzo, condicionándolo con un clima mórbido para obligarlo a acceder dócilmente al misterio y al miedo[...] La irrupción de lo otro ocurre en mi caso de una manera marcadamente trivial y prosaica, sin advertencias premonitorias, tramas *ad hoc* y atmósferas apropiadas como en la literatura gótica o en los cuentos actuales de mala calidad... Así llegamos a un punto en que es posible reconocer mi idea de lo fantástico dentro de un registro más amplio y más abierto que el predominante en la era de las novelas góticas y de los cuentos cuyos atributos eran los fantasmas, los lobo-humanos y los vampiros.<sup>82</sup>

La diferencia radica en el motivo de hacer fantasía. Para Cortázar como para Borges, la intención era otra, no meramente condicionar al lector de lo desconocido, y con ellos arrinconarlo al miedo. Regresando a por qué no tambalea Borges en describir el encuentro es por lo que menciona Cortázar, el autor de *Ficciones* no quiere asustar al lector mediante la aparición de un fantasma o elementos propios del siglo XVIII. Aunque sin bien en "El otro" se reconoce textualmente la palabra atroz. "Sé que fue casi atroz mientras duró y más aún durante las desveladas noches que lo siguieron. Ello no significa que su relato pueda conmover a un tercero."<sup>83</sup>

---

<sup>82</sup> Julio Cortázar, "El estado actual en la narrativa en Hispanoamérica", 67.

<sup>83</sup> Borges, "El otro", 427.

Aquello hace referencia a lo inhumano que, dicho de otro modo, es lo que no debería existir, que no es propiamente un fantasma, es algo más sustancioso, que opuesto a la definición es más humano dado la reflexión que plantea Borges.

Por otro lado, y retomando la literatura fantástica en “El otro”, siguiendo su discurso narrativo, se visualiza la tentativa que va a romper la realidad que el género propone cuando Borges señala que sintió de golpe la impresión de ya haber vivido algo, lo que en psicología se conoce como *déjà vu*. Esta pretensión es notoria y declara que lo próximo a decir, puede ser que en verdad pasó. Lo que demuestra el desconocimiento y con ello, la irrupción de la realidad. Y en efecto, ocurre el encuentro, veámoslo.

[...] En la otra punta de mi banco alguien se había sentado. Yo hubiera preferido estar solo, pero no quise levantarme enseguida, para no mostrarme incivil. El otro se había puesto a silbar. Fue entonces cuando ocurrió la primera de las muchas zozobras de esa mañana. Lo que silbaba, lo que trataba de silbar (nunca he sido muy entonado), era el estilo criollo de “La tapera” de Elías Regules. El estilo me retrajo a un patio, que ha desaparecido, y la memoria de Álvaro Melián Lafinur, que hace tantos años ha muerto. Luego vinieron las palabras. Eran las de la décima del principio. La voz no era la de Álvaro, pero quería parecerse a la de Álvaro.

La reconocí con horror.

Me le acerqué y le dije:

—Señor, ¿usted es oriental o argentino?

—Argentino, pero desde el 14 vivo en Ginebra —Fue la contestación.

Hubo un silencio largo. Le pregunté.

—¿En el número 17 de Malagnou, frente a la iglesia rusa?

Me contesto que sí.

—En tal caso —le dije resueltamente —usted se llama Jorge Luis Borges. Yo también soy Jorge Luis Borges. Estamos en 1969, en la ciudad de Cambridge.

—No me respondió con mi propia voz un poco lejana.

Al cabo de un tiempo insistió:

—Yo estoy aquí en Ginebra, en un banco, a unos pasos del Ródano. Lo raro es que nos parecemos, pero usted es mucho mayor con la cabeza gris.

En esta breve conversación podemos extraer algunos elementos que son de la literatura fantástica pura que Todorov menciona. “El otro se había puesto a silbar. Fue entonces cuando ocurrió la primera de

las muchas zozobras de esa mañana. Lo que silbaba, lo que trataba de silbar (nunca he sido muy entonado).”<sup>84</sup> Entre las discusiones que se han generado en torno a lo que supone debe el género fantástico exclusivamente y no tener pequeños guiños que la desvíen a otros géneros vecinos, va de la vacilación que el escritor le provoca al lector. Borges está diciendo que alguien trataba de imitar un sonido, narra en tercera persona, cuando sin más expresa, “(nunca he sido muy entonado)”. En qué momento cambió de voz, y cómo es posible que diga que es él quién no atina una entonación, si brevemente ya había mencionado que alguien se había sentado en el otro extremo del banco.

La vacilación que comenta Todorov se presenta inmediatamente, tal es caso que, cuando se lee por primera vez, enseguida el lector regresa líneas antes para ver su error. Es decir, para buscar si es el personaje Borges quien estaba silbando y que por ello anuncia que no es afinado. No obstante, se demuestra que, en realidad, ese otro que menciona Borges algo tiene que ver con él, aunque hasta ese momento desconocemos que sea él mismo. Por tanto, la intriga de la realidad y la irrealidad salta a la vista y es en ese momento que el lector comienza a dudar.

“Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento en apariencia sobrenatural.”<sup>85</sup> Además, esto se refuerza al expresar con anterioridad a esa declaración, que en ese momento ocurrió “la primera de las muchas zozobras de esa mañana.” Nuevamente la esencia de la literatura fantástica está presente, pues como se mencionó, es necesario la tentativa, y en “El otro” se demuestra al manifestar que algo que todavía es desconocido hasta para el mismo personaje que, va a ocurrir, y a su vez el lector que va de la mano con el narrador, comienza a sospechar. Y como resultado se produce una de las necesidades de la fantasía. La inestabilidad de la realidad.

De igual modo, el narrador extradiegético-homodiegético hace su labor; primero al cambiar de voz como ya se mencionó y después al utilizar los paréntesis que “(nunca he sido muy entonado)” son la clave para quitar la estabilidad del lector. El uso de los paréntesis en la literatura expresa un susurro, que se presenta en este caso. El personaje está contando una historia, y aquella voz que baja, le concede agregar partes que requieren ser dichas así, en un susurro, para anticipar lo que está próximo a suceder. La voz narrativa que se utiliza en “El otro” le va a otorgar saltos en el tiempo para que Borges pueda explicar y al mismo tiempo confundir al lector.

En cuanto a la intervención de lo fantástico, lo que más sobresalta a “El otro” consta de la siguiente cita: “En tal caso —le dije resueltamente —usted se llama Jorge Luis Borges. Yo también soy Jorge Luis

---

<sup>84</sup> *Ibíd.*,

<sup>85</sup> David Roas, *Teorías de lo fantástico*, 48.

Borges. Estamos en 1969, en la ciudad de Cambridge.” Esto muestra hasta este punto que toda realidad que es conocida se quiebra y, por lo tanto, la experiencia es trasladada a lo desconocido. Nos obliga nuevamente a regresar a lo neofantástico. La fantasía se ubica por la intervención de la realidad, pero sin los matices que esta propone. El miedo no es percibido por el narrador, y por lo tanto tampoco por el lector. Aunque este efecto, como se verá más adelante, no durará.

Por ahora, es importante plasmar por qué se considera que lo neofantástico vuelve a aparecer. En vista de que no vemos algún hombre lobo, ni un hada o cualquier clase de esta especie que mantenga a la realidad inestable, y que, por el contrario, encontremos a un hombre frente a otro hombre que además es el mismo, esto nos da pauta a reconocer lo que Roas describe sobre lo neofantástico y también a lo que el crítico Teodosio Fernández comenta al respecto.

La aparición de lo fantástico no tiene por qué residir en la alteración por elementos extraños de un mundo ordenado por las leyes rigurosas de la razón y la ciencia. Basta con que se produzca una alteración de lo reconocible, del orden o desorden familiares. Basta con la sospecha de que otro orden secreto (u otro desorden) puede poner en peligro la precaria estabilidad de nuestra visión del mundo.<sup>86</sup>

Continuando con la narración, después de que Borges le anuncia al otro que son la misma persona este comenta que no, y añade lo siguiente: “—Yo estoy aquí en Ginebra, en un banco, a unos pasos del Ródano. Lo raro es que nos parecemos, pero usted es mucho mayor con la cabeza gris.”<sup>87</sup> La validez de lo neofantástico es percibida en la esencia del relato. Borges se encuentra con Borges, pero en un tiempo y un espacio distinto. Aquí cabría retomar las necesidades de lo neofantástico.

La literatura fantástica actual ha desplazado su eje hacia otro nivel: agotada o por lo menos desgastada la capacidad de escándalo de los temas fantásticos, la infracción se expresa mediante cierto tipo de roturas en la organización de los contenidos -no necesariamente fantásticos-; es decir, en el nivel sintáctico. Ya no es tanto la aparición del fantasma lo que cuenta para definir un texto como fantástico, sino más bien la irresoluble falta de nexos entre los distantes elementos de lo real.<sup>88</sup>

---

<sup>86</sup>David Roas, *Teorías de lo fantástico*, 297.

<sup>87</sup> Borges, “El otro”, 428.

<sup>88</sup> Rosalba Campra, *Fantástico y sintaxis narrativa*, 97.

En pocas palabras se reconoce hasta aquí que hay dos personajes, que son la misma persona, la diferencia radica en la temporalidad. Uno se encuentra en 1969 y el otro todavía no comenta en que tiempo se encuentra, sin embargo, se interpreta que uno es mucho más joven que el otro. La propuesta de Borges consta de la aparición de sí mismo y con ello su enfrentamiento, y una reflexión de la existencia. Y como consecuencia de lo dicho, “El otro” cabría más en las necesidades de lo neofantástico.

Conforme a la línea narrativa, posteriormente a lo que el Borges joven le responde al otro, el hombre mayor en vista de la respuesta cae en cuenta que tiene que convencerlo de que ambos son la misma persona. Para ello, comienza a relatarle intimidades, el joven reniega y dicta que cabe la posibilidad del mero sueño y que, por tal razón, si el joven esté soñando el encuentro es natural que el Borges añoso sepa lo que el otro sabe; el viejo le responde lo siguiente.

La objeción era justa. Le contesté:

—Si esta mañana y este encuentro son sueños, cada uno de los dos, tiene que pensar que el soñador es él. Tal vez dejemos de soñar, tal vez no. Nuestra evidente obligación, mientras tanto, es aceptar el sueño, como hemos aceptado el universo y haber sido engendrados y mirar con los ojos y respirar.<sup>89</sup>

Recordemos que “El otro” da saltos entre los géneros: lo fantástico y lo neofantástico. El efecto fantástico es visible al manifestarse una vez más esta vacilación. La fantasía según Todorov recae en la incertidumbre y en el desconocimiento de la realidad y de lo que no es real. En el caso de “El otro” los personajes no saben cuál es su realidad y por eso se suelta la tentativa del sueño. A causa de ser la única posible explicación de dicho suceso, el filósofo Vladimir Soloviev dice al respecto que “en lo verdaderamente fantástico, existe siempre la posibilidad exterior y formal de una explicación simple de los fenómenos, pero, a la vez, esta explicación carece por completo de probabilidad interna.”<sup>90</sup>

Al mismo tiempo, en el discurso del personaje maduro, se podría percibir una manifestación a la percepción de lo que opina Borges sobre la fantasía. “Nuestra evidente obligación, mientras tanto, es aceptar el sueño, como hemos aceptado el universo y haber sido engendrados y mirar con los ojos y

---

<sup>89</sup> Borges, “El otro”, 429.

<sup>90</sup> Citado por David Roas en *Teorías de lo fantástico*, 48.

respirar.”<sup>91</sup> Valdría permitirnos esta posible declaración del autor argentino, con fines de demostrar que una parte de su cuento se inserta en lo neofantástico.

Como ya se ha estado aclarando, la fantasía se aterriza en la racionalidad y que, como parte de un juego, venía a desmontar un mundo distinto pero que, a conciencia se comprendía que no era real y que era meramente una tarea literaria. En contraposición, lo neofantástico declara que ese otro mundo existe y que debemos desprendernos del ser o de suponer ser el centro del universo y aceptar y reconocer la otredad, que es lo que Borges asume en su respuesta al otro. En la que, además, sería preciso señalar la elocución estética con la que lo enuncia.

Retomando la lectura, enseguida a la declaración del hombre mayor, el joven se angustia y le pregunta qué si el sueño durará, el Borges añoso para tranquilizarlo y tranquilizarse responde en una voz poética que su sueño ya ha durado setenta años, y que no hay persona que no se encuentre consigo misma, que es lo que les está pasando a ellos, salvo que son dos. Luego le pregunta si quiere saber algo sobre el futuro que le aguarda.

Aunque a simple vista parecería que no hay mayor impacto, puesto que la narración no resulta inquietante, sí hay un guiño que es pertinente recalcar, y hace refiere a lo neofantástico. El análisis que Borges le plantea al joven, que por supuesto, de igual manera provoca al lector, deviene de la afirmación “Al fin y al cabo, al reconocerse, no hay persona que no se encuentre consigo misma, salvo que ahora somos dos.”<sup>92</sup> La invitación que el autor da permite el cuestionamiento sobre la existencia, el conocerse y reconocerse es una de las posibles formas de entender el mundo, algo que para lo neofantástico es primordial.

Ahora bien, continuando con la historia de “El otro”, después de aquella tentativa, el Borges mayor, mecánicamente, comienza a resumir la vida que le espera al joven. Le anuncia que su madre está sana, que su padre murió del corazón hace ya un tiempo, al igual que su abuela, que antes de partir dijo: “Soy una mujer muy vieja, que está muriendo muy despacio. Que nadie se alborote por una cosa tan común y tan corriente”.<sup>93</sup> Su hermana tuvo dos hijos. De pronto pausa su narración y le pregunta al joven que, a propósito, cómo están todos, aquél le responde que bien, que su padre sigue haciendo bromas contra la fe. Borges viejo retoma el hilo del discurso y le comenta de los libros que publicará, de la historia y de la guerra, de Hitler, de que Rusia se está apoderando del mundo, de la democracia que no mejora el imperio

---

<sup>91</sup> Borges, “El otro”, 429

<sup>92</sup> Borges, “El otro”, 429.

<sup>93</sup> *Ibíd.*,

de América. Al terminar cae en cuenta que el otro no le presta atención al mismo tiempo que descubre que el Borges joven, entre sus manos, apretaba un libro.

Le pregunté qué era.

— *Los poseídos* o, según creo, *Los demonios* de Fyodor Dostoievski — me replicó sin vanidad.

—Se me ha desdibujado. ¿Qué tal es?

No bien lo dije, sentí que la pregunta era una blasfemia.

—El maestro ruso —dictaminó—ha penetrado más que nadie en los laberintos del alma eslava.

Esa tentativa retórica me pareció una prueba de que se había serenado.

Le pregunté qué otros volúmenes del maestro había recorrido.

Enumeró dos o tres, entre ellos, *El doble*.

Le pregunté si al leerlos distinguía bien a los personajes [...] <sup>94</sup>

Interesa de aquella conversación el juego que Borges expone cuando se refiere al doble de Dostoievski frente al otro. ¿Por qué? por la sutil forma de crear tal paradoja, en la que naturalmente existe la dualidad. Para el doble en la literatura, menciona María Del Carmen Rodríguez, su existencia tiene como propósito crear una posibilidad en la que se permita el conocimiento del yo, y al mismo tiempo la inherente restricción de nosotros mismos. <sup>95</sup> Juan Herrero Cecilia, menciona al respecto que

Desde el romanticismo, el mito del doble es un tema recurrente en la literatura occidental, especialmente en la literatura llamada «fantástica» donde ha llegado a adoptar manifestaciones muy variadas que ponen de relieve significaciones y planteamientos bien diferentes. Por sus fascinantes figuras, reveladoras de inquietantes y sugerentes significaciones, el mito del doble ha suscitado y seguirá suscitando estudios diversos (a algunos de los cuales nos vamos a referir aquí), porque nos remite a la problemática de la misteriosa identidad del ser humano y al enigma de su duplicidad y de su desdoblamiento. <sup>96</sup>

A propósito de lo último mencionado, reconoceríamos que el tema del doble en “el otro” recaería en la fantasía y que, por lo tanto, todo dato de información que haga énfasis en lo neofantástico sería

---

<sup>94</sup> Borges, “El otro”, 431.

<sup>95</sup> María Del Carme “A través del espejo: doble y alteridad en Borges”, 2008.

<sup>96</sup> Juan Herrero Cecilia, “Figuras y significados del mito del doble en la literatura: teorías explicativas” 18.

derribado, puesto que parte o ampliamente del discurso neofantástico está inscrito en la creación de un nuevo mundo que puede estar paralelo al real, y con ello, ver el sentido de la vida y de la existencia desde otro foco. Sin embargo, esta idea del desprendimiento en lo fantástico es representado por “El hombre lobo”. La transformación de hombre a lobo expone el lado salvaje del ser humano, el animal, de manera que el doble plantea una percepción de los rasgos que componen la identidad del individuo, el bien, el mal, la luz y la sombra. El lobo que fue hombre es el mismo, en una manifestación inconsciente y físicamente distinta a la de su parte racional o civilizada. En la fantasía, “El tema del doble plantea el problema de la unidad y de la unidad del sujeto por medio de la confrontación (sorprendente, angustiosa, sobrenatural) de la diferencia y de la entidad.<sup>97</sup>

Algo semejante ocurre en lo neofantástico, la idea del doble también se representa, pero de distinta manera. Para comprender mejor estas diferencias, esto, ¿cómo reconocer que tipo de doble es el de lo fantástico y cuál pertenece a lo neofantástico? Desde mi perspectiva, incluida la información, considero que una pertenece a la psicología y otra a la filosofía. Frente a la fantasía en esta idea del doble se manifiesta la psicología, pues la creación del hombre a otro animal intenta demostrar que se tienen pensamientos que pueden ser perversos, oscuros. Aquellos que se encuentran en el inconsciente.

Como han puesto de relieve las teorías de Freud y de Jung (a las que nos vamos a referir más adelante), la realización de la identidad es un proceso permanente y complejo relacionado con el dinamismo psíquico de nuestra interioridad donde se agitan, por un lado, fuerzas oscuras e irracionales (pulsiones de la libido o del inconsciente, según Freud) y, por otro lado, imágenes atractivas que provienen (según Jung) de los arquetipos del inconsciente colectivo.<sup>98</sup>

Por otro lado, lo neofantástico estaría adherido a lo filosófico. El mito de la Caverna desde Platón ha implementado en la filosofía el pensamiento entre el mundo idealizado (las ideas primordiales) y el mundo material, (reflejo imperfecto del mundo ideal, como explica el mito de la caverna, donde se reflejan imágenes que vienen de otra dimensión). Ergo, todo lo que conocemos como real no es más que la idea, esto, primero paso a ser idea para posteriormente materializarse. Lo que significa que todo es un doble de un modelo ideal. Así pues, el tratamiento del doble en lo neofantástico se presenta en ese sentido; pensarse en idea el “yo” y después la manifestación del otro que es el mismo. El desdoblamiento viene a ser más profundo bajo el cimiento de reflexionar y reconocerse. Es un problema existencialista.

---

<sup>97</sup> *Ibíd.*,

<sup>98</sup> *Ibíd.*,.19.

“El otro” puede verse envuelto nuevamente por lo neofantástico, porque como se recordará en citas previas, el otro no es un hombre transformado en un animal o insecto, el otro es el mismo en una temporalidad distinta al protagonista. Ambos son la misma persona, los dos carecen de explicación de lo que sucede y a su vez intentan darle un sentido lógico. La intención de Borges es cuestionar su propia existencia a través del tiempo ¿es él, el mismo, aunque no coincidan en sus pensamientos y su cosmovisión de la vida y de la literatura? No planea demostrar las partes que abundan en el inconsciente como se propone la fantasía. Además de otras características que por el momento dejaremos para más adelante de la investigación.

Con todo aquello, es primordial enunciar que posteriormente al cierre de este subcapítulo, el término del doble se abordará en un sentido más hondo. Por ahora, es importante reanudar el hilo de la investigación, regresar al relato y proseguir con el análisis de este.

Detrás del doble que se comenta en “El otro” cuando hablan de Dostoievski, comienzan las diferencias que distinguen a un Borges del otro. La postura política del joven y los intereses de la creación de metáforas brillantes que ya no se encuentra en el anciano. Con nostalgia el narrador declara las distinciones al tiempo que descubre que el argentino de 19 años no le presta mucha atención, enseguida, aquel que parecía ignorarlo le cuestiona que si el encuentro fue real por qué el viejo no lo recuerda. A esto, Borges se dice para sí que es probable que alguien tan joven considere que tener setenta años equivaldría lo mismo a estar casi muerto. Así que le responde que tal vez el encuentro fue tan impresionante que decidió olvidarlo. En seguida, para convencerlo de ser la misma persona le recita un verso en francés, aquel lo repite y en ese momento la voz que cuenta dice que aquel poema los había unido, sin embargo, seguían siendo dos personas distintas.

Finalmente, para demostrar que el encuentro fue real el Borges del 69 recuerda la fantasía de Coleridge. Intenta reproducirla de la siguiente manera.

—Oí —le dije —, ¿tenés algún dinero?

—Sí —me replicó—. Tengo unos veinte francos. Esta noche lo convidé a Simón Jichlinski en el Crocodile.

—Dile a Simón que ejercerá la medicina en Carouge, y que hará mucho bien...ahora, me das una de tus monedas.

Sacó tres escudos de plata y unas piezas menores. Sin comprender me ofreció uno de los primeros.

Yo le tendí uno de esos imprudentes billetes americanos que tienen muy diverso valor y el mismo tamaño. Lo examiné con avidez.

—No puede ser —gritó—. Lleva la fecha de 1974.

(meses después alguien me dijo que los billetes de Banco no llevan fecha)

—Todo esto es un milagro —alcanzó a decir— y lo milagroso da miedo. Quienes fueron testigos de la resurrección de Lázaro habrían quedado horrorizados.

No hemos cambiado nada, pensé. Siempre las referencias librescas.

Hizo pedazos el billete y guardó la moneda. Yo resolví tirarla al río. El arco del escudo de plata perdiéndose en el río de plata hubiera conferido a mi historia una imagen vivida, pero la suerte no lo quiso.

Respondí que lo sobrenatural, si ocurre dos veces, deja de ser aterrador. Le prepuse que nos viéramos al día siguiente, en ese mismo banco que está en dos tiempos y en dos sitios.

Asintió en el acto y me dijo, sin mirar el reloj, que se le había hecho tarde. Los dos mentíamos y cada cuál sabía que su interlocutor estaba mintiendo[...]<sup>99</sup>

En virtud de la composición de “El otro” mediante el análisis de lo fantástico y lo neofantástico, es importante reconocer en donde cabe el cierre del relato. Aunque si bien, propiamente ahí no termina el cuento, pero sí se expresa una despedida. Por esta causa, en el dialogo que Borges tiene con el otro, se presentan distintos elementos que son importantes de reconocer. Uno de ellos es la sorpresa que el joven tiene al reconocer la fecha 1974 en el billete, seguido a esto, el narrador confiesa al lector que tiempo después, alguien le dijo que los billetes en el banco no llevan fecha. Así hace uso de la voz extradiegética-homodiegética, que le concede la herramienta para traer al quien lo lee a su presente, y con ello confundir. La vacilación que anteriormente ya se había presentado, la misma que Todorov comenta para la elaboración de un texto fantástico. Eso por el lado del género que, por supuesto, tiene una intención, y, por otro lado, es preciso pensar en el objetivo que tenía Borges al declarar que a los billetes no se le incluía la fecha, cuando brevemente ya había logrado una verosimilitud y contrario a eso, susurra lo opuesto. Lo que provoca la acción fantástica, en el momento que lo dice, deja de existir toda certeza para todos los involucrados; los personajes, el lector, y Borges que cuenta la historia. Llegando y dirigiendo hasta este punto de credibilidad ¿por qué vaciló? ¿qué motivación tenía para descalificar el hecho? Personalmente, creo que podría decir que fue el miedo, pero no el miedo que la literatura fantástica propone, sino el miedo de reconocer el tiempo, el cambio de la vida.

En otro orden, la conversación expone el miedo, recordando la resurrección de Lázaro, porque en ese momento el encuentro había sido tomado como real, dado el reconocimiento de la fecha. Para Todorov, el miedo debe ser de la siguiente manera.

---

<sup>99</sup> Borges “el otro”, 434.

El sentido de que, si para determinar lo fantástico el sentimiento de miedo debe asaltar al lector, habrá que concluir que el género de una obra depende de la sangre fría del lector, puesto a definirlo restaura el horror o el miedo como el efecto hacia el cual avanza toda la maquinaria del relato, como su inevitable razón de ser. El miedo era una forma de cuestionar la infalibilidad del orden racional: ocurre lo que no puede ocurrir, lo imposible deviene posible, sin violar el orden científico de la realidad se le hace una zancadilla y se le obliga a ceder.<sup>100</sup>

En comparación con la definición de Todorov, en “El otro” no se presenta ese miedo, ese terror que sobresalta, no existe. Hay, por el contrario, retratos metafísicos y surreales que intentan dividir el plano terrestre para representar otras dimensiones posibles a nuestra realidad. Lo neofantástico quiere visibilizar la otredad como parte del mundo. Vale decir que el menester de Borges era justamente lo que propone lo neofantástico. “Una perplejidad o inquietud sí, por lo insólito de las situaciones narradas, pero su intención es muy otra, son, en su mayor parte, metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario.”<sup>101</sup>

En definitiva, presentaríamos el relato sólo en lo neofantástico, no obstante, no hay que perder de vista que la fantasía fue primordial para el nacimiento de lo neofantástico. El relato fantástico surgió del movimiento romántico, lo neofantástico está dirigido a los efectos de la primera guerra mundial, al movimiento vanguardista por el surrealismo y el existencialismo. Borges está instaurado en el nuevo género al mismo tiempo que recababa técnicas fantásticas para la producción de sus obras.

Prosiguiendo con el relato de “El otro”, la historia termina con Borges confesándole al joven que con el tiempo perderá la vista. Ambos se despiden sin tocarse. A la cita acordada no va ninguno. Y el yo poético despide la historia reflexionando sobre lo ocurrido.

[...] He cavilado mucho sobre este encuentro, que no he contado a nadie. Creo haber descubierto la clave. El encuentro fue real, pero el otro conversó conmigo en un sueño y fue así que pudo olvidarme; yo conversé con él en la vigilia y todavía me atormenta el recuerdo.

---

<sup>100</sup> Roas cita a Todorov en *Teorías de lo fantástico*, 271.

<sup>101</sup> *Ibíd.*, 277.

El otro me soñó, pero no me soñó rigurosamente. Soñó, ahora lo recuerdo, la imposible fecha del dólar.<sup>102</sup>

El sueño y la vigilia son temas que dan pauta para darle un sentido claro al relato. Borges le da lógica al suceso, él lo vivió, el otro lo soñó. Para fines fantásticos aquí se rompería todo elemento que podría pertenecer al género, lo fantástico tiene que andar entre lo cierto y lo incierto, cuando el argentino le da estructura racional (aunque sea imposible corroborar lo dicho) la fantasía desaparece y según Todorov el cuento se canalizará a lo extraño. Muy al contrario, lo neofantástico acogería el discurso literario, pues este contempla las distintas dualidades como parte de la realidad, y para garantizarla, consiente en presentar atmósferas del sueño y la vigilia.

En conclusión, se podría admitir que “El otro” es un cuento que viaja sobre ambos géneros, negarle la posibilidad a uno, rompería con la estructura del relato. Como se ha venido comentando, la fantasía brotó dos siglos previos a la literatura de Borges, la evolución fue natural, el género, según los cambios sociales se transformó, aunque eso no significa que ya no se escriba textos de acuerdo con la fantasía tradicional. Recapitulando, la sustancia del texto se inserta en la fantasía; la vacilación, la voz, el lenguaje, la llaga de la realidad. Pero no horror, porque la intención y visión es otra. La interrupción de la realidad es para descubrir otra, no meramente para sacar al lector y posteriormente volver a introducir. La voluntad de lo neofantástico precisa en un cuestionamiento filosófico, en la existencia, en el reconocerse y conocer la otredad, en un pensamiento profundo, con metáforas que plasmen esa cosmovisión de la vida misteriosa y compleja. Metáforas epistemológicas como Umberto Eco las llama, pero esta son alternativas, como lo menciona Roas, porque presenta una posibilidad de muchas otras, no planean certeza, todo lo contrario, existe tanta incertidumbre que por ello existe la literatura en sí misma.

Borges ha hecho de sus cuentos y poemas una interpretación de su visión de la vida, “El otro” finalmente recae en lo neofantástico. El sentido que le da al planteamiento del doble en el cuento es muy específico, en el que Borges se encuentra con el mismo, en una versión bastante más joven. La pretensión del desdoblamiento está instaurado para cuestionarse él a sí mismo, cómo ha pasado el tiempo, y cómo ha dejado de ser él siendo él. El tiempo en el mundo es un enigma que la ciencia y la religión han tratado de explicar al igual que la filosofía y la literatura, pero la diferencia de estas últimas radica en la distinción del manto con el que se cubren, que va más allá de imponer. La literatura y la filosofía proponen un estado de meditación, para pensar y pensarse. El autor argentino por medio de sus obras provoca la reflexión

---

<sup>102</sup> Borges “el otro”, 434.

con base en los temas que trata, los mismos que probablemente a él le han atormentado. De tal manera que así lo describe en su poema: “Casi juicio final” “He atestiguado el mundo; he confesado la rareza del mundo.”<sup>103</sup> Eso es “El otro”, la rareza del mundo.

---

<sup>103</sup> Borges “Casi juicio final”, *Luna de enfrente*, 76.

## CAPÍTULO III. HERRAMIENTAS PARA LA CONSTRUCCIÓN DEL CUENTO

### III.I LA IDENTIDAD DEL DOBLE

Una vez que se reconoció el género al que “El otro” podría pertenecer, se descubrió que el elemento clave para aterrizar al cuento en lo neofantástico consta de su desdoblar. Esto refiere a que, en el relato, se puede observar el encuentro que tiene un hombre mayor frente a su versión joven (Borges frente a Borges). Con anterioridad (en el apartado del análisis de la obra) hubo una breve explicación del doble; en la época del Romanticismo, la fantasía utilizó aquella forma para hacer literatura, que hacía alusión a una transformación. En otras palabras, una persona se convertía en un animal, insecto, o alguna criatura, sin dejar de ser ella (en ocasiones inconscientes). En Borges sucede de manera distinta, pues este no cambió, aquel se reunió con él mismo en un tiempo y espacio distintos. Con esto, se puede intuir que el término del doble cambia y se manifiesta de distintas maneras. Por lo tanto, para ubicar cómo se representa en sus variadas formas la otredad, se utilizará mayormente a Juan Herrero Cecilia, quien escribió un artículo nombrado “Figuras y significados del mito del doble en la literatura: teorías explicativas”, y a Rebeca Martín López, con su tesis doctoral dedicada exclusivamente al doble: *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*.

En virtud de lo mencionado, es importante examinar cuáles son los espacios y los aspectos que toma el doble no sólo en la literatura, sino además en la filosofía y un poco en la psicología. Ahora bien, ¿por qué la psicología? Hay que recordar que la literatura es, siguiendo a Aristóteles, una mimesis de la realidad, de manera que, todo aquello que le ocurre al ser humano, tanto en forma colectiva (en su sociedad) es representada en los discursos narrativos, y a su vez, lo mismo pasa con el pensamiento de las personas. Lo que significa que, las expresiones que se manifiestan en la literatura recaen en los individuos, y debido a ello todo lo que se escriba, por muy extravagante que sea, deviene de las necesidades humanas. Sin embargo, con esto en mente, eso no significa que la exposición del doble en la psicología sea una necesidad primordial de la investigación.

De acuerdo con lo anterior, se debe plantear que el misterio más grande que tienen los seres humanos va con el enigma de su identidad, con reconocer al otro, con el universo y con el destino de la

vida. Esto se presenta porque los individuos se sienten un “yo” íntimo alejado y distinto. Pues, aunque existen y son parte de una sociedad, ni el otro, ni el mundo, pueden comprender la intimidad del “yo”. Por eso, en cierta medida, el ser humano se siente ajeno a los otros y además a sí mismo.<sup>104</sup>

Juan Herrera menciona lo siguiente:

[...]qué sentido tiene nuestra identidad dentro de la compleja e inabarcable realidad del Cosmos que nos envuelve y del que formamos parte integrante. Para ello tendríamos que percibirnos desde fuera de nosotros mismos y conocer al mismo tiempo la totalidad de las fuerzas y dimensiones del universo en el que estamos inmersos. Evidentemente, esto nos resulta inaccesible. Por eso caminamos por la vida en medio de las sombras y de las apariencias buscando la clave de nuestra identidad, intentando olvidar el enigma inevitable de la muerte o luchando contra su poder disgregador para conseguir alcanzar la unidad soñada. En el camino nos contentamos a veces con la contemplación narcisista de nuestra propia imagen en alguna forma de «espejo» para sentirnos vivos, y otras veces deseamos transformar los límites de nuestra experiencia decepcionante construyendo un ideal soñado que nos pueda acercar a la realización de nuestra plena identidad.<sup>105</sup>

El tratamiento que menciona Herrera para reconocerse consiste en desprenderse de uno mismo y desde otro plano observarse. En términos reales, esto no podría llevarse a cabo, pues las leyes naturales limitan tal movilidad. Sin embargo, en espacios no tan fantasiosos y referidos a la razón, podrían explicarlo desde otro foco. La filosofía y la psicología han intentado dar solución a esta problemática: Descartes, para que los hombres y mujeres se reconozcan como sí mismos, y así, se vean existentes, dijo lo siguiente: “Pienso, luego existo”; esta es una frase que le han atribuido al filósofo, no obstante, se ha comentado que tal frase no es del todo así, es por el contrario “pienso luego soy”. La filosofía de Descartes en su tratado *Discurso del método para dirigir bien la razón y buscar la verdad de la Ciencia* lo que busca es dar una forma a la validez y a la certeza. Inicia el método explicado que, de las certezas indubitables, se puede dudar, como de lo que siente e incluso, de las mismas matemáticas. Menciona que, para que exista un conocimiento posiblemente valedero, hay que pasar por el conocimiento, por la mente. Porque pensar no se aplica al verbo, más bien, la capacidad de pensar es lo que permite dudar, entonces, la capacidad de pensar convierte al ser humano en un ser pensante. De manera que la frase quedaría de la siguiente manera “pienso, por lo tanto, soy”: y soy es, una cosa que piensa.

---

<sup>104</sup> Juan Herrero Cecilia, “Figuras y significados del mito del doble en la literatura: teorías explicativas”

<sup>105</sup> *Ibíd.*, 18.

Así pues, en este sentido de reconocerse como existente, Descartes lo resuelve asumiendo que, y aquí me voy a permitir trasladarlo y reinterpretarlo, el hecho de ya cuestionar la existencia, en automático se convierte en alguien que existe, pues al dudar, se piensa y, por lo tanto, siguiendo al filósofo francés, se existe. Aquí el enigma de su identidad, retomando al doble, podría ser aplicado tal pensamiento.

Empero, por otro lado, explica el psicoanálisis de Freud y de Jung, que la realización de la identidad es un proceso difícil que se asocia con el dinamismo psíquico de la interioridad del sujeto en el que, por una parte, existen fuerzas oscuras, referidas según Freud a la libido del inconsciente y por otra parte, las que menciona Jung que van de los arquetipos colectivos. “Frente a estas fuerzas, se sitúa el «yo consciente», que tiene que tratar de orientarlas con responsabilidad buscando el equilibrio y la armonía entre el sujeto y el mundo. Pero puede dejarse seducir por ellas y caer en un proceso de alienación o de duplicidad que puede dar lugar al desdoblamiento esquizofrénico de la personalidad.”<sup>106</sup>

Hasta aquí, se presentan dos posturas, la filosófica y la psicológica, ambas explican dos formas distintas de la identidad. Descartes menciona que para reconocerse como un ser que existe, primero se tiene que dudar de la existencia, mientras que Freud y Jung, explican que la existencia se complementa de dos sustancias, una colectiva que norma a la inconsciente, porque de no hacerlo, la persona podría resultar en un violador, asesino, o caer en trastornos mentales. La representación de la existencia vista desde el filósofo, va de cuestionarse la existencia. Es decir, dudar de que existe, para de tal manera poder existir, esto, en la idea de la identidad que no se reconoce. Freud y Jung reconocen que la identidad esta sostenida de dos versiones que viven en el interior del ser humano.

Esto podría servir para contemplar cómo la ciencia y la doctrina ayudan al ser humano a resolver su problema de identidad. En cambio, desde otro ángulo, al tiempo de regresar al concepto central de este apartado, se expondrá las dimensiones y los sentidos que tiene el doble. Ahora bien, es importante recalcar que lo que se expuso brevemente, tiene todo que ver con la duplicidad, pues las necesidades del doble son en primera instancia, manifestaciones que ocurren por el conflicto de la identidad propia.

Así pues, la literatura, al igual que en otros espacios, también expresa una forma de crear el doble, de tal forma, se presentará en un primer momento, los antecedentes míticos y antropológicos y posterior a ello, la exposición de la intención narrativa de manifestar dicho concepto; de tal manera que se pueda aterrizar la explicación en ejemplos literarios. Comprendido tal escenario, durante el Romanticismo surgió

---

<sup>106</sup> *Ibíd.*,. 19.

el término del *doppelgänger*, gracias a la literatura fantástica (como ya se comentó), no obstante, anterior a ello, en el área antropológica surge el concepto gracias a la mitología y al folclore universales.

Para explicar la condición del doble, Erwin Rohde expresa que la duplicidad es “una concepción como esta que ve dentro del hombre vivo y animado, un huésped extraño, un doble más atenuado, que en su otro yo, “su psique”, se nos antoja desde el primer momento extraña y distante de nosotros. Pero esta es precisamente una de las creencias dominantes en todos los llamados “pueblos primitivos” de la tierra.”<sup>107</sup> Lo que menciona Rohde permite escharbar y relacionar la literatura con la antropología. Pues bien, de entrada, es importante, primero, percibir que la creación estética escrita fue entre otras necesidades, hablar y describir los mitos,<sup>108</sup> así pues, se entiende entonces que el acceso a los mitos es gracias a la trasgresión del tiempo, ¿cómo? según la investigadora Martín López, a la memoria colectiva.

Al respecto, comenta García Gual que los mitologemas “tienen un fundamento profundo como expresión de la psique colectiva del pueblo que crea su mitología”:<sup>109</sup> aquellas imágenes, menciona Martín López, se encuentran en los arquetipos que Jung observó a partir de los mitos antiguos, o clásicos.

Estos mismos motivos los hallamos en las fantasías, sueños, delirios e imaginaciones de los individuos actuales. Estas imágenes y conexiones típicas se designan como representaciones arquetípicas. Tiene cuanto más claras son, la propiedad de ir acompañadas por matices vivos afectivos...impresionan, influyen y fascinan. Proviene de un arquetipo imperceptible en sí mismo, de una pre-forma inconsciente que parece pertenecer a la estructura heredada de la psique, y puede, a causa de ello, manifestarse en todas partes como fenómeno espontáneo [...] los arquetipos parten de símbolos contenidos en el alma humana, que se traducen en la aparición de lo latente a través del arcano; visión, sueño, fantasía, mito. La fecundidad de esas imágenes (la sombra reificada, por ejemplo) se cifra en su carácter universal, en la existencia de un acervo común pero voluble a los cambios sociales e históricos.<sup>110</sup>

En el Romanticismo, los escritores localizaron una relación y pretexto entre la religión-mito y la creación literaria para hacer uso del género fantástico. Del mismo modo, se encuentra la representación

---

<sup>107</sup> Erwin Rohde, *El culto de las almas y la creencia en la inmortalidad de los griegos*, 24.

<sup>108</sup> El mito desde una perspectiva religiosa y siguiendo a la investigadora Martín López, es “un relato fundador, anónimo y colectivo, despojado de los aspectos individuales que desempeñan una función socio-religiosa proponiendo modelos de conducta moral y social”. Por otro lado, el mito que se aborda en la literatura es una narración recuperada por los literatos, en un proceso que implica, “por ejemplo, por lo que se refiere a los mitos antiguos”, que puede surgir de la tradición oral pasada de generación en generación, o bien, también puede existir el mito creado en el universo literario y con ello, permanecer en la sociedad. 78.

<sup>109</sup> Carlos García Gual, *Introducción a la mitología griega*, 263.

<sup>110</sup> Rebeca Martín López, “Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea”, 78.

de algunos autores cultos que querían preservar y dar continuidad a las creencias ancestrales, enriqueciéndolas de herramientas y estilos que ofrecía la literatura, además de exponer que todavía existía un enigma por la vida, y que aquella parte racional que ofrecía su tiempo no había superado del todo los mitos. Por otro lado, se hallaban los autores que estaban interesados por la psicología y su evolución. Acorde con esto, resulta ahora importante relacionar entre mito etno-religioso con la creación de la literatura encaminada en el término del doble. Eduard Vilella explica por medio de un factor esencial que el doble, o la imagen del doble, se necesita, primordialmente para explicar la idea del alma y de la muerte.

111

Hecha esta salvedad, a continuación se presentarán algunas culturas que utilizan el doble y que recae precisamente en los conceptos que son materia prima de la filosofía. Pues bien, desde los inicios de las primeras civilizaciones ha existido la aparición de distintas figuras y símbolos que puede adoptar el doble. “Señalaremos aquí, por ejemplo, el Ka de los egipcios que corresponde a la «energía vital» que sobrevive a la muerte del cuerpo. Los griegos llamarán eidolon al espectro o la figura fantasmal de un muerto. Para la ortodoxia cristiana, el alma perdura más allá de la muerte del cuerpo y accede a la dimensión sobrenatural donde moran los seres espirituales hasta recuperar su unión con el cuerpo al final de los tiempos.”<sup>112</sup> La idea del doble es entonces la solución que ha encontrado la humanidad para explicar la muerte, es decir, en términos naturales un hombre vive y posterior a ello, tiene que morir. ¿Y luego? Pues para dar explicación al después, los seres humanos, en sus distintas posturas, se transforman en algo intangible que subsisten en un mundo no terrenal.

Otra forma de reconocer la duplicidad aparece en la religión cristiana, además del alma, según la Biblia, Dios es un ser absoluto, quien creó al universo para reconocerse en él, y en el universo crea al hombre a “su imagen y semejanza”. De tal manera, Dios creó a una especie de doble. Pero este sujeto que creó se siente atraído por el mal (pecado original) para querer ser como su Dios, o en todo caso, para dejarse seducir por el placer, aunque, por el contrario, también existe la posibilidad de que éste puede guiarse por el Bien para poder entrar al Reino de los Cielos. En otras palabras, esto es que, al tiempo de ser un doble de su creador, en sí mismo ocurre también la duplicidad, pues cualquiera de las conductas que se contraponen brutalmente, podrían condicionarlo tal como lo sugiere San Pablo en su Epístola a los Romanos: “Sabemos, en efecto, que la ley es espiritual, mas yo soy de carne, vendido al poder del pecado. Realmente, mi proceder no lo comprendo; pues no hago lo que quiero, sino que hago lo que aborrezco”<sup>113</sup>

---

<sup>111</sup> *Ibíd.*,

<sup>112</sup> *Ibíd.*,

<sup>113</sup> *Ibíd.*,

En *El Banquete* también existe un doble. La idea de la otra mitad, o la media naranja refiere que Platón, mostrando las enseñanzas de Aristófanes, decía que el ser humano era una unidad perfecta: "Todos los hombres tenían formas redondas, la espalda y los costados colocados en círculos, cuatro brazos, cuatro piernas, dos fisionomías unidas a un cuello circular y perfectamente semejantes, una sola cabeza que reunía estos dos semblantes opuestos entre sí, dos orejas, dos órganos de la generación, y todo lo demás en esta misma proporción."<sup>114</sup> Estos seres eran completamente aptos para lograr escalar al cielo y combatir con los dioses. Ante esto Júpiter, quien quería conservar a los hombres, encontró la solución para al tiempo de dejarlos existir mantenerlos en un estado de vulnerabilidad y así no ser una amenaza, decidió partirlos a la mitad, separados en dos. "Hecha esta división, cada mitad hacía esfuerzos para encontrar la otra mitad de que había sido separada; y cuando se encontraban ambas, se abrazaban y se unían, llevadas del deseo de entrar en su antigua unidad, con ardor tal que, abrazadas, perecían de hambre e inacción, no queriendo hacer nada la una sin la otra".<sup>115</sup>

En la figura mítica de Narciso ocurre un desdoblamiento, pues este, al verse representado en una flor, se crea una idea de él, sobre lo otro. Esta forma que guía al ser humano dirigido al placer y dominación del "yo" sobre "el otro" conduce, según Herrera, a una alianza con el diablo, "el «pacto diabólico» como ilusión de triunfo narcisista del principio del placer tiene sin duda algo que ver con los desdoblamientos que provienen de las pulsiones del inconsciente (Freud), o de la fascinación que ejercen en la conciencia individual ciertos esquemas arquetípicos (Jung)".<sup>116</sup>

Hasta aquí, se reconoce una necesidad humana ancestral y mítica que recae en el del desdoblamiento de este, sin embargo, también es preciso plasmar cual es el significado que de cavidad en el uso antiguo hasta su posmodernidad para de tal suerte, ofrecer una mayor perspectiva. El doble se instaura en el momento en que dos cuerpos (por decirlo de algún modo) del mismo sujeto coexisten en el mismo tiempo y espacio. Aquel encuentro surge porque el yo original (él que se piensa) tiene un conflicto consigo mismo, y es en ese momento que se desprende su segundo yo. Aquella acción visual permite hacer uso profundo de una reflexión que es guiada a una interrogación ontológica. Esto sucede porque un ser que se desdobra se encuentra entre el cuestionamiento de su identidad (como ya se ha estado comentando) con la realidad que desconoce y en la cual está inmerso.

De manera muy puntal es pertinente cuestionar ¿hacia dónde se encamina esta necesidad filosófica de preguntarse ¿quién soy? y posterior a ello ¿cuál es mi realidad? Las respuestas permean dentro de los mismos interrogantes; es el doble quien precisa en desmontar la máscara que sostiene el

---

<sup>114</sup> E. A. DAL Maschio, *La verdad está en otra parte*, 54.

<sup>115</sup> *Ibíd.*,

<sup>116</sup> Juan Herrero Cecilia, "Figuras y significados del mito del doble en la literatura: teorías explicativas" 21.

ser humano que cree que es él. El doble funciona como el vínculo que tiene el ser humano consigo mismo, le cuestiona su existencia y su realidad, lo deja en la nada, además de instaurar que no es un ser único. El ser que se desdobra se pregunta: ¿Yo soy realmente este? y esa es la suma; si ese de ahí soy yo, ¿cuál es mi realidad? Dejándole como resultado, ¿quién soy yo entonces? La intención de doble, entre otras cosas, provocar angustia a no ser él quien viva su vida, sino su otro, que posiblemente sea un impostor.

Naturalmente, como se ha podido observar, el doble resulta ser un tema muy estudiado, existen teorías aplicadas a obras en las que se demuestra la formación y la necesidad de un tipo de doble. Sin embargo, en esta investigación en curso expondrá sí al doble, pero focalizado en “El otro” de Borges, el cual está planteado para expresarse y hacer una comparación entre los dobles que existen, y cómo se presenta en el cuento, además de reconocer la herramientas estéticas, literarias y filosóficas que maneja el relato. Esto, con la intención de abordar en una segunda parte de este capítulo, por ahora, para poder concentrar una idea general de lo que significa el doble, se dictarán los dobles que se encuentran en la sociedad, y que son más tangibles, a diferencia de lo que ocurre con Borges, pues la manifestación que representa requiere de una abstracción de la realidad, la cual recae en tratamientos metafísicos. Comprendido esto, y a manera de concluir, se expondrán apenas unas pinceladas de algunas obras que presentan a un doble en la literatura.

Actualmente, según Rebeca Martín López, el nacimiento de unos gemelos son producto en términos sociales de un resultado mágico. “La medicina ha demostrado que la concepción de gemelos univitelinos se debe a un incuestionable fenómeno biológico: un óvulo fecundado por un único espermatozoide se divide en dos, dando lugar a la creación de sendos factos.”<sup>117</sup> Se ha reconocido que todavía existe un interés en las culturas por el fenómeno de los gemelos; algunas de ellas asumen que estos seres similares son fuerzas de las leyes naturales. Simbólicamente se representan de distintas formas, puede ser uno negro y el otro blanco; uno puede mirar hacia el cielo y el otro a la tierra; e incluso, en algunas culturas aparecen, por un lado, con la cabeza de león, y el otro, con la de un toro.

La extrañez del nacimiento de los gemelos tiene que ver con su mismo origen, es decir, es poco frecuente que una mujer tenga hijos gemelos. De igual forma, la acción y causa del significado de la aparición de estos hermanos recae, según Martín López, en términos maniqueos. Esto es, uno es bueno y el otro malo, aunque, ambos podrían ejercer la misma carga, ya sea el bien o el mal. Por otro lado, en la figura mítica de los gemelos es diferente, tal es el caso de los Dióscuros griegos, Cástor y Pólux. Ambos

---

<sup>117</sup>Rebeca Martín López, “Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea”, 79.

fueron el orgullo de Esparta, presidentes de los juegos de la Ciudad y patronos de los bardos. Eran completamente idénticos, salvo dos cosas, la primera, una cicatriz que tenía Pólux en el rostro, además eran hijos de distintos padres. Sin embargo, fueron concebidos por la misma madre; el padre de Cástor fue Tindáreo, mientras que Pólux era hijo de Zeus, “Los Dióscuros encarnan el dualismo del cuerpo y alma; en tanto que Cástor, hijo de mortal, constituida la parte terrena del hombre; Pólux, vástago de un dios, sería la eterna.”<sup>118</sup>

En cuanto al alma, otra forma de dualidad que es reconocida socialmente, se presenta una variante que párrafos antes se mencionó para explicar cómo algunas culturas utilizan el doble, y entre ellas se encuentran los griegos. Sin embargo, valdría ahondar en la condición que explica Platón en el *Fedón* sobre el alma. El diálogo inicia con Platón y otro filósofo pitagórico que tiene una conversación sobre las últimas horas de muerte de Sócrates (quien había sido condenado a morir). Así pues, ambos, con tal pretexto, comenzaron a hablar del alma. En aquella época, la idea que se tenía sobre la muerte constaba que, una vez que el alma dejara el cuerpo, aquella se desintegraba y se dispersaba. Platón, por el contrario, decía que el alma no sólo era inmortal, sino que, además, preexistía al nacimiento del hombre, de manera que el ser humano no aprendía a ser; el hombre recordaba lo visto durante su migración.

La sombra, por su parte, ofrece otras sensaciones que, por supuesto, se desprenden del doble. Los folcloristas comentaban que la sombra podría ser la parte oscura del alma. “Como apunta Biedermann, las sombras no sólo indican impedimento de la luz por un obstáculo interpuesto, sino también entidades oscuras de una índole propia. Son misteriosos dobles del hombre y a menudo se entienden como reproducciones de su alma (algunas lenguas designan con la misma palabra imagen, alma, sombra).”<sup>119</sup> En ese sentido, y retomando el alma, en un primer momento se entiende dicho concepto como la separación que tiene esta del cuerpo a la hora de morir, o a la hora de nacer si seguimos a Platón, pero para Jean Pierre, la sombra viene a sustituir la invisibilidad del alma, asomándose como la silueta oscura. Aunque ya recordado el filósofo, al respecto en la *República*, las sombras constituían a la falsedad e imitación de las ideas. Cabe aclarar que la percepción que se tiene sobre la sombra adquiere una funcionalidad distinta en la literatura. En la literatura, la sombra viene a ser un ente independiente del cuerpo, lo cual significa que tiene una vida con pensamientos y acciones propias; que viene a ser la parte maligna de una persona. La filóloga española comenta al respecto lo siguiente:

---

<sup>118</sup> *Ibíd.*, 81.

<sup>119</sup> Cita tomada de Rebeca Martín López, Tesis doctoral: “Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea” quien toma las palabras textuales de Hans Biedermann en el *Diccionario de símbolos*. 90.

En la literatura fantástica, la sombra se transforma en una presencia de pesadilla que acosa a su propietario e incluso llega a ocupar su lugar. Esta ficcionalización tiene habitualmente como objeto de dotar de forma material los remordimientos e instintos ocultos del ser humano. De ahí que, desde antiguo, se le aplicará el epíteto de “enemigo quimérico”<sup>120</sup>

Para concluir con la lista corta de los dobles, el último sería el reflejo. En algunas culturas europeas se recomienda que cuando hay un muerto en la casa, lo mejor es no verse en el espejo, pues si este se observa, el cadáver que está proyectado en el vidrio reflejante, se lo llevará a su mundo. También ocurre algo similar en las tradiciones mexicanas, pero en estas, se dice que cuando se va la luz en una casa, (específicamente de noche) se tienen que tapar los espejos, porque es en esa oportunidad que la otra realidad puede traspasar a la actual de ese momento. La literatura toma esta última tradición para hacer su quehacer, en el que el reflejo permite descubrir otro mundo, otra dimensión paralela al mundo real. Además, el espejo refleja un desdoblamiento de que se mira; permite el reconocimiento, revela la identidad, “sus perfecciones y defectos físicos. Presenta también en exactitud, la imagen del universo que le rodea.”<sup>121</sup>

### **Algunas obras que retratan el doble**

Como ya se explicó, uno de los principales problemas de los hombres y mujeres es su identidad, aquellos se sienten atrapados en su Yo y en su cuerpo. De tal manera, Bruno Estañol comenta que la creación de un doble para los escritores “es una verdadera liberación, un gran acto de libertad.”<sup>122</sup> Porque permite un ir y venir; regresar a la niñez, a la adolescencia, a otro tiempo, a la felicidad. Tal y como lo hizo Cortázar y por supuesto, el mismo Borges. Es también cambiar las posibilidades de vivir otra vida, como *Vida con mi viuda* de José Agustín; es castigarse por haber hecho algo malo como en *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde*, de Robert Louis Stevenson.

Jean-Paul Richter en 1776 inventó el término del *doppelgänger*, que aparece en su novela *Siebenkäs*. Como él mismo lo anota en su obra, tal concepto refiere a que un individuo mantiene un

---

<sup>120</sup> El epíteto antiguo de sombra es el siguiente: “Sombra se toma por enemigo quimérico. ¿Combatimos aun nuestra propia sombra? Se dice de nuestras sospechas y pensamientos” de Rebeca Martín López, Tesis doctoral: “Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea”. 92.

<sup>121</sup> *Ibíd.*, 96.

<sup>122</sup> Bruno Estañol “El que camina a mi lado: el tema del doble en la psiquiatría y en la cultura”, 270.

inexplicable parecido con otro hasta el punto de ser indistinguibles. “Se trata de la imagen «desdoblada» del yo en un individuo externo, en un yo-otro. El sujeto se ve a sí mismo (autoescopia) en alguien que se presenta al mismo tiempo como un doble autónomo, o un doble «fantástico» que produce angustia y desasosiego porque esa figura viene a perturbar el orden normal y natural de las cosas.”<sup>123</sup>

La historia de Siebenkäs cuenta que el protagonista, para cambiar su vida, hace pensar a todos que está muerto al tiempo de reapropiarse de la identidad de otro, y de esa manera, vagar por el mundo. El autor alemán plantea un problema existencialista, pues presenta a un hombre que desdobló su alma y cuerpo para alcanzar sus deseos y obsesiones. Comenta Herrera que la crisis de la identidad en el Romanticismo hizo que sobresaliera el dinamismo infinito del deseo, que choca con los parámetros que tiene el ser humano en su realidad.

Por otro lado, la idea del doble también se presenta bajo “la sobra” o “el reflejo” que termina por separarse del sujeto como ocurre en *Las aventuras de la noche de San Silvestre* de Hoffmann. Aquello va de desprenderse de lo que se supone corresponde a una extensión de este “yo”. Por ello, Hoffmann retrata más de una vez el enigma de la identidad en su literatura como *Las aventuras de la noche de San Silvestre*, *Los Elixires del diablo*, *La Princesa Brambilla*, *El Gato Murr*, *El Hombre de la arena*. En *Las aventuras de la noche de San Silvestre* Spikher está preocupado porque se encuentra entre dos oposiciones que no le permiten ser feliz. Está el amor de su esposa y su hijo y por el otro la atracción insoportable por la hermosa Giulietta a quien le dio su reflejo. Su mujer al descubrirlo le pide que lo recupere. Así, aquel hombre va por la vida sin tener un lugar fijo. “Con Hoffmann se abre camino la estética de lo fantástico moderno y, dentro de ella, el mito del doble se va a convertir en uno de sus temas más característicos cuyo tratamiento ha llegado hasta la literatura contemporánea.”<sup>124</sup>

Teniendo en mente el tratamiento de Hoffmann, valdría aquí mencionar aquellos escritores que, siguiendo su misma línea, expresaron la idea de doble en su escritura; tales como Poe, Gautier, Nerval, Dostoievski, Maupassant, Henry James, Stevenson, Wilde, Kafka, Virginia Woolf, Borges, Cortázar, José María Merino, etc.

William Wilson de Poe, El Doble de Dostoievski, el extraño desdoblamiento de un personaje que, seducido por la fascinante belleza de una mujer que le atrae desde más allá de la muerte, confunde el sueño con la vigilia y no logra saber si él es un cura de pueblo o un caballero veneciano que vive una apasionada historia de amor (La muerta enamorada de Gautier); la duplicación de la

---

<sup>123</sup> *Ibíd.*,

<sup>124</sup> *Ibíd.*,.23.

personalidad escindida entre fuerzas contrapuestas (El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde de Stevenson)<sup>125</sup>

En Oscar Wilde, se puede observar en *El retrato de Dorian Gray* que, sin duda, sería el ejemplo mayor de su obra que manifiesta aquel fenómeno. Sin embargo, no olvidemos el cuento “El pescador y el alma”. La narración cuenta cómo un hombre se enamora de una sirena, y que ella, para corresponderle, lo tiene que transformar en su especie, la especie que según Wilde no tiene alma, de manera que el pescador tiene que desprenderse de su alma. Entonces, el hombre y su alma se dividen en dos para que el primero pueda vivir su historia de amor.

*El Horla* de Maupassant expresa que hay un ser oculto que domina la mente del personaje y lo obliga a someterse y a destruirse. En *La metamorfosis* de Kafka y en *Orlando* de Virginia Woolf, el desdoblamiento se presenta mediante una metamorfosis de sí mismo.

El doble también ha sido tratado con enfoques diversos dentro del género de la ciencia ficción, como se puede comprobar leyendo, por ejemplo, *Novela de Andrés Choz* (1976) de José María Merino, *El síndrome del buzo* (1992) de Serge Brussolo, *Espejo mortal [Mr Murder, 1993]* de Dean Koontz, etc. Muchas de las novelas de Christopher Priest (que se sitúan entre el género de la ciencia ficción, el mundo imaginario y la literatura fantástica) abordan, con un atractivo y un encanto especial, el tema fascinante de la gemelidad unido al desdoblamiento de ciertos personajes. Los dobles y las realidades dobles (falsas, soñadas, verdaderas o intercambiables) se pueden encontrar en novelas como *El mundo invertido* (1974), *La afirmación* (1981), *El prestigio* (1995), *El último día de la guerra* (2002), etc.<sup>126</sup>

Finalmente, por ahora queda comprendida una concepción del doble, de su origen, sus variantes (sin entrar en teorías, por el momento) y por último como se observa en el campo literario. Las formas y representaciones de la idea del doble son, en un primer momento, una problemática que refiere exclusivamente a las necesidades humanas, pues desde las distintas áreas y explicaciones se puede observar que la duplicidad explica la condición de ser; ser humano. La angustia de reconocerse, de reconocer al otro, de saber que ocurre más allá de la muerte, de quién es Dios, y del amor. Por lo tanto,

---

<sup>125</sup> *Ibíd.*,

<sup>126</sup> *Ibíd.*, 24.

son preguntas que la filosofía y otras disciplinas han intentado explicar. Por eso, la literatura, en su discurso estético y en una mentalidad intelectual, ha procurado manifestar desde distintos enfoques la idea del doble, porque como anteriormente se dijo, responde a las angustias más antiguas que ha tenido el ser humano con su existencia.

El doble existe como representación simbólica de lo que significa ser él mismo, y en ese caso, considero, el concepto es noble, pues aunque podría causar terror el poder encontrar con su otro yo, es también un momento de conciencia en que se es capaz de percibirse; es el sentimiento de desprenderse y de, tal vez, sentirse. El doble es el nombre que se da, para que en la literatura, y tomando la metafísica, se pueda recordar a la muerte en el sentido del alma y con ello tener un consuelo; el de suponer que un ser querido sigue existiendo. El ser humano tiene que, entre sus necesidades, explicarse su muerte y la vida; el doble interroga todo lo que ya está preestablecido y en ese sentido no sólo viene a cumplir un problema existencial sino, además, obliga a reflexionar sobre el mismo, y eso obliga a pensar y a pensarse. Por lo tanto, aquel que se desdoble es, en sí mismo, otro.

### 3.2 “El otro”. Otros paradigmas de análisis

Considerando que el pretexto para mencionar todo lo ya escrito, es a causa de “El otro”, un cuento que ya se expresó su historia, esto, la anécdota del relato. Además, ya se situó en un género literario, por medio de citas y argumentos que se apoyan en teóricos diversos. Sin embargo, todavía no se resaltan las herramientas estéticas, las figuras retóricas ni el análisis propio del cuento. Por lo tanto, a propósito de esto, se manifestará con “El otro” las necesidades ya expresadas, y, así mismo, se retomará la otredad que se adecua a los parámetros del relato.

Al inicio de este trabajo se comentaron algunos detalles de Borges, entre ellos su vida personal y literaria. Concentrémonos en la literaria, los recursos que el autor tomaba para escribir eran esencialmente los de la condición humana. Le preocupaba la idea de Dios, de la muerte, del tiempo y como este podría variar; la vida misma, la existencia propia. Con ello, valdría preguntarse ¿De qué forma crea esos relatos? y ¿Cuáles son las vías y los materiales que utiliza? Reparar en estas cuestiones es por los propios temas, es decir, los espacios y caracteres que le interesan a Borges son complejos y densos. Entonces, querer descender a los usos que el poeta argentino le da al lenguaje, es sin duda, fundamental.

La cuestión del doble, como se ha venido anunciando, recae en la intimidad de la relación con la construcción del yo. En el terreno literario se reconoce por la fantasía (o lo neofantástico, dada la explicación antes mencionada). Recapitulando, para que sea posible la creación de dichos géneros, (porque uno surge del otro) es indispensable la existencia de dos escenarios que se confrontan; el real y el irreal. El doble se ha manifestado de la siguiente forma: el personaje real, y su duplicado (el sobre natural). En “El otro” se observa en el momento en que Borges narrador que, en este caso, vendría a ser el original, se encuentra con su otro yo, que es bastante más joven, es decir, su duplicado. Al enfrentarse, los dobles, menciona la investigadora Martín López, ocurriría lo siguiente:

Un hecho que provoca -y, por lo tanto, refleja- la incertidumbre en la percepción de la realidad y del propio yo: la existencia de lo imposible, de una realidad diferente a la nuestra, conduce, por un lado, a dudar de estar última, y por otro, y en directa relación con ello, a la duda acerca de nuestra propia existencia: lo irreal pasa a ser concebido con lo real, y lo real como posible irrealidad.<sup>127</sup>

Como la realidad se rompe y se desconoce quién de los dos podría ser el real, podríamos, primero, pensar que el real es quien nos está contando la historia, que en este caso sería el del año 72. Sin embargo, el personaje secundario, esto, el Borges joven, asume que él es el original y que, por lo tanto, está soñando el encuentro. “—No —respondió—. Estas pruebas no prueban nada. Si yo lo estoy soñando, es natural que sepa lo que yo sé. Su catálogo prolijo es de todo vano.”<sup>128</sup>

Por otro lado, sería pertinente preguntar si el desdoblamiento causa algún tipo de miedo o angustia. El cuento inevitablemente cuestiona y pone al lector a imaginar algo parecido a lo que está narrado. ¿Entonces? ¿provocaría terror? Es decir, de poder reproducir lo que Borges cuenta, ¿cuál sería la reacción? ¿habría miedo? Lo más honesto sería asumir, como el caso del cuento, que lo que ocurre es un sueño. Esto se parece mucho a preguntarse sobre ver la aparición de un fantasma salvo que, en este caso, es uno mismo, y en el caso de Borges es él en otro tiempo. Existe una película que aborda la dualidad: *Coherencia* dirigida por James Ward Byrkit que se estrenó en el 2013. La historia nos cuenta que unos amigos se reúnen en la casa de uno de ellos. Durante la cena, pasa un cometa y provoca que se entrelacen distintas realidades; todo comienza cuando se va la luz y dos hombres salen a ver que ocurrió, se percatan que una de las casas, de toda la cuadra sí tiene luz. Al regresar de la casa que

---

<sup>127</sup> Rebeca Martín López, “Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea”, 58.

<sup>128</sup> Borges, “El otro”, 428.

salieron, durante la trama, caen en cuenta que ya no son los mismos que salieron, sin embargo, físicamente son idénticos. La película se desenvuelve en que todos salen y todos ellos van trasladando sus realidades y dimensiones; en una escena se puede observar cómo una mujer sale y al mirar a la ventana de las casas continuas, se encuentra con distintas situaciones; en una casa, tienen a dos hombres iguales amarrados en una silla, brutalmente golpeados, en otra, todavía no se va la luz, en otras conviven calmadamente sin salir, entre otras distintas circunstancias.

La pertinencia de emular el filme es para comparar las reacciones de la película con el cuento. Regresando a si la otredad causa miedo, en *Coherencia* no sólo se presenta el espanto, sino que llega hasta el pánico y la violencia a niveles altos, pues los dobles en confrontación quieren permanecer el uno sobre el otro.

Dicho lo anterior convendría definir ese terror, pues en el caso de la película, la angustia por permanecer un doble sobre el otro es lo que provoca el miedo y con ello la violencia. Así pues, próximo a esto se expondrá el texto de Sigmund Freud "Lo siniestro" en la que su aportación valdría de mucho para además de lo mencionado enuncia otros tipos de doble que no fueron dichos en el apartado "III. I La identidad del doble" pues su relación conectaba más con este tema.

Para Freud lo siniestro es aquello con lo que estamos familiarizados pero que tiene un tinte amenazador esto por ejemplo podría entenderse que en la casa hay objetos que siempre han estado y que resultan ser inofensivos porque son eso, objetos, sin embargo, si dicho objeto entendido como una muñeca comenzará a cobrar vida esta nos causaría miedo, sería siniestro. Lo siniestro se entiende como una paradoja en donde lo que era familiar viene a ser extraño y ese sentimiento provoca de algo "familiar" viene entonces a causar angustia y terror. Ahora bien, es importante reconocer que Freud no dice que todo lo que sea familiar vaya a ser siniestro, no, esto depende del contexto y para exponer a Borges y de la misma manera afirmar que "El otro" es neofantástico, el padre del psicoanálisis refiere a la fantasía para definir lo siniestro, de tal manera se concentra en analizar dos obras de Hoffmann.

La primera obra "El arenero":

El estudiante Nataniel, con cuyos recuerdos de infancia comienza el cuento fantástico, a pesar de su felicidad actual no logra alejar de su ánimo las reminiscencias vinculadas a la muerte horrible y misteriosa de su amado padre. En ciertas noches su madre solía acostar temprano a los niños, amenazándolos con que «vendría el hombre de la arena», y efectivamente, el niño oía cada vez los pesados pasos de un visitante que retenía a su padre durante la noche entera. Interrogada la madre respecto a quién era ese «arenero», negó que fuera algo más que una manera de decir, pero una niñera pudo darle informaciones más concretas: «Es un hombre malo que viene a ver a los niños cuando no quieren dormir, les arroja puñados de arena a los ojos, haciéndolos saltar ensangrentados

de sus órbitas; luego se los guarda en una bolsa y se los lleva a la media luna como pasto para sus hijitos, que están sentados en un nido y tienen picos curvos, como las lechuzas, con los cuales parten a picotazos los ojos de los niños que no se han portado bien.» Aunque el pequeño Nataniel tenía suficiente edad e inteligencia para no creer tan horripilantes cosas del arenero, el terror que éste le inspiraba quedó, sin embargo, fijado en él. Decidió descubrir qué aspecto tenía el arenero, y una noche en que nuevamente se lo esperaba, escondióse en el cuarto de trabajo de su padre. Reconoce entonces en el visitante al abogado Coppelius, personaje repulsivo que solía provocar temor a los niños cuando, en ocasiones, era invitado para almorzar; así, el espantoso arenero se identificó para él con Coppelius. Ya en el resto de la escena, el poeta nos deja en suspenso sobre si nos encontramos ante el primer delirio de un niño poseído por la angustia o ante una narración de hechos que, en el mundo ficticio del cuento, habrían de ser considerados como reales. El padre y su huésped están junto al hogar, ocupados con unas brasas llameantes. El pequeño espía oye exclamar a Coppelius: «¡Vengan los ojos, vengan los ojos!», se traiciona con un grito de pánico y es prendido por Coppelius, que quiere arrojarle unos granos ardientes del fuego a los ojos, para echarlos luego a las llamas. El padre le suplica por los ojos de su hijo y el suceso termina con un desmayo seguido por larga enfermedad. Quien se decida por adoptar la interpretación racionalista del «arenero», no dejará de reconocer en esta fantasía infantil la influencia pertinaz de aquella narración de la niñera. En lugar de granos de arena, son ahora brasas encendidas las que quiere arrojarle a los ojos, en ambos casos para hacerlos saltar de sus órbitas. Un año después, en ocasión de una nueva visita del «arenero», el padre muere en su cuarto de trabajo a consecuencia de una explosión y el abogado Coppelius desaparece de la región sin dejar rastros.<sup>129</sup>

La historia termina con Nataniel visualizando la figura del abogado transformado en el arenero dando como resultado, comenta Freud, un estado traumático al grado de la neurosis. Lo interesante menciona el psicoanalista alemán, es que el escritor Hoffmann no declara que es real de lo que no. Dentro del relato hay acontecimientos en los que no se sabe si están ocurriendo los hechos o es una alusión de la mente de Nataniel. Esta relación cabe y además une todo lo que se ha venido comentado porque la fantasía precisa por vacilar al lector con respecto a lo que se presenta en la historia, lo que Freud dicta como incertidumbre. En “El arenero” al deja abierta la expectativa de que sí paso de lo que no pone al lector a cuestionárselo y eso también resulta ser siniestro.

La segunda obra de Hoffmann “Los elixires del Diablo” expone lo siguiente:

Nos hallamos así, ante todo, con el tema del «doble» o del «otro yo», en todas sus variaciones y desarrollos, es decir: con la aparición de personas que a causa de su figura igual deben ser consideradas idénticas; con el acrecentamiento de esta relación mediante la transmisión de los procesos anímicos de una persona a su «doble» -lo que nosotros llamaríamos telepatía-, de modo que uno participa en lo que el otro sabe, piensa y experimenta; con la identificación de una persona con otra, de suerte que pierde el dominio sobre su propio yo y coloca el yo ajeno en lugar del propio, o sea: desdoblamiento del yo, partición del yo, sustitución del yo; finalmente con el constante retorno

---

<sup>129</sup> Sigmund Freud, “Lo siniestro” 5: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf>.

de lo semejante, con la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos, actos criminales, aun de los mismos nombres en varias generaciones sucesivas.<sup>130</sup>

Poco habla Freud de “Los elixires del diablo” como historia, se concentra más en el doble y como este tiene dos funciones, por un lado, refiere al desdoblamiento y por otro al retorno de lo semejante. De igual forma, como se comentó en el apartado de la tipología del doble el psicoanalista hace referencia a la sombra y a la imagen de los espejos. Sin embargo, agrega un origen distinto al que se descubrió previamente.

En la cultura de los viejos egipcios esa tendencia compele a los artistas a modelar la imagen del muerto con una sustancia duradera. Pero estas representaciones surgieron en el terreno de la egofilia ilimitada, del narcisismo primitivo que domina el alma del niño tanto como la del hombre primitivo, y sólo al superarse esta fase se modifica el signo algebraico del «doble»: de un asegurador de la supervivencia se convierte en un siniestro mensajero de la muerte.<sup>131</sup>

Freud reconoce el doble desde “los contenidos ulteriores de la evolución del yo”.<sup>132</sup> Establece el desdoblamiento desde la conciencia, antes de comenzar con la óptica con la que Freud ve al doble, convendría recordar lo que el mismo alemán denomino como “Instancias psíquicas”. La teoría establece la lucha y los conflictos que rigen la forma de pensar de cada ser humano y como consecuencia determina tres conceptos claves para comprenderlo; Ello, el Yo y el Superyó. No nos adentraremos en dicho estudio, sólo era importante recordar esto porque el doble que menciona Freud deviene de esta parte.

En éste se desarrolla paulatinamente una instancia particular que se opone al resto del yo, que sirve a la autoobservación y a la autocrítica, que cumple la función de censura psíquica, y que nuestra conciencia conoce como conciencia. En el caso patológico del delirio de referencia, esta instancia es aislada, separada del yo, haciéndose perceptible para el médico. La existencia de semejante instancia susceptible de tratar al resto del yo como si fuera un objeto, o sea la posibilidad de que el hombre sea capaz de autoobservación, permite que la vieja representación del «doble» adquiriera un nuevo contenido y que se le atribuya una serie de elementos: en primer lugar, todo aquello que la autocrítica considera perteneciente al superado narcisismo de los tiempos primitivos.<sup>133</sup>

---

<sup>130</sup> *Ibíd.*, 8

<sup>131</sup> *Ibíd.*,

<sup>132</sup> *Ibíd.*,

<sup>133</sup> *Ibíd.*,

Se entiende entonces que bajo esta idea, el ser humano se desdobra para poder retenerse a cometer acciones incorrectas, podría traducirse a que el doble de una persona es su parte moral y tal vez racional que lo limita para que este no perpetre contra alguien. Freud instaura una especie de desdoblamiento que reside en la mente, un tanto parecido a lo que ocurre en la literatura o en la misma televisión, cuando se le hace alusión a el diablo y a el ángel quienes aconsejan al individuo a cometer o no dicha acción. Este funciona como la conciencia para que las buenas acciones sean las que predominen. Pero además de esto, comenta el psicoanalista alemán, también hay un yo en cada escenario que fue restringido a realizar una acción. "Pero no sólo este contenido ofensivo para la crítica yoica puede ser incorporado al «doble», sino también todas las posibilidades de nuestra existencia que no han hallado realización y que la imaginación no se resigna a abandonar, todas las aspiraciones del yo que no pudieron cumplirse a causa de adversas circunstancias la ilusión del libre albedrío."<sup>134</sup>

Eso por una parte, pero por otra, comenta Freud que no es lo mismo pensar en el doble como esta conciencia que nos mantiene en una sociedad a que exista la figura proyectada del doble, es decir, de uno mismo, eso por su parte caería en lo siniestro. Sería siniestro porque como ya se afirmó, es familiar, soy yo, pero no de la misma manera.

Y finalmente a el doble lo reconoce también en el retorno de lo semejante.

El factor de la repetición de lo semejante quizá no sea aceptado por todos como fuente del sentimiento en cuestión. Según mis observaciones, en ciertas condiciones y en combinación con determinadas circunstancias, despierta sin duda la sensación de lo siniestro, que por otra parte nos recuerda la sensación de inermidad de muchos estados oníricos. Cierta día, al recorrer en una cálida tarde de verano las calles desiertas y desconocidas de una pequeña ciudad italiana, vine a dar a un barrio sobre cuyo carácter no puede quedar mucho tiempo en duda, pues asomadas a las ventanas de las pequeñas casas sólo se veían mujeres pintarrajeadas, de modo que me apresuré a abandonar la callejuela tomando por el primer atajo. Pero después de haber errado sin guía durante algún rato, encontréme de pronto en la misma calle, donde ya comenzaba a llamar la atención; mi apresurada retirada sólo tuvo por consecuencia que, después de un nuevo rodeo, vine a dar allí por tercera vez. Mas entonces se apoderó de mí un sentimiento que sólo podría calificar de siniestro, y me alegré cuando, renunciando a mis exploraciones, volví a encontrar la plaza de la cual había partido. Otras situaciones que tienen en común con la precedente el retorno involuntario a un mismo lugar, aunque difieran radicalmente en otros elementos, producen, sin embargo, la misma impresión de inermidad y de lo siniestro.<sup>135</sup>

---

<sup>134</sup> *Ibíd.*,

<sup>135</sup> *Ibíd.*,9

Freud dispone así el doble y lo relaciona íntimamente con lo siniestro, esto por supuesto, dado sus argumentos cabrían como válidos y de la misma manera nos ayudará a interpretar lo que se presentó en la película, sin embargo, este no es el caso de Borges. Lo que sí se tiene que reconocer de Freud es precisamente la relación que tiene la fantasía con lo siniestro, esto traducido en la literatura se entiende con los juegos que se hacen con la realidad que dan como resultado cuestionar al lector. En contraste, Freud diría que en el caso de “El otro” la situación caería en un acto siniestro, puesto que es Borges frente a Borges, es el desdoblamiento físico de un ser.

Por otra parte, siguiendo a David Roas acerca del miedo en la fantasía, comenta que “inevitablemente el fenómeno sobrenatural se traduce en miedo, y añade la locura [...] el miedo, así, sería un factor consustancial al género, aunque, como es evidente, no exclusivo de este.”<sup>136</sup> Esto ocurre en la película. En el caso de “El otro” se manifiesta diferente:

—No puede ser —gritó lleva la fecha de 1974

(meses después alguien me dijo que los billetes de Banco no llevan fecha)

—Todo esto es un milagro —alcanzó a decir— y lo milagroso da miedo. Quienes fueron testigos de la resurrección de Lázaro habrían quedado horrorizados.<sup>137</sup>

Aunque si bien, literalmente está la palabra “miedo”, “horrorizados” y al inicio del cuento se expresa que “el encuentro fue casi atroz”. Anteriormente se manifestó que esto no refiere propiamente a las definiciones de miedo, y se ahondó en demostrar que esto es precisamente lo que incluirá a Borges en lo neofantástico. Pero ¿qué sucede con el doble? Y ¿por qué no causaría miedo como el caso de la película?

Nuevamente recaería la expresión del doble (el tipo que se maneja en la literatura de Borges) en las necesidades del género. Es importante hacer hincapié en lo neofantástico, porque es este el que provoca y responde a las preocupaciones de Borges. Jaime Alazraki, respecto al género, comenta que su propósito es poder percibir que la realidad es una tela que cubre otra realidad; por lo tanto, lo que ocurre en el doble de Borges, va dirigido a una inquietud por desmontar esa otra realidad. Y lo que debería provocar miedo, es en realidad una perplejidad al descubrir su otro yo. Sin embargo, en tal caso, de que

---

<sup>136</sup> Cita tomada de Rebeca Martín López, Tesis doctoral: “Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea” quien toma las palabras textuales de David Roas, 60.

<sup>137</sup> Borges “el otro”, 434.

hubiese un miedo, siguiendo a Roas, en la fantasía, hay dos tipos de miedo; el miedo físico o emocional, y el miedo metafísico-intelectual.

Mientras el primero apunta a una dimensión puramente material, el segundo se refiere a un miedo de índole ontológica, cognoscitiva. Aunque ambos aparecen tanto en el siglo XIX como en el XX, el miedo metafísico es quizá el que mejor describe la literatura a la que Alazraki se refiere como neofantástica. Lovecraft ya advertía en 1939 que el relato fantástico no podía limitarse “a la acumulación de efectismos” como “los huesos ensangrentados o figuras amortajadas y cargadas de chirriantes cadenas”.<sup>138</sup>

El posible miedo que se presenta en “El otro” sería el metafísico. Este tipo de miedo se le asocia a un placer estético; funciona por medio de escenografías que sólo se contemplan, pues se asume que la acción que se presenta es imposible que transcurra en la realidad, y así mismo, inquieta que la tentativa pueda ser real. En el relato, cuando ambos descubren que en el encuentro es posible que no sea un sueño, la reacción que tiene ante ello, afirma que el miedo es metafísico.

Hizo pedazos el billete y guardó la moneda. Yo resolví tirándola al río. El arco del escudo de plata perdiéndose en el río de plata hubiera conferido a mi historia una imagen vivida, pero la suerte no lo quiso.

Respondí que lo sobrenatural si ocurre dos veces, deja de ser aterrador. Le propuse que nos viéramos al día siguiente, en ese mismo banco que está en dos tiempos y en dos sitios.

Asintió en el acto y me dijo, sin mirar el reloj, que se le había hecho tarde. Los dos mentíamos y cada cual sabía que su interlocutor estaba mintiendo. Le dije que iban a venir a buscarme.<sup>139</sup>

Como se puede observar, el posible horror que experimentan se dispersa bajo el asombro y, en ese sentido, no les queda más a los personajes que asumir y contemplar lo que les está pasando. Por ello, ambos parecen estar tranquilos y al mismo tiempo planean una segunda cita, aunque como nos cuenta el narrador, ninguno va a asistir y ambos son conscientes de eso. Entonces, lo que pudo ser real, lo dejaron en el placer estético.

---

<sup>138</sup> Rebeca Martín López, “Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea”, 58.

<sup>139</sup> Borges “el otro”, 434.

Una vez que se acentuó a “El otro” bajo el doble, valdría reconocer qué tipo de otredad utilizó Borges para la creación del relato. Juan Herrero Cecilia presenta las dos tipologías de doble; doble subjetivo y objetivo. El segundo va de expresar al individuo frente al mundo en el que encuentra un desdoblamiento. Significa que este desdoblamiento perturba a un ser humano porque él observa la duplicidad en otra persona o personas (según sea el caso). El subjetivo o también denominado interno, por el contrario, presenta el yo interno fragmentado o siendo dos personalidades distintas, tal como ocurre en el cuento que se está trabajando. La historia reproduce una memoria que el Borges protagonista tiene sobre un encuentro; la reunión es de él consigo mismo.

[...](el yo repetido o desdoblado en «otro», en un ser exterior diferente con el que se identifica el yo del personaje) plantea la desintegración de la instancia unificadora de la conciencia del yo individual, tanto como sujeto (frente a sí mismo) que como objeto (frente a los demás). El personaje confrontado a su propio doble vive una enigmática experiencia de fragmentación, escisión o desdoblamiento de su identidad en dos instancias contrapuestas.<sup>140</sup>

El doble subjetivo puede adoptar distintas modalidades que van dirigidas a la intención del autor. La ambigüedad perceptiva es una estrategia y enfoque que se puede reconocer en algún doble interno o subjetivo. Este puede confundir al lector, pues la otredad se ve representada sólo mediante el narrador, que aunque si bien las visiones de doble se reconocen mayormente por el que cuenta la historia, esta definición refiere que el discurso del protagonista-narrador está incrustado en el ambiente que podría reconocerse como el de la locura, debido a que la anécdota es contada como si fuese un producto de las obsesiones y los miedos del mismo narrador, por ello la ambigüedad y la capacidad de percibirlo deambula en la demencia. En el caso de Borges ¿sería este el doble que maneja “El otro”?

Es muy probable que se piense que sí, porque la entonación del relato tiene esa instancia en confundir continuamente al lector sobre si fue real el encuentro o no. Al inicio del cuento el protagonista narra que lo que está a punto de contar, ocurrió tiempo antes, pero que no era capaz de escribirlo porque su primer propósito fue olvidarlo para no perder la razón. Se demuestran las intenciones en declarar que el suceso puede asumirse que es falso, por ello en un primer momento se cuestiona sobre la verosimilitud y para no perder la locura, prefiere darle a la historia un tinte literario. (Recordemos que el relato comienza con un ambiente realista, en el que Borges declara que algo que le ocurrió es de suma rareza y por ello, para que no duden de su lucidez, va a contar el hecho en un entorno ficcional) Lo sobresaliente del cuento

---

<sup>140</sup> Juan Herrero Cecilia, “Figuras y significados del mito del doble en la literatura: teorías explicativas”, 25-26.

es la ambigüedad que no permite ni a Borges, ni al lector reconocer que es lo que en realidad sucede y si realmente tuvo lugar el encuentro o todo fue una simple alucinación de un hombre mayor.

Sin embargo, el doble que se halla en “El otro” no hace dudar a ese nivel, es decir, que la credibilidad está más sustentada, y esto puede ser gracias a la fina y cuidadosa narración que tiene el autor, aunque es él mismo quien se obstina en vacilar con la historia. Por otro lado, continuando con los enfoques de doble subjetivo, también se representa en la literatura por medio de la metamorfosis; el personaje se convierte en otra cosa o animal sin dejar de ser él (esto entendido como el hombre o mujer que se transforma), sin embargo, desde la partida del psicoanálisis este que hace la metamorfosis sí tiene un cambio en su *psique*. En el cuento del escritor argentino no se presenta tal situación, pues es él desdoblado en él mismo, salvo que uno es mucho más joven.

De otro modo, existe la figura del doble subjetivo manifestado en un ente externo. Por ahora, las anteriores tipologías de esta otredad no representaban explícitamente a otro externo. Juan Herrera no se detiene mucho en dicha dualidad. Veamos la definición que nos ofrece el investigador.

El doble subjetivo puede manifestarse también adoptando una figura «externa» (opuesta o complementaria) como ocurre, por ejemplo, en *El Doble* de Dostoievski, *El retrato de Dorian Gray* de Wilde, *Lejana* de Julio Cortázar, *Orlanda* de Jacqueline Harpman, etc. Algo similar ocurre en *El Cementerio de Praga* de Umberto Eco. Aquí Simonini, el narrador intradieético, siente que es observado por «otro» (el enigmático abate Dalla Piccola) que conoce zonas oscuras de su pasado. Con ese otro comparte, tal vez de manera inconsciente, una doble personalidad.

Desde una perspectiva fantástica, lúdica y alegórica, la duplicidad interior puede ser tratada incluso como la escisión objetiva y física de un personaje cortado por la mitad en dos partes opuestas. Esto lo ha hecho Ítalo Calvino en su novela *El vizconde demediado* (1952).<sup>141</sup>

El doble subjetivo externo daría cavidad a “El otro” salvo que, siguiendo a Herrera, no cumpliría con las especificaciones. Es el aspecto de desdoblamiento que permite la creación de ese otro, mediante el yo. Es decir, en el cuento, se percibe la apariencia de un ente que según Borges es él, por lo tanto, es externo. Sin embargo, ¿hasta qué grado podría ser una figura opuesta o complementaria el Borges joven del viejo? Recordemos que la trama gira en torno al convencimiento que el hombre del 1969 le hace al de 1918 para que este último reconozca que son la misma persona. Entonces, en ese sentido, no se observa ninguno de los dos antónimos. Acaso podría ser opuesta, por el mismo tiempo; no se puede tener los

---

<sup>141</sup> *Ibíd.*, 27.

mismos ideales a los 19 años que a los 70 años. No obstante, eso no refiere a una oposición, porque no se puede contraponer alguien a sí mismo, además que en esencia sigue siendo la misma persona (esto se expondrá en un apartado más adelante).

Ahora bien ¿son por el contrario complementarios? Se comprende que, en la idea del doble, uno de los dos tiene que ser el original y de ese subyace su otro, tal vez, el complemento recaería en la definición. Pero eso no es propiamente un complemento, aunque podría entenderse que, sin el Borges viejo, no cabría la posibilidad del joven, dado que es el primero quien nos cuenta la anécdota. En “El otro” se presentan dos personajes que desde la visión del lector son independientes, porque ambos tienen sus cosmovisiones y opiniones sobre un tema u otro, incluso, desde la misma perspectiva de los dos hombres del cuento, uno es distinto al otro. No podrían ser cabalmente ni complementarios, ni contrarios. Son, siguiendo al protagonista del cuento, lo siguiente.

Noté que apenas me prestaba atención. El miedo elemental de lo imposible y sin embargo cierto lo amilanaba. Yo, que no he sido padre, sentí por ese pobre muchacho, más íntimo que un hijo de mi carne, una oleada de amor. Vi que apretaba entre las manos un libro.<sup>142</sup>

La sensación que nos presenta Borges es además de estética, elemental para comprender que el doble se produce gracias al viaje en el tiempo. Es decir, la nostalgia que el narrador nos hace sentir es por el recuerdo que él tiene de sí mismo, y no porque sea un opuesto, ni tampoco porque sea la unión. Son dos personas que permitieron crear al Borges de 1972. El cambio en el tiempo moldea a las personas y eso no refiere a que se modifique por completo alguien. En “El otro” se demuestra un cambio de enfoque que tiene el personaje en su vida, es un cuestionamiento filosófico, y por ello aquel sentimiento conmueve a Borges viejo y al lector, porque caen en cuenta del tiempo.

Para Herrera el doble subjetivo “es una manera indirecta y simbólica del eterno problema del ser humano que se siente incompleto, y más concretamente el problema del intelectual contemporáneo que se percibe a sí mismo demediado, es decir, incompleto.”<sup>143</sup>

Por otro lado, en la tipología de doble, Rodríguez Martín también ofrece una lista corta de este fenómeno. Antes de entrar en la exposición de los focos que la escritora reconoce en el doble, valdría por el momento insertar la definición que Rodríguez Martín propone, que es de tal suerte, pertinente.

---

<sup>142</sup> Borges “el otro”, 430.

<sup>143</sup> Juan Herrero Cecilia, “Figuras y significados del mito del doble en la literatura: teorías explicativas”, 28.

La ficcionalización del doble proporciona la posibilidad de extensión del propio yo. Simultáneamente, explicita las inherentes limitaciones del hombre y la inaccesibilidad esencial a nosotros mismos. La proyección del hombre en otro que es él mismo supone un desdoblamiento de naturaleza psicológica, lo que implica postular la existencia de una vía que libera al individuo de la situación trágica que supone la muerte. Para el hombre, es insuficiente la afirmación de su unicidad como cualquier ente mundano. Se sabe privilegiado y maldito, por cuanto es consciente de su particularidad e inaccesibilidad a los laberintos de su mismidad. Por tanto, el yo es lo único que no vemos ni veremos jamás.<sup>144</sup>

[...]La teoría de los mundos ficcionales posibilita la creación de diferentes espacios definidos por su composibilidad. Este concepto, que implica que en un mundo posible puedan coexistir Don Quijote y Sancho pero no el Dr. Watson, resulta crucial para la representación semántica del doble, aunque no suficiente.<sup>145</sup>

La posibilidad de que exista un desdoblamiento es mediante la ficcionalidad. En un mundo admisible como lo es el espacio de una narración, se proporciona precisamente la reflexión que tiene un hombre al percibirse mediante sí mismo; en la literatura, siguiendo a Rodríguez Martín, se puede observar de tres distintas composiciones el tratamiento del doble; “El Orlando” “El Anfitrión” y “El tema del doble propiamente dicho”<sup>146</sup>. “El otro” cae en “El anfitrión”, esta dualidad encarna la existencia de dos individuos de la misma apariencia que se relacionan en un mundo. Al enfrentarse estos dos seres, provoca en ellos una confusión de conocimiento que se establece en ese mundo en que es posible el encuentro. La aseveración de conjugar el cuento en este doble es primero por la naturaleza del mismo relato, es decir, una vez que ya se reconoció con plenitud la historia, al leer “El anfitrión” se descendería en afirmar la relación del desdoblamiento con “El otro”. Así mismo, recordando los esquemas y las visualizaciones que tiene la otredad, es “El anfitrión” en el que Borges resultaría concordar. Recapitulando, es Borges teniendo una conversación con Borges; “la existencia de dos individuos con una sola apariencia que conviven”<sup>147</sup>,

---

<sup>145</sup> María del Carmen Rodríguez Martín, “Oxímoron e identidad en Borges: duplicidad y unidad de contrarios”, 2.

<sup>146</sup> “El denominado “Orlando”, que implica la existencia de un individuo con personalidad fija que habita en dos o más mundos posibles. Lo encontramos en “The Sandmann” de E.T.A. Hoffmann y el *Orlando* de Virginia Woolf.

El tema del doble propiamente dicho: un individuo encarnado en dos opuestos en un mismo mundo posible (DOLEŽEL en BREMODN, 1995, p. 94). La diferencia con el modelo de Anfitrión es que en este paradigma existen dos sujetos distintos, aunque para su mundo posible se trate de un solo individuo e identidad.” Definiciones textualmente extraídas del texto de María del Carmen Rodríguez Martín, en “Oxímoron e identidad en Borges: duplicidad y unidad de contrarios”, 3.

<sup>147</sup> *Ibíd.*,

los cuales entran en conflicto por no reconocerse como parte de la misma persona; “una confusión meramente epistémica y reducida al ámbito del mundo posible en el que habitan.”<sup>148</sup>

Finalmente, para terminar con el tema de la duplicidad, se puede inferir que Borges emplea esta herramienta para cuestionar el tiempo que tiene consigo mismo, pero además presenta esta misma propuesta al lector, pues no se puede ser ajeno a una lectura que precisa en ahondar con la identidad. Los estudios que se hacen alrededor de la otredad recaen (aunque son distintos en la práctica) en reconocer la existencia propia. Lo que propone “El otro” mediante el doble es un cuestionamiento interno e íntimo, y con ello, un reconocimiento. Durante la existencia, el ser humano se agobia por la relación que tiene con la vida, y además con la convivencia que tiene con otro ser, Borges primero, se determina así mismo; ¿quién soy yo? Con el desdoblamiento, la idea del yo reconoce que existe otro dentro de sí mismo, pero ese otro no refiere a alguien externo, ese otro admite en reconocerse.

Dicho lo anterior, es por ahora necesario expresar cuáles son las otras herramientas que Borges utilizó para la creación del cuento. El lenguaje es una materia principal para la creación de dicho quehacer literario. La intención de reconocer el lenguaje que empleó el escritor argentino acontece por la expresión estética del mismo relato, además es importante que no se olviden los temas, los conceptos y preocupaciones que le atañen; la muerte, Dios, la existencia, entre otros. Así pues, es de suma importancia hacer hincapié en la forma que Borges le dio a la escritura para contarnos a “El otro”. Bien, los literatos, cuál sea el género al que pertenezcan, usan para realzar la belleza de las palabras; figuras retóricas. Estas figuras se presentan en Borges, porque son la clave para que la intención de los relatos (en este caso) sean potencialmente emotivos. Es decir, el efecto de utilizarlas proporciona una sensibilidad en el lector, que es necesario para empatizar con el arte. Empero, eso no significa que estas herramientas del lenguaje sean exclusivas de emoción, porque para la creación de ellas, se requiere en un primer momento de una percepción de la realidad para así descolocarla y crear una distinta.

Ahora bien, las figuras literarias tienen distintas clasificaciones, según el autor que estudie la materia. No obstante, abordaremos la distinción más conocida (pues no es necesario profundizar en el tema) que va de tres formas. Conviene precisar estas tres clasificaciones porque la escritura de Borges deja un peso mayor en una. En atención a la cual, se reconocen de la siguiente manera; figuras del lenguaje, figuras de pensamiento, y, por último, los tropos. Pelayo H. Fernández ofrece una visión más entendible de la distribución de las figuras:

#### **Figuras de dicción:**

---

<sup>148</sup> *Ibíd.*,

Por adición de palabras

Por omisión de palabras

Por repetición de palabras

Por combinación de palabras

**Figuras de pensamiento:**

Figuras descriptivas o pintorescas

Figuras patéticas

Figuras lógicas

Figuras oblicuas o intencionales

**Los tropos:**

La sinécdoque

La metonimia

La metáfora

La alegoría y la parábola

El símbolo<sup>149</sup>

Ahondemos en la segunda clasificación, la de pensamiento. Para definir y analizar a Borges, se reconocerá la expresión que da Helena Beristáin, primero a las figuras retóricas y posteriormente a las de pensamiento. Beristáin menciona que la retórica conocida como tradicional nombró figura a la desviación del uso normal del lenguaje, con la intención de otorgarle a los discursos un efecto estilístico. Además de modificar el orden de las palabras y del pensamiento. En aspectos generales “las figuras de pensamiento se consideran originales en la *invención* porque afectan a los pensamientos hallados por el autor para construir su discurso, aunque también se hacían pertenecer a la vez, a la *elocución*, en virtud de que son inseparables la elaboración conceptual de su forma lingüística.”<sup>150</sup>

Podría no quedar del todo claro el significado, sin embargo, la investigadora pone entre cursiva aquellas palabras que son claves para inferir lo que está exponiendo. La palabra invención es el nombre de una figura, que refiere a utilizar una expresión original que podría ser carente de sí misma en su definición, por ejemplo “El traje que vestí mañana” no se puede vestir una prenda en un pasado que resuena en un futuro. La intención no es meramente engañar al lector o hacer un invento de causalidad

---

<sup>149</sup> Cita tomada de *Para una nueva aproximación a la clasificación de figuras retóricas*, 561.

<sup>150</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, 214.

para que suene ambiguo. “La invención asume una función significativa para el texto, debido a que se ve beneficiada por la redundancia propia del lenguaje, y porque la necesidad de coherencia así lo exige”<sup>151</sup>

Por otro lado, la elocución que también resalta al definir las figuras de pensamiento. Los antiguos consideraban la elocución como el cobijo del lenguaje que es correcto, pulcro, y adornando con que se visten las ideas. Entonces, regresando a las figuras de pensamiento, teniendo en mente las definiciones que se apoyan en Beristáin, sería preciso crear una definición menos densa a la que la investigadora nos ofrece, esto con el fin de reapropiarse y familiarizarse con el tipo de figura.

Al respecto, las figuras de pensamiento son entonces, en su estructura de lenguaje, una creación que rompe con las normas gramaticales al mismo tiempo que cuenta con una lógica dentro de su discurso estético. Ergo, esta tipología tiene la intención de concebir lo que está presentado (el texto) como una posibilidad. Esto es, y regresando al ejemplo, “el traje que vestí mañana”. El objetivo de la frase incide en reflexionar qué significa la posibilidad de haber vestido un traje al día siguiente; no textualmente vestir un traje mañana, es, por el contrario, la idea que se inserta al leer el verso. Las figuras de pensamiento obligan a cavilar qué tiene el escritor al plantear un discurso. Esta figura se instaure, como su mismo nombre lo enuncia, en el pensamiento, sin perder de vista la propia herramienta que otorga el lenguaje.

Lo breve expuesto tiene como propósito contextualizar a Borges dentro de una tipología retórica. Así bien, se considera que el escritor de *El libro de arena* empleó las figuras de pensamiento en “El otro”. Hilando las definiciones de Beristáin y una vez habiendo comprendido la lectura del relato, no cabría duda de que la obra del autor cabe en las figuras de pensamiento, sin embargo, en el cuento no emplea todas. Recordando la clasificación del retórico Pelayo H. Fernández se tratan de figuras descriptivas o pintorescas, figuras patéticas, figuras lógicas y figuras oblicuas o intencionales.

Dentro de las figuras lógicas se encuentran otras figuras que Pelayo H. Fernández no expresa con profundidad, sin embargo, para continuar con las clasificaciones retomaremos a la poeta Blanca Luz Pulido en *La aventura de escribir poesía*, quien sondea con las figuras lógicas. Comenta Pulido que estas sirven para “reforzar la concisión del pensamiento”.<sup>152</sup> Entre ellas se encuentran; sentencia, antítesis, paradoja, y oxímoron (esta última Pelayo H. Fernández la incluye en tropos, sin embargo, por ahora no es sustancial el apartado al que se le adjunte. Más adelante, se expondrá sobre el acontecimiento).

A continuación, se enfocará a la paradoja, siguiendo con la poeta, se expondrá la definición y un ejemplo que Pulido apunta sobre esta.

---

<sup>151</sup> *Ibíd.*,.266.

<sup>152</sup> Blanca Luz Pulido, *La aventura de escribir poesía*, 146.

Altera la lógica de la expresión al aproximar dos ideas opuestas, contradictorias en apariencia. Con ellos, sin embargo, no se crea un sinsentido, sino un concepto complejo, extraño, con su propia lógica en la expresión, su sentido figurado.

El efecto de la paradoja es de intenso extrañamiento, y suele combinarse con la ironía.

Vivo sin vivir en mí;

Y tan alta vida espero,

Que muero porque no muero.

Santa Teresa de Jesús<sup>153</sup>

Para aclarar y proseguir con el relato, valdría preguntar ¿Cómo se puede comprobar que en “El otro” alberga notoriamente la paradoja? Es posible que la figura textualmente no sea reconocida, salvo en una ocasión, sin embargo, es el mismo tema del cuento quien sin interrupción alguna expresa una paradoja. Con instancia se regresará a la duplicidad. El doble es la idea clave del porqué se propone en esta investigación colocar a “El otro” bajo la figura ya enunciada. El desdoblamiento que se representa en la historia cuestiona al personaje, y aquello provoca una alteración de la lógica al presentar a dos personas que son la misma, que simultáneamente niegan de ser el mismo Borges.

La paradoja provoca en el lector una respuesta que desenfoca el pensamiento, pues no es posible la existencia de dos ideas que en apariencia son contrarias. Naturalmente el relato no manifiesta ideas, pero sí a dos personajes que, en un mundo real, no sería posible su encuentro. El objetivo del otro no “es crear un sinsentido, sino un concepto complejo, extraño” que, de cavidad a la reflexión, esto significa que la paradoja define al cuento en su contorno. Además, una vez que se comentó que la figura sólo se observa una vez, es por ahora, conveniente demostrar en que oración se encuentra; veámosla:

—No —me respondió con mi propia voz un poco lejana.<sup>154</sup>

---

<sup>153</sup> *Ibíd.*, 147.

<sup>154</sup> Borges “el otro”, 428.

Hecha esta salvedad, valdría también añadir que se le cataloga a Borges de utilizar con frecuencia el oxímoron en su narrativa. Ahora bien, es aquí donde se traerá lo que anteriormente se dijo respecto al espacio en el que se localiza al oxímoron; Pelayo H. Fernández lo incluye en los tropos, mientras Pulido y Beristáin lo aterrizan en las figuras de pensamiento. Al respecto Beristáin añade que:

Igual que el oxímoron la paradoja llama la atención por su aspecto superficialmente ilógico y absurdo, aunque la contradicción es aparente porque se resuelve en un pensamiento más prolongado que el literalmente enunciado. Ambas figuras sorprenden y alteran por su aspecto de oposición irreductible; pero mientras el oxímoron se funda en una contradicción léxica, es decir en la continuidad de los antónimos, la paradoja es más amplia pues la contradicción altera al contexto por lo que su interpretación apela a usar otros datos que revelen su sentido, y pide una mayor reflexión.<sup>155</sup>

Se considera esencial atribuir el oxímoron a las figuras de pensamiento, pues habiendo comprendido su labor de cada concepto, ambos son una contradicción, y la diferencia radica en que una va de presentar dos palabras, “es hielo abrasador”, que podría hacer referencia a los antónimos (aunque no existen propiamente los antónimos), mientras la paradoja, manifiesta más que dos conceptos, ideas que en su aspecto léxico no cabrían en una misma oración.

Rodríguez Martín presenta en su corto ensayo “Oxímoron e identidad de Borges: duplicidad y unidad de contrarios” un análisis enfocado en la narrativa del escritor latinoamericano, en la que expresa y atribuye a algunos cuentos bajo el oxímoron, entre ellos “Tres versiones de Judas”. La académica comenta que la figura expone a los opuesto en el momento en que Judas es Jesús. Hace de la misma manera el símil con otros dos relatos de *Ficciones*, “Pierre Menard, autor de Quijote” y “Tema del traidor y del héroe”. Pues bien, esto ¿qué tiene que ver con el relato? La respuesta podría caber en afirmar que sí se encuentra el oxímoron, no propiamente como la paradoja, aun así, de la misma manera que se citó un dialogo en el que se demuestra la paradoja en “El otro”, cabría también continuar con ese mismo discurso, por lo tanto, veamos la única ocasión del oxímoron en el cuento.

—¿Cómo anda su *memoria*?

Comprendí que para un muchacho que no había cumplido veinte años, de un hombre más de setenta era casi un muerto. Le contesté:

---

<sup>155</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, 380.

—Suele parecerse al *olvido*, pero todavía encuentra lo que le encargan. Estudio anglosajón y no soy el último de la clase. <sup>156</sup>

La memoria y el olvido son dos palabras contrarias, alguien que tiene un olvido no puede tener una memoria, y la memoria carece del olvido. El oxímoron que Borges maneja no resulta concentrarse al significado de la figura, pues si son dos términos opuestos, pero no están inmediatos, es decir, para cumplir con la definición tendría que haber sido “la memoria en el olvido” o “una memoria un olvido” y quizá “la memoria que es olvido”. Pues bien, todos los intentos de oxímoron no son más que intenciones de ser versos, pues, aunque si bien la narrativa puede tener un discurso poético, se entiende por otro lado que aquella herramienta es notablemente vista en la poesía. Continuando con el oxímoron, no es pura la definición que se le atribuye al momento de encarnarse en la práctica de “El otro”, sin embargo es relevante enunciar el giro que se representa en el relato, que por supuesto, maneja la figura a excepción de la inmediatez que propone su significa, no obstante, sí emplea la intención del oxímoron “porque produce un efecto de dificultad, misterio, profundidad y densidad estilística. Lo que en apariencia opuesto se funde en ella, creando así realidades nuevas.”<sup>157</sup> Y, además, porque se planea reproducir el formato de Rodríguez Martín, quien cabalmente hace este juego con otros cuentos de Borges.

Cabe agregar que Rodríguez Martín no sólo se concentra en *Ficciones*. Paralelamente retoma otros dos relatos para reconocer la antanaclasis; el primero está en *El libro de arena*, y el otro en *El Aleph*. No olvidemos que “El otro” se encuentra en la obra de *El libro de arena*, pero no es por tal razón que examinaremos la antanaclasis, se resuelve al añadir el cuento que Rodríguez va a analizar; “Veinticinco de Agosto, 1983” (el nombre del relato se modifica según la traducción y la editorial, en la editorial Debolsillo de México está de la siguiente manera “Agosto 25, 1983”, Rodríguez no menciona cuál es la editorial. Sin embargo, se considera pertinente enunciar esta diferencia para no confundir).

“La antanaclasis: doble mención de una misma figura, pero con significación distinta presente en “Veinticinco de Agosto, 1983” y <Los teólogos>.”<sup>158</sup> Es preciso comenzar con la antanaclasis, también expresada como dilogía, equívoco, diáfora, anfibología, disemia y polisemia, según el *Diccionario de retórica y poética*. Esta figura clasificada en los tropos es una figura de dicción que emplea la repetición de dos palabras, las cuales son distintas en su significado, “dándole en cada una de dos posiciones o en

---

<sup>156</sup> Borges “el otro”, 432.

<sup>157</sup> Blanca Luz Pulido, *La aventura de escribir poesía*, 148.

<sup>158</sup> María del Carmen Rodríguez Martín, “Oxímoron e identidad de Borges: duplicidad y unidad de contrarios”, 3.

una misma, un significado distinto: ...salió (mi padre) de la cárcel con tanta honra, que le acompañaron doscientos cardenales, sino que, a ninguno, (a ningún cardenal) llamaba señoría”.<sup>159</sup>

Ahora bien, no será posible demostrar textualmente lo que Rodríguez Martín menciona sobre la antanaclasis y “Agosto 25, 1983” debido a que el artículo completo no se encontró<sup>160</sup>, sin embargo, sí dejó una provocación para profundizar en lo mismo que tristemente no se pudo acceder, esto, ¿qué relación tiene la figura con el cuento brevemente mencionado? Rodríguez instauró la tentativa y aunque no hay información expresada, sí hay por el contrario el análisis y la reflexión misma de lo que relacionó: la antanaclasis con “Agosto 25, 1983”.

Es importante aclarar que lo que propuso Rodríguez Martín sirve únicamente de guía, pues se va a hacer el intercambio de relatos “Agosto 25, 1983” por “El otro”. La transferencia favorece porque ambos cuentos narran de alguna manera la misma historia. Podría interpretarse que “Agosto 25, 1983” es la continuidad de “El otro”, sin embargo, los tiempos se entrelazan y es difícil poder aseverar tal cosa. El primer relato, igual que el segundo, cuenta el encuentro de dos Borges, la diferencia está en los lugares, la edad y el momento en el que se cruza la vida de los personajes. En “El otro” se sabe que es sólo el encuentro de un joven de 19 años con un hombre mayor de 73 años; el mayor intenta convencer al otro de que son el mismo; la intención del cuento, como ya se ha venido anunciando, es reconocer el cambio de la vida que tiene una misma persona. En “Agosto 25, 1983” también ocurre un encuentro, salvo que el joven de este que curiosamente es el narrador tiene 60 años, mientras el otro acaba de cumplir hace un día 84 años.

En este último relato, el hombre mayor acaba de tomar unas pastillas para provocar su muerte y en los últimos segundos que le quedan platica con Borges de 60 años. La historia conmueve y aunque no es propia de esta investigación valdría rescatar un párrafo del cuento.

[...] cuando los vuelvas a soñar, serás el que soy y tú serás mi sueño.

—No lo olvidaré y voy a escribirlo mañana.

---

<sup>159</sup> Helena Beristán, *Diccionario de retórica y poética*, 152,

<sup>160</sup> Conviene subrayar que, se hizo todo lo posible para contactarse con la escritora y profesora María Del Carmen Rodríguez Martín, así como también con la revista *Hispanista*, en la que se publicó el texto; se enviaron correos sin tener respuesta alguna. Por otro lado, vale decir que los párrafos que hacen mención a la investigadora sí se encuentran en el artículo, de manera que ha sido citados, lo que significa que no se está cometiendo plagio alguno. Lo que ocurrió es que el concepto de antanaclasis que Rodríguez Martín comenta en su introducción para abordar “Agosto 25, 1983” no aparece en el texto. Esto por su lado provocó observar a fondo el concepto y desde ahí poder relacionarlo con “El otro”.

—Quedará en lo profundo de tu memoria, debajo de la marea de los sueños. Cuando lo escribas, crearás urdir un cuento fantástico. No será mañana, todavía te faltan muchos años.

Dejó de hablar, comprendí que había muerto. En cierto modo yo moría con él; me incliné acongojado sobre la almohada y ya no había nadie. <sup>161</sup>

La similitud de ambos relatos es notable y no cabría discusión alguna en sustituir uno sobre el otro, teniendo en mente que mediante Rodríguez se instauró una provocación por resolver cuál es la relación de la antanaclasis con “Agosto 25, 1983”. Si bien, no se obtuvo la investigación de la estudiosa, es pertinente desde los conocimientos ya inscritos aclarar el vínculo ya mencionado visto desde “El otro”, como se ya brevemente se dijo.

Retomando la antanaclasis, en de palabras Rodríguez Martín se refiere a una “doble mención de una misma figura, pero con significación distinta”<sup>162</sup>. En ese sentido, se reconoce la ya establecida relación que otorgó la investigadora. “El otro” como “Agosto 25, 1983” ofrecen dos hombres que provienen de la misma esencia pero que tiene una significación distinta no sólo físicamente, sino que además la cosmovisión que estos tienen sobre la vida es distinta.

La antanaclasis consiste en repetir una palabra u oración pero que, en trascurso de enunciar dicha frase o palabra, esta cambie su sentido. Entonces ¿Cómo se reconoce la figura en “El otro”? Se presenta cuando hay la repetición del mismo hombre. El cuento expresa un desdoblamiento representando a un hombre que se encuentra fragmentado por dos tiempos, lo que los lleva a tener significados distintos, ergo, si se dicta Borges, se mentaliza la idea de un hombre, pero solamente un cuerpo corpóreo, que de tal suerte tiene una identidad, vale decir entonces que el concepto de Borges que es un hombre tiene una definición. Por lo tanto, al manifestarse dos Borges en el que el tiempo de uno data en 1918, mientras en él del otro está en 1969, esto significa que la definición de ser hombre (o de ser Borges) son distintas una del otra.

La antanaclasis aparece en “El otro” al momento de encarnar una palabra que vendría a ser el nombre de Borges, que se repite, Borges frente a Borges, y que cambia su significado o sentido. Borges de 19 años añora la vida poética que “canta la fraternidad de todos los hombres, porque el poeta de su tiempo no puede darle la espalda a su época”<sup>163</sup> mientras que para Borges de 70 años “sólo los individuos

---

<sup>161</sup> Borges “Agosto 25, 1983”, 520.

<sup>162</sup> María del Carmen Rodríguez Martín, “Oxímoron e identidad de Borges: duplicidad y unidad de contrarios”, 3.

<sup>163</sup> Borges “El otro”, 431

existen, si es que existen, y que el hombre de ayer no es el hombre de hoy”<sup>164</sup>. Borges y Borges son la misma palabra, sin embargo, su significado en “El otro” y en “Agosto 25, 1983” se fractura, se vuelve otra, por la edad, por la vida misma, y en palabras del narrados del cuento central de este estudio, Borges declara que “cada uno de los dos era el remedo caricaturesco del otro.”<sup>165</sup>

Hasta este momento, se pudo reconocer que existen para la creación del cuento tres figuras retóricas que son fundamentales; permiten identificar y observar a un nivel más exacto la escritura intencionada del escritor argentino. No cabría duda de la puntualidad de cada forma y dirección que tiene “El otro”, de manera que, a continuación, una vez ya habiendo reconocido algunas herramientas para contornear al cuento, es ahora preciso encaminar en generalizar el análisis propio del cuento. Intenta responder a ¿Cuántos tiempos existen en “El otro? Y ¿el encuentro realmente ocurrió? Estas son dos tentativas que van a guiar lo próximo a exponer.

Para intentar responder a dichos interrogantes, es inevitable regresar capítulos atrás, rigurosamente en “¿Qué se dice de Borges?”. En aquel apartado se recorrieron cuestiones generales de la obra del autor, y de tal suerte se encontró un artículo de Liviu Lutas titulado “Paradoja y metalepsis narrativa en el cuento “El otro” de Jorge Luis Borges”. Dicho texto comenta el método que tiene, según él un tipo de metalepsis: la conducta que se presenta al transgredir los límites. Lutas menciona dos tipos de la figura: metalepsis retórica, “que consiste en el narrador que se dirige al lector, la metalepsis externa e interna, la diferenciación entre la realidad y la ficción. Las metalepsis de retórica, que son un acto discurso: pertenecen a la voz narrativa, y Lutas recuerda a Cohn diciendo que estas son menos audaces que las metalepsis ontológicas, es decir, cuando los personajes entran o salen literalmente del mundo ficcional”<sup>166</sup>

Bajo tal panorama, se podrían reconocer dos tipos de metalepsis; la retórica y la ontológica. En “El otro”, desde la perspectiva de Lutas, el cuento pertenece a la ontológica. El académico asevera que es ontológica, pues el encuentro físico ocurre entre los personajes, y no en un sueño como lo sugiere Borges añoso:

[...] las cosas son más complicadas, dado que el viejo Borges, el Borges de 1969 —supuestamente un personaje soñado o, más bien, inventado dentro de una ficción por el joven Borges —parece adquirir vida y tomar la responsabilidad de la voz. En efecto, nada impide la interpretación de que sea el Borges del año 1969 el que está contando el encuentro. ¿sería esta versión de Borges tercero mencionado al principio del libro por el Borges extradiegético del año 1972?

---

<sup>164</sup> *Ibíd.*,

<sup>165</sup> *Ibíd.*,

<sup>166</sup> Michelle Sánchez cita de la tesis

En la clasificación del segundo tipo, se clasifica el mundo que ocurre entre el autor real y narrador ficticio, conocidas como metalepsis externas, y las metalepsis que ocurren entre niveles narrativos dentro de la ficción, llamadas metalepsis internas.

El encuentro de 1969 es narrado al principio por una voz extradiegética que parece pertenecer al escritor real, u ontológico, quien también comenta sobre el proceso de escritura;

El hecho ocurrió el mes de febrero de 1969, al norte de Boston, en Cambridge. No lo escribí inmediatamente porque mi primer propósito fue olvidarlos, para no perder la razón. Ahora, en 1971, pienso que, si lo escribo, los otros lo leerán como un cuento y, con los años lo será tal vez para mí.

La metalepsis vertical es la trasgresión del límite entre dos niveles narrativos, y la metalepsis horizontal ocurre cuando hay una transgresión del límite entre dos mundos diferentes dentro del mismo nivel narrativo.

Lo que de aquí nos interesa es saber dónde navega “El otro”: ¿en una metalepsis horizontal o vertical? De acuerdo con Lutas, en apariencia es una metalepsis horizontal, porque los dos Borges, el de 1918 y el de 1969, se encuentran en distintos niveles de comparación a la par con Borges de 1972, entonces parece improbable que haya un nivel jerárquico entre Borges de 1918 y de 1969, sin embargo, ambos personajes pertenecen a mundos separados por el espacio y el tiempo.

Para finalizar, Lutas aborda la silepsis, que consta de un tipo de metalepsis en el que la dimensión temporal está particularmente enfatizada. Esta definición se aplica al encuentro de Borges viejo y el joven, en especial en la subclase “silepsis horizontal del personaje” cuando “los personajes de diferentes historias paralelas parecen compartir el mismo espacio y tiempo, el problema es que la otra subclase podría ser igual de relevante, “silepsis vertical personaje”<sup>167</sup> los personajes de la historia de nivel diegético superior y de un nivel diegético inferior parecen compartir el mismo espacio y tiempo.

Ahora bien, tales afirmaciones de Lutas provocan la tentativa de responder a una de los interrogantes que brevemente se expusieron; ¿cuántos tiempos existen en “El otro”? Al momento de encarnar la tipología de la metalepsis que se manejan en el relato, se expresa de la misma manera la

---

<sup>167</sup> *Ibíd.*,

temporalidad (recordemos que la figura metalepsis) se manifiesta por la habilidad que tiene de transgredir tiempo-espacio), de tal suerte que, recolectando el análisis, se pueden observar tres tiempos; el de 1969, el de 1918 y el del 1973, siendo este último el del narrador de la historia. Del mismo modo, en la metalepsis horizontal, Lutas afirma que el Borges del 69 y del 18 no pueden compartir un mismo tiempo. Sin embargo, desde otro enfoque, se considera pertinente que deba existir uno, en el que ambos alcancen a subsistir. Asumiendo que la metalepsis que rodea al cuento se reconoce a través de la ontológica, (se cavila que el encuentro, dando un giro distinto a la propuesta de Lutas, se manejará mediante la metafísica, pues el término ontológico no funciona para explicar lo que a continuación se expondrá,) y a pesar de que podría no haber la necesidad de hablar de un tiempo. Es importante plantearse la idea de una temporalidad para poder reconocer a profundidad la intención del mismo relato. De ahí que, pensando en el espacio literario, se presentarían cuatro tiempos; los tres antes mencionados, en los cuales cada personaje habita; el narrador, el Borges viejo y el joven, y a esos sumemos el que da espacio a la reunión de los antes mencionados. Esta afirmación surge por el contexto del propio relato. Se declara que hay cuatro espacios distintos en el que el último valdría ser controversial, dado que rompe con las leyes naturales. Anunciar que existe un tiempo-espacio que no pertenece a una realidad detonaría que el argumento es inválido, mas este cuarto espacio llamado metafísico es el que posibilita el mismo encuentro.

Para dar continuidad a la expresión de que el cuento funciona gracias a la metafísica, valdría definir qué significado tiene el término. La palabra metafísica en una simple respuesta. Diríamos que es aquello que va más allá del plano físico. Para Martin Heidegger, la definición ahonda de distinta manera y comenta que es la superación de todas las cosas en su totalidad; la trascendencia. Meta refiera al más allá del ente. “La metafísica es preguntar más allá de lo ente a fin de volver a recuperarlo en cuanto tal y en su totalidad para el concepto”<sup>168</sup> es decir, la metafísica vista desde Heidegger va del cuestionarse más allá del ente, de las cosas, con la intención de volverá hacia ellas.

Dicho lo anterior, sería preciso demostrar que “El otro” es un relato que manifiesta un plano metafísico. ¿Cómo se reconoce si no es visible? Hay textualmente en el cuento dicho concepto. Pues bien, de entrada es de suma importancia reconocer que se utilizó a Heidegger y no a Aristóteles porque las intenciones son distintas, aunque en esencia hablen del mismo término. Hecha esta salvedad, se pronostica que el encuentro de Borges ahonda en la metafísica por la atmósfera del relato.

El cuento presenta a dos Borges que mantienen una conversación que podría parecer banal, sin embargo, los tintes de la plática navegan más a un espacio existencial. Además, el escritor latinoamericano tomó de medio a la metafísica para que el relato no cayera. No es posible que un hombre

---

<sup>168</sup> Arturo Leyte, *El fracaso del ser*, 91.

se encuentre consigo mismo y que además este sea 51 años más joven. La metafísica cuestiona al ente más allá de lo que conoce como real. Esto trasladado al cuento significa que el Borges escritor se piensa más allá del mundo para crear un escenario en el que se pueda reconocerse en su versión joven. Continuando, la metafísica interroga al ente más allá de las cosas; para regresar a ese ente, Borges se cuestiona su existencia y con ella crea un relato en el que tiene una charla con él mismo; es decir, se sale de los parámetros naturales para crear uno metafísico, y sin embargo regresa a él. Dicho en otras palabras, la intención de manifestar dos hombres desprendidos de distintos tiempos permite la reflexión interna del ente, la narración no plantea un espacio que desarrolle máquinas y viajes en el tiempo como lo suele ser la ciencia ficción. La planificación del relato expresa un mundo de ficción, pero este se recarga en la filosofía porque no alberga en lo sobrenatural, ni es acogido por lo imposible.

“El otro” surge de una necesidad metafísica porque explora más allá de una realidad; ese otro terreno que no existe en la colectividad humana. Empero, si se plantea en el pensamiento. Entonces Borges no tenía la intención de solamente presentar mundos imaginarios, puesto que estos mundos permiten regresar al ser humano.

Siendo así, a manera de conclusión se cerrará este apartado dando respuesta a la segunda pregunta que anteriormente se hizo: ¿El encuentro fue real? Es crucial no perder de vista que el cuento naturalmente pertenece a un ámbito literario, en tal caso, esto podría declarar que no, que el encuentro de ambos Borges no pudo ser real porque como ya se ha estado advirtiendo, la estructura del relato es una violación a la realidad, rompe con los lineamientos establecidos por la lógica. Esto ocurriría sólo en el caso de pensar literalmente la escena de “El otro” desarrollada en el mundo que conocemos como real. Antes bien, es fundamental habilitar el campo de las ideas, como lo menciona Platón<sup>169</sup>, para dar lugar a nuevas formas de pensar las cosas.

---

<sup>169</sup> Para Platón los seres humanos existen en un mundo terrenal y la manera en que se relacionan con la realidad es a través de los sentidos, por eso se acepta como verdad todo aquello que se puede ver, escuchar o tocar, así que para el filósofo todo lo que se conoce por medio de los sentidos es una ilusión, nada de ello existe porque está en constante cambio. Platón pensaba en que lo único certero se encontraba en las verdades absolutas las cuales estaban más allá del plano terrenal, inalcanzable para los sentidos; el mundo de las ideas. Esas ideas están en el cielo nocturno, cada estrella es una idea o una verdad, esas ideas o verdades sólo pueden llegar por su luz. El filósofo planteaba esta explicación mediante el mito de la caverna, en el que, los presos o los que se encontraban aislados entendían sus verdades mediante las sombras que se reflejaban dentro de la cueva, de forma que, un día uno de los habitantes decide salir y cae en cuenta de que vivió equivocado, así que decide regresar para liberarlos y contarles a los demás que todo lo que conocen es una mentira manifestada en sombras, sin embargo, para los otros prisioneros lo que este les cuenta les parece imposible y creen que está loco, de modo que se resisten a ser liberados y además matan al que se escapó. Para Platón, la caverna es el mundo en donde se vive y lo único que se conoce son las sombras, es en el exterior es el mundo de las ideas a los que sólo unos pocos lograrán llegar.

Es por esto que se intentará demostrar que el hallazgo, más que ser real como propone el interrogante, pudo existir. Para ello, tomaremos al filósofo austriaco Ludwig Wittgenstein, autor de la obra *Tractatus logico-philosophicus*, en la que expresó en su prólogo lo siguiente:

Cabría acaso resumir el sentido entero del libro en las palabras: lo que siquiera puede ser dicho, puede ser dicho claramente: y de lo que no se puede hablar hay que callar. El libro quiere, pues, trazar un límite al pensar o, más bien, no al pensar, sino a la expresión de los pensamientos: porque para trazar un límite al pensar tendríamos que poder pensar ambos lados de este límite (tendríamos, en suma, que poder pensar lo que no resulta pensable).

Así pues, el límite sólo podría ser trazado por el lenguaje.<sup>170</sup>

Lo que expresa Wittgenstein, también se reconoce en su frase “los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo”<sup>171</sup>. Considerando que el cuento es una manifestación que como herramienta principal utiliza al lenguaje en su forma escrita, sería válido enunciar que Borges dictó por medio de su lenguaje literario los límites de su realidad para resignificar su mundo. Por lo tanto, en un pensamiento lingüístico que refiere Wittgenstein, valdría decir que todo lo emitido por palabras existe. De tal suerte que, si se menciona la idea de Dios, existe, aunque no lo vea en un plano terrenal, la mera dicción de la deidad permite la concepción de pensar en un Dios. Porque al pensarse se crea un símbolo del concepto antes dicho. Esto puede traducirse a las ideas abstractas que no pueden ser vistas o tocadas, como lo es mismo amor, la felicidad. Son conceptos que son complejos de entenderse por sí solos, en la mayoría de los casos para explicarlos se utilizan a las personas, esto, para hablar del amor se enuncia la pareja, los amigos, la familia. Del mismo modo ocurre con la felicidad. Con esto quiero decir que la idea de amor no se ve, pero existe porque siguiendo al filósofo la puedo dictar y con ello pensar y así marcar un límite del mundo. Por supuesto, estas son declaraciones que mediante la lectura de Wittgenstein se han obtenido.

Vale decir que como seres simbólicos: es un mundo real para la percepción humana. El lenguaje limita en el mejor sentido de la palabra la realidad, debido a que, es conforme a esta herramienta que el ser humano percibe las cosas y las relaciona. Retomando a “El otro” y si la reunión de los personajes pudo existir, pensando en lo que Wittgenstein plantea, “lo que siquiera puede ser dicho, puede ser dicho

---

<sup>170</sup> L, Wittgenstein, *Tractatus lógico-philosophicus*, 55.

<sup>171</sup> *Ibíd.*, 22.

claramente: y de o que no se puede hablar hay que callar”<sup>172</sup>. Borges formuló con claridad un relato en el cual titubea por la impresión que este causó, pero que no pudo callar porque era necesario para el Borges viejo recrear el hecho.

El encuentro sucedió porque el escritor argentino logró decirlo. En cambio, conviene aclarar que esto no refiere a que Borges realmente tuvo una conversación física consigo mismo, no, sería falso y se calificaría este texto con falta de seriedad. Por otro lado, aquello significa que tal hallazgo se consiguió en la mente de Borges, y se proclama que fue en la mente del viejo.

Dicho lo anterior conviene agregar una cita del mismo Borges en la que comenta sobre la causalidad mágica esto es a propósito para expresar otro panorama sobre la existencia del encuentro. En 1932 Borges escribió un ensayo nombrado “El arte narrativo y la magia” en el se propone analizar los procedimientos para la novela puesto que “hay escasa publicidad”<sup>173</sup> al respecto. Borges manifiesta que la novela de “caracteres” planea repetir los hechos que predispone los del mundo real o que los acontecimientos que se presenten en las narraciones no se desfasen de la realidad, por otro lado, en la novela “tumultuosa y en marcha” los motivos no son de la misma orden son como el mismo lo inscribe de “la primitiva claridad de la magia”<sup>174</sup>

El escritor argentino apunta a definir dos tipos de causalidades, la primera que corresponde del mundo real, el de la ciencia y por otro lado está el de la magia. Con ello en mente Borges se dedica a plasmar ejemplos antropológicos que hablen de la magia: “Los pieles rojas de Nebraska revestían cueros crujientes de bisontes con la cornamenta y la crin y machacaban día y noche sobre el desierto un baile tormentoso, para que los bisontes llegaran”<sup>175</sup>. Aquello sirve para reconocer que “la magia es la coronación o pesadilla de lo causal, no su contradicción. El milagro no es menos forastero en este universo que en el de los astrónomos. Todas las leyes lo rigen, y otras imaginarias. Para el supersticioso, hay una necesaria conexión no sólo entre un balazo y un muerto, sino entre un muerta y una maltratada efigie de cera o la rotura profética de un espejo o la sal que se vuelca o trece comensales terribles.”<sup>176</sup>

Podríamos entonces afirmar y de la misma manera fortalecer el argumento a favor del encuentro debido a que Borges se presentó frente a Borges no en el mundo que conocemos como real. La casualidad de que Borges se sentará en aquella banca frente aquel río fue el resultado de un efecto mágico.

---

<sup>172</sup> *Ibíd.*, 55.

<sup>173</sup> Borges, “El arte narrativo y la magia”, 5.

<sup>174</sup> *Ibíd.*,

<sup>175</sup> *Ibíd.*,

<sup>176</sup> *Ibíd.*,

Como se expresó anteriormente, el encuentro que se observa en el relato es narrado por el hombre mayor. Entonces, la visión que se obtiene es mediante este mismo. Fichte, al respecto, menciona que ante el yo infinito original, que viene a ser el Borges mayor, postula la existencia de ese no yo (yo relativo), quien le da lugar al joven. En términos de existencia, el primero le da vida al segundo, lo que podría significar que es el anciano quien instaura al Borges menor<sup>177</sup>.

Por tanto, la reunión de ambos Borges se dio en la profundidad de la reflexión del hombre mayor. Por eso, se confiesa que el encuentro existió. Y además de lo que declara Fichte, resulta romántico poder cargarle al hombre viejo esta introspección, porque personalmente se considera que es una persona mayor la que casi siempre se cuestiona su existencia y cómo esta ha sido modificada por el mismo tiempo. La vida ya no podría significarse lo mismo a los 19 años que a los 70. Es el Borges de este último año quien procura al joven, es él el más interesado, primero en demostrarle que son la misma persona y después en querer platicar con él. El joven, por el contrario, tiene cierto tinte de desinterés, la vida la piensa en sólo ese momento, mientras que para el otro la vida ya no tiene pretensión. Por lo tanto, se atestigua que el encuentro ocurrió en la mente del mayor, y como él mismo lo diría en “Agosto 25, 1983,” después de ello, afuera, lo esperarían otros sueños.

Para concluir con este apartado, se dictará la última expresión filosófica que se considera aparece en “El otro”. Se utiliza expresión por referirse a una honda relación que Borges tiene en su obra con el filósofo Heráclito. Se ha reconocido en especial en la poética de Borges la presencia de este pensador griego, sin embargo, ello no significa que en su narrativa quede excluido. En una conferencia recopilada en *Siete noches*, el autor lo declaró así.

...somos (para volver a mi cita predilecta) el río de Heráclito, quien dijo que el hombre de ayer no es el hombre de hoy y el de hoy no será el de mañana. Cambiamos incesantemente y es dable afirmar que cada lectura de un libro, que cada relectura, cada recuerdo de esa relectura, renuevan el texto. También el texto es el cambiante río de Heráclito.<sup>178</sup>

Florence L. Yudin en “Somos el río: Borges y Heráclito” afirma que estos dos grandes pensadores son filósofos y poetas. “Heráclito no es meramente un filósofo sino un poeta ... [cuyo texto] exhibe una compleja estructura literaria”<sup>179</sup>. Y, es, ipso facto, nuestro propósito en este ensayo demostrar que Borges

---

<sup>177</sup> Jorge Sagastume, “El inmortal de Jorge Luis Borges: el yo, infinitos, absolutos y vocablos finales”, 157-191.

<sup>178</sup> Florence L. Yudin, “Somos el río: Borges y Héraclito”, 258.

<sup>179</sup> *Ibíd.*,

no es sólo un poeta sino un pensador infatigable, cuyos libros revelan no sólo una compleja estructura literaria, sino también una compleja estructura filosófica.”<sup>180</sup>

Sin embargo, comenta Yudin, este no es el único factor que tienen en común, pues “Ni Borges ni su talismán griego aceptan dicotomías o dualismos convencionales; los dos afirman una cosmovisión de opuestos, inteligentemente unidos por la colaboración del lector-hacedor.”<sup>181</sup> Continuando con esa misma línea que la investigadora nos presenta, sumaría entonces preguntar: ¿cuál es la intención filosófica de Heráclito?; una percepción de la condición humana. Para Kant, la doctrina del filósofo griego pone de manifiesto la comprensión del ser humano frente a la vida, la muerte, la vejez y la juventud, de los cuales este último mencionado recae en la anécdota de “El otro”. “Según Heráclito, tal modo de entender la condición humana, es inseparable de la percepción de la estructura unificadora del universo, la total unidad dentro de la cual todos los principios opuestos —incluso la mortalidad y la inmortalidad— se reconcilian.”<sup>182</sup>

Teniendo en cuenta tal panorama, cabría la posibilidad de confesar a favor del cuento que Heráclito habla en un primer momento de un problema de identidad. No es que sea un problema porque haya algo que resolver, sino porque es una condición que existe y que se tiene que reconocer; como lo es el cambio de la vida de un joven a viejo, este transcurso en el tiempo el que el ser humano se cuestiona si sigue siendo el mismo. Heráclito diría que no, porque no se puede bañar dos veces en el mismo río. A propósito veamos el poema “La piedra de Heráclito”, el cuál retrata cabalmente la última frase dicha.

#### La Piedra de Heráclito

Sabemos que la misma agua  
no pasa dos veces  
por el mismo cauce  
Sabemos que la misma piedra  
no es pulida dos veces  
por la misma agua  
Sabemos que cada mañana

---

<sup>180</sup> *Ibíd.*,. 259.

<sup>181</sup> *Ibíd.*,.260.

<sup>182</sup> *Ibíd.*,.262.

un río nuevo amanece y al entrar  
la noche se hace océano  
Sabemos entonces  
que de los tantos ríos que  
han pasado por un mismo cauce  
queda como testimonio una isla  
habitando entre aguas invisibles  
Testigo mudo de que esa piedra  
sin moverse  
ya estuvo en el mar<sup>183</sup>

La Finalidad de exponer dichos versos viene con la bella relación y referencia que Borges escribió en “El otro”.

[...] El agua gris acarrea grandes trozos de hielo. Inevitablemente, el río hizo que yo pensara en el tiempo. La milenaria imagen de Heráclito. <sup>184</sup>

Poco antes de tener el encuentro consigo mismo, pinta aquella imagen. Es decir, expresó de forma muy atinada un guiño a lo que a continuación ocurriría. La profundidad de recalcar el río subyace de Heráclito y de la metáfora del tiempo que es representada en un río. La vida y el tiempo y el mismo río constantemente están en movimiento, no puede ser toda la vida el día miércoles, así como el agua no puede permanecer sólo en medio de dos costados de tierra, y el hombre tampoco puede ser siempre un niño, ni un joven, y menos aún, viejo. El filósofo griego declaró que no es posible permanecer en un solo estado, porque la cosas cambian y lo que probablemente funcionaba antes ahora no. Entonces, lo que antes un hombre pensaba puede ya no ser pensado de la misma manera, e incluso, lo que hace a un hombre con determinadas características, puede que mañana sean ya otras. Por eso en el cuento, Borges y Borges no son el mismo, no piensa ni se piensa de la misma manera, naturalmente el viejo reconoce

---

<sup>183</sup> Texto tomado de la Facultad de Derecho y Ciencias Políticas de la *Universidad Nacional de Asunción*, elaborado por Waldino Delgado Mario Patiño y Omar Rachid, titulado “Heráclito de Éfeso”, 5.

<sup>184</sup> Borges, “El otro”, 427.

actitudes en el joven, pues este último ya pasó por aquel río, mientras el joven duda del mayor, pues no reconoce en él nada que los relacione.

Al respecto Yudin menciona que

El punto focal en la triple analogía, río-tiempo-identidad, no deja de ser prodigioso: filósofo y poeta otorgan a nuestra humanidad la extraordinaria capacidad de superar (sin comprender del todo) su contingencia circunstancial/temporal para llegar al “centro”: “el río me arrebató y soy ese río.” De una aparente irrealidad proteica (“acaso de mi sombra/ ... los días”) surge una orgánica convivencia: Existo porque el mundo me percibe y yo lo percato.<sup>185</sup>

Es necesario recalcar lo que la investigadora expresa, “río-tiempo-identidad”. Yudin reconoce estos elementos en un poema de Borges llamado “Heráclito” que caben hondamente en la reflexión que aparece en “El otro”. A lo largo de la investigación se ha venido anunciando el tema de identidad, aquella que cuestiona quién se es, y en el caso del relato ¿Cómo dejé de ser yo? Esto por supuesto no significa que el hombre mayor se desconozca, existe en él un aire de familiaridad con el otro. Lo importante de esto es precisar ese giro que tiene él mismo y que, sobre todo no dejó de ser él, aunque ya sea otro. En “Arte poética” lo declaró de la siguiente manera:

#### 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.

[...]

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

---

<sup>185</sup> Florence L. Yudin, “Somos el río: Borges y Héraclito”, 6.

Como se puede observar, la intención del cuento es instaurar la filosofía de Heráclito. No se puede aseverar que Borges hizo acción poética de la filosofía, aunque si bien, en “El otro” se reconocen esa preocupación humana. Esto manifiesta en forma y fondo un cuestionamiento que indaga en cuestionarse a sí mismo. De tal forma que en el relato así lo deja ver:

Sólo los individuos existen, si es que existe alguien. *El hombre de ayer no es el hombre de hoy* sentenció algún griego. Nosotros dos, en este banco de Ginebra o de Cambridge, somos tal vez la prueba.<sup>186</sup>

Llegados a este punto, valdría terminar este análisis declarando que Borges creó “El otro” bajo la mirada del tiempo, y para poder tener claro cómo lo visualizó se dejará a continuación una transcripción sobre la respuesta que da Borges a la pregunta ¿Cuál es la naturaleza del tiempo?

Es lo que yo quería saber, es lo que he estado tratando de saber toda mi vida, recuerdo siempre aquella sentencia tan justa de San Agustín y las *Confesiones* ¿qué es el tiempo? Si no me lo preguntan lo sé, si me lo preguntan lo ignoro. Quiere decir que era el tiempo, y lo definió muy bien. Para mí es un problema esencial, ya que es el problema de nuestra identidad personal, si yo pienso en mí, yo no soy solamente el que existe en este momento, porque en este momento yo podría ser cualquiera de ustedes y ciertamente no soy cualquiera de ustedes, soy yo, soy Borges, de modo que yo soy también mi pasado, pero ese pasado en alguna parte de mí está olvidado y si lo olvido ya no existe. Ahí está todo el misterio del tiempo, que se siente muy claro en la identidad personal. ¿Qué hace que uno sea el mismo a lo largo del tiempo? Y sin embargo uno olvida la mayor parte del pasado, lo que recuerda del pasado es mínimo y lo que se olvida es casi todo, cada día somos miles de percepciones, miles de recuerdos, de nostalgias, de infiernos y de cielos también.<sup>187</sup>

---

<sup>186</sup> Borges, “El otro”, 431.

<sup>187</sup> Transcripción tomada de Youtube; Entrevista a Borges en *Encuentro con las artes y las letras (1976)*, 1:20m.

## CONCLUSIONES

Se infiere que Jorge Luis Borges no hacía entonces una escritura fantástica, ni tampoco filosófica, que aunque si bien estas dos materias fueron fundamentales para la creación de la obra, ello no significa que el autor sea un filósofo o el escritor por excelencia del género fantástico.

Por otro lado, el objetivo principal de este trabajo deviene de tratar los elementos del cuento “El otro” en el que sin duda, la filosofía y la literatura fantástica ocupan un lugar. Sin embargo, existen otras circunstancias que propician que la historia sea conmovedora, además valdría recalcar que sí se reconocen las influencias del autor, pero sin perder de vista que la investigación versa en torno a la literatura. Así bien, con esto en mente, se expondrá cuál es el significado de la escritura creativa, pensando desde Borges. Para ello, retomaremos una tesis doctoral, titulada *Borges y los mitos desde la visión del mundo como un conglomerado de metáforas* escrita por María Celeste Bertotto, ya que aborda al autor argentino mediante su escritura y su unida relación que tiene con el tiempo. Con respecto al texto en curso, recordemos que la última afirmación declara que el cuento se instaura en retratar la importancia del tiempo, de manera que lo que nos manifieste Bertotto nos expandirá y fomentará las últimas reflexiones de este trabajo:

La introspección de Borges nacía de una visión del mundo a través de la cual la lectura significaba la mayor actividad; hecho que corría en detrimento del realismo literario (de la necesidad de fijar un lugar y un tiempo cronológico), y de una vida que se comúnmente se valora como “activa”. A través de la lectura accedía a un universo que estaba allí para ser interpretado. No era más real el mundo cotidiano que las imágenes constitutivas de una enciclopedia o de una biblioteca. De allí que las raíces de aquella humildad y timidez se hundan en aquella visión del mundo. En otras palabras, la escritura significaba un destino inevitable e incluso menos importante que el de ser hombre de letras, traducible según Borges en leer y representar el mundo. La fama era, en última instancia, un accidente y la lectura significaba, entonces, el verdadero destino. Como cierra su crítica Genot: “El lector es siempre vencedor incluso cuando cree haber perdido porque todo lector de Borges es Borges.”<sup>188</sup>

Siguiendo a la autora, el producto de una escritura borgeana surgía de la actividad de leer, y era conforme a esa lectura en la que reconocía mundos que esperaban ser interpretados. Acorde con esto,

---

<sup>188</sup> María Celeste Bertotto, “Borges y los mitos desde la visión del mundo como un conglomerado de metáforas”, 16.

como se ha estado trabajando, incluiremos también aquí, la transcripción de una entrevista que le hacen a Borges, en la que le preguntan ¿qué es la lectura?

Nunca se me va a olvidar lo que me dijo mi padre “lee mucho y lee de todo”. Sobre todo porque hay que ver en la lectura no una obligación, sino un goce, creo que la frase “lectura obligatoria” es un contrasentido, la lectura no debe ser obligatoria, se puede hablar de placer obligatorio, ¿por qué’, porque el placer no es obligatorio, el placer es algo que buscamos. [...] siempre les aconseje a mis estudiantes que si un libro les aburre que lo dejen. No lean los libros porque son famosos, modernos, no los lean porque son antiguos [...] porque ese libro no ha sido escrito para ustedes. La lectura debe ser una forma de felicidad.<sup>189</sup>

Prosiguiendo, la literatura entonces vendría a ser esa vía que le permite reflexionar sobre la vida. Visto desde el cuento, cabría la posibilidad de pensar que Borges antes de “El otro” leyó a autores que hablarán de la relación del tiempo con la existencia o con su existencia. Entonces, sin olvidar que la lectura es la búsqueda de los misterios del mundo, el escritor latinoamericano, al momento de encarnarse en su oficio, intentaba dismantelar aquellos enigmas. “Borges, como escritor, desborda los marcos disciplinares y se ubica en una zona fronteriza que lo distingue y nos conmueve. Pues, sin saberlo, ha tornado también etéreas y fantásticas nuestras angustias metafísicas. Una muestra evidente de este hecho está impresa en la clasificación que Borges realiza acerca de sus “talismanes” que utiliza en sus textos y el conjunto de los cuales colma, de algún modo, el espacio íntimo de su creatividad literaria.”<sup>190</sup>

En consecuencia, recordemos que al inicio de estas líneas, se declaró que no era un filósofo Borges, sin embargo, Bertotto sostiene que el medio de expresión de Borges era la literatura pero que en esta materia por sus componentes no podría ser un espacio en el que albergue la credibilidad de procesos filosóficos ni mucho menos científicos. Sin embargo, sí pudo, mediante su labor de literato, navegar en las dudas y en las nociones de índole metafísico. Esto es, la intelectualidad de Borges le permitió escarbar mediante el arte de las letras algunas preguntas que son filosóficas, que al ser una fusión de ambas materias volvieron a las obras del autor un producto estético.

¿Por qué es estético “El otro”? se admite al mismo tiempo de ser insistentes con la vocalización de que Borges no es un filósofo. Que la percepción que se tiene del cuento transmite sensaciones y sentimientos que permite en el lector sentir lo que probablemente el escritor buscaba. No fue un filósofo

---

<sup>189</sup> Entrevista encontrada en Youtube “Borges sobre el placer” m 0:00 -1:38.  
[https://www.google.com/search?q=Borges+sobre+el+placer&rlz=1C1VSNG\\_enMX743MX746&oq=Borges+sobre+el+placer&aqs=chrome..69i57j0i512.4318j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8#fpstate=ive&vld=cid:9c75528b,vid:5vZOOSgjTno,st:0](https://www.google.com/search?q=Borges+sobre+el+placer&rlz=1C1VSNG_enMX743MX746&oq=Borges+sobre+el+placer&aqs=chrome..69i57j0i512.4318j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8#fpstate=ive&vld=cid:9c75528b,vid:5vZOOSgjTno,st:0)

<sup>190</sup> *Ibíd.*,.19.

porque no planteó una corriente filosófica, o mejor dicho, porque no se cuestionó la idea del tiempo como concepto, ni tampoco ahondó en la existencia como herramienta que se preocupara en reflexionar ideas generales. Lo que hizo Borges fue hablar del tiempo y de la existencia pero bajo la trama en el que se recalca su estilo literario y, con ello, cada palabra, cosa o nombre se resignifican a través de sus lecturas filosóficas. Pero esas lecturas son ya otras al momento de plasmarse en la literatura. Entonces la filosofía es interiorizada en su persona, porque se cuestiona su tiempo, su existencia, su vida, su otro yo.

Esto a su vez produce que en “El otro” ocurra el hecho estético. Y se admite que es por la unión de la filosofía vista desde la pluma del autor de *El Aleph*. Para clarificar esta relación, valdría primero definir qué es la estética. Por lo tanto, retomaremos al profesor Adolfo Sánchez Vázquez, con su ensayo *Invitación a la estética*, en el que define “Una apropiación específica de la realidad como objetivo de la Estética”:

Dando a lo estético su significado originario de cualidad sensible, aunque sin reducirlo a ella, y utilizando el término para designar un universo con múltiples regiones al que pertenece el arte, la Estética caracterizada asimismo, con ese concepto, un comportamiento humano especificó con la realidad. Ciertamente, los objetos de esa relación, así como el comportamiento hacia ellos, presentan unos rasgos específicos que los distinguen de otros objetos y comportamientos humanos.

[...]

La Estética se ocupa también de lo estético no artístico, es decir, de una amplia esfera de objetos elaborados por el hombre [...]

Con base en todo lo anterior, y partiendo de supuestos que habrá que desarrollarse y fundamentarse a lo largo de nuestro trabajo, proponemos una definición de la Estética que incluye a los dos conceptos fundamentales lo estético y lo artístico; pero también –como acabamos de subrayar– lo estético no artístico. Y nuestra definición es esta: la Estética es la ciencia de un modo específico de aproximación de la realidad, vinculado con otros modos de apropiación humana del mundo y con las condiciones históricas, sociales y culturales en que se da. <sup>191</sup>

El cuento, dado la definición de Sánchez Vázquez, es un concepto estético, porque intenta aproximarse a la realidad, una realidad que se asume desde la profundidad del pensamiento. Es decir, la intención de desdoblarse en sí mismo, con la corporeidad de su versión más joven, le permite tanto a Borges como al lector visualizar esa realidad que se manifiesta en el tiempo, como Platón lo sugería con el mito de la caverna. Solamente los que salían de la cueva podrían descubrir el mundo real, y es posible

---

<sup>191</sup> Adolfo Sánchez Vázquez, *Invitación a la Estética*, 56-57.

que (aquí nos atrevemos a suponer) el mundo sin sombras era para Borges el tiempo mismo. La estética más allá de sus normas que son más puestas en obras físicas, esto, un cuadro, una escultura, es también “una apropiación humana del mundo”. Por lo tanto, en “El otro” se demuestra esa sustracción que tiene la voz poética sobre el mundo, y cómo es capaz de percibirlo. Sánchez Vázquez también comenta qué es la estética como filosofía, y en palabras simplistas, porque él ahonda y precisa en su definición. Comenta además que esta estética de la filosofía es el resultado de la reflexión porque sale en primera instancia de lo artístico, esto ya no sólo es la obra como producto porque en “esa concepción, el arte aparece dotado de una esencia estética, que corresponde, a su vez, a una esencia abstracta e inmutable del hombre.”<sup>192</sup>

Borges creó mediante el relato una estética de la filosofía, dado que quita del plano literario al lector, algo como una metaliteratura, un más allá del espacio ficcional para proporcionar, sin perder de vista la narración, un conocimiento que se implanta en las necesidades humanas que como lo dice el investigador español trasladado al cuento, es una abstracción de la esencia de Borges.

Así bien, con esto en mente, sería sustancial mencionar qué es la esencia, ya que en “El otro” algo que se comentó a la hora de analizar el cuento, es que si bien no son la misma persona, porque el tiempo los ha transformado o mejor dicho, lo transformó, aquello no significó que el personaje de Borges dejará de ser Borges, y esto es a causa de la esencia.

La esencia es el conjunto de características que le da a un objeto su estructura peculiar y unitaria. Por ejemplo, la esencia de un triángulo es: superficie plana limitada por tres lados y tres ángulos. La esencia de la virtud es: hábito bueno. La esencia de un juicio lógico: tipo de pensamiento que alude a la esencia y a la existencia de un objeto. La esencia de la ciencia: paradigma fundamentado. La esencia de la libertad: autodeterminación axiológica.<sup>193</sup>

Una esencia es el constitutivo nuclear de un ente, lo que le da su configuración propia, lo que encierra lo más típico de él. Un ente tiene su propia esencia y es de él solamente. Así pues, la esencia son singulares. [...] Un ente tiene esencia y existencia. La conjunción de ambas es lo que conocemos como ente o existente. Hemos visto que la esencia es un conjunto de características que constituyen a un ente. [...] La esencia ejerce el acto de existir, y esto es lo que constituye al ente.<sup>194</sup>

---

<sup>192</sup> *Ibíd.*, 53.

<sup>193</sup> Raul Guitiérrez Sáenz, *Introducción a la filosofía*, 258.

<sup>194</sup> Cita tomada de Raul Guitiérrez Sáenz, *Introducción a la filosofía*, 259, en el que cita a Xavier Zubiri en su libro *Sobre la Esencia*.

Por consiguiente, se asimila que Borges de casi 70 años sigue siendo el mismo Borges que se encontraba en la otra esquina del banco frente a aquel río. Porque el narrador confiesa en más de una ocasión que son demasiado parecidos y al mismo tiempo muy distintos. Lo que los hacía parecidos, ahora se puede comprender, es que eran la misma persona situada en distinta temporalidad. Y aunque si bien en el capítulo anterior se confesó que Borges sigue a Heráclito y que en el ir del tiempo un hombre deja de ser el mismo hombre. Por otro lado, en su poesía el autor argentino también expresa que se es el mismo siendo otro. Esto sucede por supuesto por el tiempo. En referencia al relato, en el que ocurre un desdoblamiento, se piensa que Borges no puede dejar de ser Borges, porque es el conjunto de ideas, sensaciones, lecturas, pasiones, odios y demás lo que lo hacen que sea él. El personaje de Borges no pudo dejar de ser él, porque para llegar a 70 años, primero tuvo 19, y con eso, con todas las experiencias adquiridas en su juventud, llegó a ser el hombre maduro, y noble que se retrata en la historia. En otras palabras, Borges es lo que lo hace ser Borges que no lo hace ser Cortázar, o Paz, etc.

En relación al nombre de los personajes que llevan por título el mismo que el del autor, convendría también descifrar qué significado tiene tal suceso. Se va a partir de la reflexión que meramente resultó al terminar ya esta investigación. Se considera que Jorge Luis Borges, el hombre que nació en Argentina, que fue un sublime escritor en todo el sentido de la palabra, y autor del cuento con el que se trabajó, es un poco el personaje o más bien, los personajes de "El otro". Esto porque provoca dos circunstancias mediante la narración; la primera es que el lector va comprender la historia más íntima, y con ello, habrá una mejor percepción de la narración, además de una empatía por el hecho. Por otro lado, es posible que Borges también se expresara con mayor comodidad, pues evoca desde su nombre; porque va a confesar una vivencia. A propósito "el crítico inglés, Edwin Williamson, dice que la obra de Borges es más interesante que su vida y cierra con una cita de Borges: "Toda la literatura es autobiográfica en el último instante" con el fin de reflejar lo que el crítico caracteriza como una literatura anémica de leyenda."<sup>195</sup>

Por otro lado, retomando los elementos fundamentales del relato, se retomará la idea del tiempo en el cuento. Bertotto coincide también en que la obra de Borges es un trabajo que en sus principales necesidades es recalcar la importancia del tiempo.

El concepto de tiempo en esta trama cósmica en la cual la voluntad es lo absoluto, se reduce al tiempo presente en el cual ésta aparece. El individuo "se vive", vive en un punto del tiempo, en el presente, tanto su pasado como la tendencia a manifestarse y a llevar a cabo su papel, es decir, su

---

<sup>195</sup> María Celeste Bertotto, "Borges y los mitos desde la visión del mundo como un conglomerado de metáforas", 15.

destino y su porvenir. Pues, el tiempo es para Borges (otra vez aparece Schopenhauer, además de las influencias que aparecerán a lo largo del trabajo) el camino que acerca al hombre hasta su muerte y, en este sentido, todo intento de refutación en Borges constituye un artificio (los mitos sobre el tiempo, sus tópicos los son) para cambiar el destino personal.<sup>196</sup>

Resultan valiosas las reflexiones que la escritora nos da porque permite entonces entablar una relación de lo que menciona con el cuento. Si el tiempo para Borges, siguiendo a las afirmaciones de la investigadora, es aquel camino que conduce un hombre hasta su muerte, entonces en el encuentro que se presenta en el relato, ¿cuáles sería las consideraciones para que el autor argentino retratara tal escena? Esto, por supuesto teniendo ya en mente que al cuento ya se le encasilló en aseverar que se trata del tiempo. Pues bien, quizá sea ese el propósito, es decir; hay una manifestación de dos hombres que son el mismo, y que sin embargo, tiene distintas edades, ¿no cabría la posibilidad de que Borges, siendo un hombre de 70 años pensara ya en la muerte y que por lo tanto, recrear en el pensamiento cómo ha llevado su vida mediante la presentación de su versión joven frente a su actual madurez. Por supuesto, se habla de suposiciones, pero esto llega como idea al relacionarlo como anteriormente se hizo con otro cuento “Agosto 25, 1983”.

En aquella narración Borges moribundo de 84 años conversa con el otro Borges de alrededor de 60 años. Hablan sobre la muerte y sobre lo que le falta por hacer al joven. Ambos cuentos fueron publicados entre 1975 y el 83, cuando Borges tendría sus últimos años de vida. Conviene señalar esto, porque Bertotto señaló que existe una conexión entre el tiempo y la muerte y en efecto, posiblemente Borges pensaba en la muerte: *El libro de arena* y *La memoria de Shakespeare*. El autor latinoamericano para ver en una forma metafísica como es que ha encaminado su vida hasta la muerte, escribió “El otro” y “Agosto 25, 1983”; el primero fue más complejo e impactante, pues se enuncia a un joven de 19 años que es él de 70 años, los cambios y el avance de su tiempo iban a ser duros, en especial porque reconocería la vejez vista desde él mismo, como sucede al pararse frente al espejo, tema que también le preocupa y que deja ver en su poesía.

#### AL ESPEJO

¿Por qué persiste, incesante espejo?

¿Por qué duplicas, misterioso hermano,

---

<sup>196</sup> *Ibíd.*,.29.

el menor movimiento de mi mano?  
¿Por qué en la sombra el súbito reflejo?  
[...]  
El hecho de no verte y de saberte  
Te agrega horror, cosa de magia que osas  
Multiplicar las cifras de las cosas  
Que somos y que abarcan nuestra suerte.  
[...]<sup>197</sup>

El poema fue publicado, al igual que los relatos, después de sus 76 años, lo que significa que su pensamiento trasmataba por otras ideas. Cabe aclarar que no significa que antes no le interesará hablar del tiempo, ni de la muerte, en realidad sí, los dos temas han sido los tropos del escritor, sin embargo, aquí se propone un acercamiento más honesto a los conceptos, debido a la naturalidad de la edad de Borges. Por otro lado, el poema también hizo recordar que Borges a esas alturas, que el Borges de “El otro” ya estaría ciego. Aquello no significa que no pudiese imaginar su propia fotografía, es decir, si bien en el relato no podía verse, porque sus posibilidades no se lo permitían, eso no es motivo de no poder recrear su imagen.

Retomando la exposición de los cuentos y del tiempo y la muerte; en “Agosto 25, 1983” la presentación es menos violenta, pues ambos son hombres maduros. Sin embargo, aún y con eso, existe en el menor, que en este encuentro es el que narra la historia, un desinterés a las palabras del mayor. Pero, salvo ello, hay como en el primero una nostalgia, un amor y sobre todo un reconocimiento. La muerte sería entonces en efecto, el propósito del tiempo, de tal suerte, Borges bajo su quehacer literario, presentó el tiempo a sus lectores, qué ha hecho antes de morir, cómo ha cambiado, cómo ha llevado su tiempo, sus propósitos antes de 1986, pues además en el relato que se acaba de mencionar, en el que se suicida tomándose unas pastillas, declara que es a sus 84 años, y no estaba tan alejado de la realidad, pues Borges muere a sus 87 años, 3 años más tarde de su declaración.

---

<sup>197</sup> Borges, *Poesía completa*, 420

Finalmente, el dilema sobre el tiempo y sus tópicos yace en cada uno de los textos borgeanos. En la construcción narrativa, los tópicos del tiempo (especialmente el eterno retorno, el karma en el budismo, el tiempo circular en Pitágoras) pueden asumir facetas sorprendentes. Con todo, y teniendo en cuenta el trasfondo metafísico de su obra, podría afirmarse que hace de su interpretación de los mitos sobre el tiempo sus mejores textos.<sup>198</sup>

Recapitulando y para dar por terminada esta investigación, se regresará a la hipótesis del trabajo, en la que se planteó lo siguiente; en la formación artística del Borges-autor, como lector de filosofía, se reconstruye el término ser y tiempo que le permite imaginar y crear dos Borges, desprendidos el uno del otro, a partir de la metaficción en el cuento “El otro”. La exposición de información que anteriormente se ha manejado, esto referido a las influencias filosóficas que Borges obtuvo para crear el cuento, han demostrado que en efecto, las lecturas de tal materia fueron fundamentales para que el escritor argentino elaborara “El otro”, mediante la filosofía de Heráclito, creó el concepto tiempo y por lo tanto, también el de ser, el del yo. Del filósofo griego ya se reconocieron los elementos principales; “el hombre de ayer no es el hombre de hoy”. La idea del tiempo le permitió a Borges pensarse en sí, pues al momento de cuestionar el tiempo se está cuestionando a él mismo, por lo tanto, esta construcción de primero tiempo, casi de inmediato, se piensa en la existencia propia.

Dicho de otra manera, la creación de “El otro” está planteada primero desde la focalización de la temporalidad de Borges, lo que lo lleva a pensar en su existencia. Esto, su identidad, la identidad que como ya se expuso, se demuestra mediante el desdoblamiento de los personajes. Por su parte, esto se permitió en el ambiente literario, en la hipótesis se propone que es a partir de la metaficción, y aunque no se dio cabalmente, ni en ningún sentido la definición a la explicación de dicha herramienta, sí por el contrario, vale decir que eso sucedió a la preocupación que se pensó tendría mayor prioridad, en otras palabras, se priorizó el género neofantástico. Sin embargo, sí es importante manifestar que la metaficción, es en cierto modo, una materia necesaria para la creación del doble de Borges, la investigadora Lucero Alejandra Rivero Cano en su trabajo *El peligro de la ficción. Metaficción y fantástico en Borges* comenta que la metaficción así como la literatura fantástica son recursos necesarios para la obra en general del autor argentino.

En las ficciones borgeanas la metaficción va de la mano con lo fantástico, y en gran medida, lo intensifica. Ambos elementos requieren la presencia activa del lector, que, como afirma Iser, esté dispuesto a salir de sí e involucrarse en otro mundo, ya sea el de la trama o el de la escritura-, así,

---

<sup>198</sup> María Celeste Bertotto, “Borges y los mitos desde la visión del mundo como un conglomerado de metáforas”, 30.

en esta intervención, el lector corre el riesgo de ser “contaminado” por la duda, es decir, algunos relatos borgeanos trastocan sus certezas alrededor de la literatura y de la realidad. Al respecto Jorge M. Cuesta Abad, anota: “La obra de J. L. Borges ilustra las consecuencias de la retirada del lenguaje literario hacia una presunta autosuficiencia de su capacidad para fundar mundos que contagia de ficción a lo que, engañados o no, consideramos real.”<sup>199</sup>

Ahondemos en esto que menciona Rivero Cano, y al mismo tiempo regresemos a la hipótesis. Pues bien, de entrada, primero convendría explicar en palabras sencillas qué significado tiene el concepto metaficción, esta forma de hacer narrativa podría a veces confundirse con la metaliteratura, porque ambas parten de la intimidad referencial del escritor; el autor que escribe una obra habla a partir de vivencias personales, en ambos casos ocurre así, la diferencia es que en la metaficción el escritor reflexiona sobre las vivencias narradas, por su parte, esto produce que el lector se introduzca con naturaleza en la historia.

Por lo tanto, visto desde esa perspectiva, se asume que sí, que Borges sí utilizó la metaficción para escribir “El otro” dada la conversación en todo el trascurso que tiene con el lector, representada a veces en susurros. Sin embargo, Rivero Cano comenta la entrañable relación que tiene la metaficción con el género fantástico, relación que en este trabajo se entabla con lo neofantástico. Cabe aclarar, como anteriormente se subrayó, que efectivamente la literatura fantástica resulta un género que requiere suma precisión, y que además sí, como lo menciona Rivero, hace juego con la metaficción, pues ambas necesitan de la complicidad del lector para que pueda funcionar la historia. No obstante, la diferencia, como al igual ya se mencionó es que lo neofantástico vendría a ser un subgénero de la literatura fantástica, y discrepa de este último por la necesidad del género. En otras palabras, lo neofantástico tiene la intención de apuntar de una reflexión puramente humana, más de tono existencialista, a diferencia de la fantasía que resalta más por sus dotes que son un tanto más sobrenatural, esto entendido como elementos monstruosos.

En conclusión, conviene precisar con esto en mente cómo resultaría la hipótesis de este escrito, desde la profundidad que el trabajo nos permitió. En la introducción se tanteó en descifrar que en la formación artística del Borges-autor, como lector de filosofía, se reconstruye el término ser y tiempo que le permite imaginar y crear dos Borges, desprendidos el uno del otro, a partir de la metaficción en el cuento “El otro”. Se expresó que el desarrollo artístico e intelectual de Borges, que fue ávido lector de filosofía, le concedió repensar en el tiempo como necesidad humana y que reflexión subyaciera en la existencia. Para que Borges escribiera “El otro” se cuestionó la vida, el tiempo, la existencia y por supuesto, el final de todo

---

<sup>199</sup> Lucero Alejandra Rivero Cano, *El peligro de la ficción. Metaficción y fantástico en Borges*, 2.

ello que es la muerte. El autor argentino con la influencia de Heráclito, meditó en quién era él; una cuestión que por naturaleza valdría interrogarse, quedaría como resultado la identidad, cómo saber quién soy yo, fue una pregunta que probablemente se hizo Borges. Anteriormente se dijo que “nuestra identidad dentro de la compleja e inabarcable realidad del Cosmos que nos envuelve y del que formamos parte integrante. Para ello tendríamos que percibirnos desde fuera de nosotros mismos y conocer al mismo tiempo la totalidad de las fuerzas y dimensiones del universo en el que estamos inmersos. Evidentemente, esto nos resulta inaccesible.”<sup>200</sup>

Como se señaló, es improbable poder visualizarse. Sin embargo, Borges con el recurso y licencia que le permite la misma literatura se desdobló para precisamente reconocerse, aquello por su parte, y no perdiendo de vista la fortaleza que le brindó la filosofía, lo hizo desde una intimidad, pues la reflexión está planteada para que el lector también conduzca sus pensamientos en el mismo hilo que le da la narración, y esto sólo cabría en lo neofantástico, y del mismo modo en la metaficción.

“El otro” es un cuento que habla desde una primera persona, que manifiesta que aquello que le ocurrió podría ser un sueño, pero “por qué es tan terrible madrugar”<sup>201</sup> dictaría el mismo Borges en un poema. Porque recordando a Pedro Calderón de la Barca, la vida es un sueño, y los sueños, sueños son. Y Shakespeare diría que estamos hechos de la misma materia que nuestros sueños y Walther von der Vogelweide se pregunta: ¿he soñado mi vida o mi vida es un sueño? Aquellas referencias fueron dichas por Borges en una entrevista para responder al enigma de soñar, y finalmente responde que “hay un duda, una sospecha sobre el soñador, y ese soñador somos cada uno de nosotros, y ese soñador en este momento, tratándose de mí, estoy soñándolos a ustedes, y probablemente cada uno de ustedes este soñando esta sala y esta conferencia [...] tenemos pues, esas dos imaginaciones, digamos; la de considerar que los sueños son parte de la vigilia o la otra, la espléndida, la de los poetas, la de considerar que toda la vigilia es un sueño, es decir, que podemos estar despiertos, podemos dormir y soñar pero la estabilidad mental es la misma, y cito nuevamente a Shakespeare, “estamos hechos de la misma materia que soñamos.”<sup>202</sup>

---

<sup>200</sup> Juan Herrero Cecilia, “Figuras y significados del mito del doble en la literatura: teorías explicativas”, 18

<sup>201</sup> Borges, “El sueño”, 254.

<sup>202</sup> Encontrado el fragmento en YouTube, 00:00-2:45. <https://www.youtube.com/watch?v=qa1lrloRasw>

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Acosta, Aguilar. "Detalles que debes conocer en la biografía de Borges". *Entreperiodistas* (2018).

Barnatán, Marcos R. "Borges, biografía total". *Colección biografías*, n°5 (1995): 1-2.

Barrenechea, Ana M y Speratti Piñero, Emma Susana. *La literatura fantástica en Argentina*. Editado por Imprenta Universitaria. México. 1957.

Benavídez, Analía A. "Ficciones en la cuentística de Borges". Tesis doctoral. Universidad de Alicante. 2013.

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. Editorial Porrúa. México. 1995.

Bermejo González, Ernesto. *Conversaciones con Cortázar*. Editorial Hermes. México. 1978.

Bernstein, Alan. "Análisis: *El libro de arena*". *The Work of Jorge Luis Borges*, <https://abernstein.sites.da.org/2021/12/03/analisis-el-libro-de-arena/>

Bertotto, María Celeste. "Borges y los mitos desde la visión del mundo como un conglomerado de metáforas". *Universidad Autónoma de Madrid*. Tesis doctoral. 2008.

Borges, Jorge Luis. "El arte narrativo y la magia". *Revista Sur*. Argentina. 1932.

Borges, Jorge Luis. "El otro". *Cuentos completos*. Editorial Debolsillo. México. 1975.

Borges, Jorge Luis. "Elogio de la sombra". *Poesía completa*. Editado por Debolsillo. México. 1969.

Borges, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. Editorial Debolsillo. México. 2013.

Campra, Rosalba. *Fantástico y sintaxis narrativa*. Editorial Centros de Estudios de Literaturas y Civilización del Río de la Plata. Argentina. 1985.

Carilla, Emilio. *El cuento fantástico*. Editorial Nova. Buenos Aires. 1968.

Charbonnier, Georges. *El Escritor y su obra*. Traducción por Martín Soler. Editado por Colección mínima/7. México, 1967.

Coloma, Evelin. "Razones para leer a Borges y seis cuentos impresionables", *Universidad de Piura* (Blog), 13 de junio de 2014, <https://www.udep.edu.pe/hoy/2014/06/razones-para-leer-a-borges-y-seis-cuentos-imprescindibles/>

Cortázar, Julio. "Algunos aspectos del cuento". *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* n°225. (1971): 403-416.

Cortázar, Julio. "El estado actual en la narrativa en Hispanoamérica". *Dialnet*. (1988): 27

Dal Maschino, E. A. *La verdad está en otra parte*. Editorial Bonalitra. España. 2015.

Del Carme, María. "A través del espejo: doble y alteridad en Borges". *Universidad de Buenos Aires*. (2008): 15.

Delgado Waldino, Patiño Mario y Rachi Omar. "Héraclito de Efeso". *Universidad Nacional de Asunción*. Tesis de licenciatura. 2006.

De Olaso, Ezequiel. "Minimas gotas de filosofía El otro". *Variaciones Borges*, n° 7 (1999): 178.190.

Donoso, José. *Historia personal del Boom*. Editorial Penguin Random House. Chile.2016.

Estañol, Bruno. "El que camina a mi lado: el tema del doble en la psiquiatría y en la cultura". *Universidad de Évora*. (2012)

Eudave Loera, Carmen A. "Borges, hacedor de los laberintos". Tesis de licenciatura. Universidad Autónoma Metropolitana. 1994.

Flores García, Margarita. "Siete respuestas de Cortázar". *Revista de la Universidad de México* n°7. (1976): 11.

Freud Sigmund. "Lo siniestro". *Librodot*, 1919, <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf>

García Gual, Carlos. *Introducción a la mitología griega*. Editorial Alianza. Española. 2013.

Gennette, Gérard. *Figuras*. Editorial Lumen. Barcelona. 1989.

Herrero Cecilia. Figuras y significados del mito del doble en la literatura: teorías explicativas". *Universidad de Castilla- La Mancha*. (2011): 32.

Ibáñez, Liliana V. "Jorge Luis Borges y sus senderos que se bifurcan". *De la izquierda* (2021): 1-5.

Kant, Immanuel. *Filosofía de la Historia*. Editorial Fondo de Cultura Económica. México. 2015.

Leyte, Arturo. *El fracaso del ser*. Editorial Bonallettera Alcompas, S. L. España. 2015.

López Martín, Rebeca. "Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea". Tesis doctoral. *Universidad Autónoma de Barcelona*. 2002.

Lutas, Liviu. "paradoja y metalepsis narrativa en el cuento "El otro" de Jorge Luis Borges". *Revista de semiótica*, n° 24 (2015): 131-153.

Magañanes, Juan Carlos. "El sentido de la trascendencia en la literatura fantástica de Jorge Luis Borges". *Hipertexto* n°7. (2008).

Martinez, Coonrod. "Precursores del boom latinoamericano", *editorial de América Latina*, (2016): 119 <https://www.mineduc.gob.gt/DIGECADE/documents/Telesecundaria/Recursos%20Digitales/3o%20Recur>

[sos%20Digitales%20TS%20BY-SA%203.0/CIENCIAS%20SOCIALES/U7%20pp%20161%20boom%20latinoamericano.pdf](https://www.repositorio.cebs.br/bitstream/handle/10363/44811/1/SOS%20Digitales%20TS%20BY-SA%203.0/CIENCIAS%20SOCIALES/U7%20pp%20161%20boom%20latinoamericano.pdf)

Monge Herrera, Mayra. "El "boom" de la literatura latinoamericana: causas, contextos y consecuencias". Tesis de licenciatura. *Universidad de Costa Rica*. 1989.

Monegal Rodríguez, Emir. "Notas sobre (hacia) el boom II: los maestros de la nueva novela1". *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* n° 6. (1972): 25-37.

Montes, Felipe. "Para una nueva aproximación a la clasificación de figuras retóricas". *Centro virtual de Cervantes* (Vol III). [https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/15/aih\\_15\\_3\\_044.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/15/aih_15_3_044.pdf)

Monroy, David. "los mitos de Borges: aproximación a ocho cuentos de *El libro de arena*". Tesis de licenciatura. *UNAM*. 1999.

Nuño, Juan. *La filosofía de Borges*. Editorial del Fondo de Cultura Económica. México. 1986.

Nuño, Mari Antoni. *El entusiasmo y la quietud*. Editorial Tusquets. México. 1998.

Puente, Gabriela Verónica. "Jorge Luis Borges: un abordaje de las categorías de civilización y barbarie en algunos de sus cuentos, poemas y ensayos". Tesis de licenciatura. *UBA*. 2013.

Platón. *El banquete*. Editorial Gredos. Madrid. 1968.

Pulido, Blanca Luz. *La aventura de escribir poesía*. Editorial La otra. México. 2021.

Ramírez Ferreira, María. "La identidad latinoamericana y el realismo mágico". Tesis de licenciatura. *Universidad Pontificia*. 2017.

Recinos Mendoza, Nicolle. "Resumen de cien años de soledad de Gabriel García Márquez",  
<https://germarmu.files.wordpress.com/2014/09/resumen-cien-ac3b1os-de-soledad-mc3a1rquez.pdf>

Rivero Cano, Lucero Alejandra. *El peligro de la ficción. Metaficción y fantástico en Borges*. Scribd. (2008): 20.

Roas, David. *Teorías de lo fantástico*. Editorial Arco/Libros, S.L. Madrid. 2001.

Rodríguez Martín, De Carmen. "Oxímoron e identidad en Borges: duplicidad y unidad de contrarios". *Hispanista*,

<http://www.hispanista.com.br/revista/oximoron.pdf>

Rohde, Erwin. *El culto de las alamas y la creencia en la inmortalidad de los griegos*. Editorial Fondo de Cultura Económica. España. 1994.

Sáenz Guitiérrez, Raúl. *Introducción a la filosofía*. Editorial Esfinge. México. 2006.

Sagastume, Jorge. "El inmortal de Jorge Luis Borges: el yo, infinitos, absolutos y vocablos finales". *Aisthesis* n° 49. (2011): 157.191.

Sánchez Vázquez, Adolfo. *Invitación a la Estética*. Editorial Debolsillo. México. 2007.

Vargas, Raquel. "Borges, el padre del Boom latinoamericano", *La razón*, (2016), <https://www.razon.com.mx/cultura/borges-padre-el-boom-latinoamericano/>

Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus lógico-philosophicus*. Editorial Alianza. Madrid. 2012.

Yudin, Florence L. "Somos el río: Borges y Héraclito". *Variaciones de Borges*. (1999): 258-270.