



UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

**CENTRO DE ESTUDIOS SUPERIORES DE MÉXICO
Y CENTROAMÉRICA**

T E S I S

**El doble, el creador literario y la
creación: Arturo Cova en *La Vorágine*
de José Eustasio Rivera**

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

**DOCTOR EN CIENCIAS SOCIALES Y
HUMANÍSTICAS**

PRESENTA

ANDRÉS FELIPE ESCOVAR BARRETO

DIRECTORA

DRA. MAGDA ESTRELLA ZÚÑIGA ZENTENO





UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

CENTRO DE ESTUDIOS SUPERIORES DE
MÉXICO Y CENTROAMÉRICA

TESIS

**El doble, el creador literario y la
creación: Arturo Cova en *La Vorágine*
de José Eustasio Rivera**

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
**DOCTOR EN CIENCIAS SOCIALES Y
HUMANÍSTICAS**

PRESENTA
ANDRÉS FELIPE ESCOVAR BARRETO

COMITÉ TUTORIAL

**DR. JESÚS MORALES BERMÚDEZ
DRA. ANA ALEJANDRA ROBLES RUIZ
DR. ROBERTO SÁNCHEZ BENÍTEZ
DR. ENRIQUE FLORES ESQUIVEL**



San Cristóbal de Las Casas, Chiapas

Agosto de 2023



UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS
SECRETARÍA ACADÉMICA
DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas a 05 de septiembre de 2023

Oficio No. SA/DIP/771/2023

Asunto: Autorización de Impresión de Tesis

C. Andrés Felipe Escovar Barreto

CVU: 1009837

Candidato al Grado de Doctor en Ciencias Sociales y Humanísticas

Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica

UNICACH

Presente

Con fundamento en la opinión favorable emitida por escrito por la Comisión Revisora que analizó el trabajo terminal presentado por usted, denominado **El doble, el creador literario y la creación: Arturo Cova en *La Vorágine* de José Eustasio Rivera**, cuya Directora de tesis es la Dra. Magda Estrella Zúñiga Zenteno (CVU: 242648) quien avala el cumplimiento de los criterios metodológicos y de contenido; esta Dirección a mi cargo autoriza la impresión del documento en cita, para la defensa oral del mismo, en el examen que habrá de sustentar para obtener el **Grado de Doctor en Ciencias Sociales y Humanísticas**.

Es imprescindible observar las características normativas que debe guardar el documento impreso, así como realizar la entrega en esta Dirección de un ejemplar empastado.

Atentamente
“Por la Cultura de mi Raza”

Dra. Carolina Orantes García
Directora



DIRECCIÓN DE
INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

C.c.p. Dr. Amín Andrés Miceli Ruiz, Director del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, UNICACH. Para su conocimiento.

M.S.P. Claudia Cabrera Hernández, Encargada de la Coordinación del Posgrado, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, UNICACH. Para su conocimiento.

Archivo/minutario.

RJAG/COG/isp/igr

A las atmósferas mineral, vegetal y animal, desdobladas frente a mis ojos durante estos años de escritura, peste, niebla y misterio.

A las canciones que surgieron como fantasmas de nombres desconocidos.

A mis humanos más amados: Papá, Mamá, Luis, Carolina, Amigos y sus dobles.

A quienes atisben al heraldo que anuncia su muerte y aspiren el hálito de ese mensaje.

A mi doble.

Agradecimientos

Cuando el mundo se detuvo, por esa extraña escisión entre el tiempo y la vida que ocurrió con la peste, recibí el abrigo de quien ha sido mi directora de tesis y figura que, con sus palabras y paciencia, me ha guiado. Por eso, doctora Magda Estrella Zúñiga Zenteno, es usted la primera persona que viene a mi cabeza cuando trato de escribir este aparte. Le agradezco que, además de su guía, me prodigó conversaciones y me abrió las puertas de tardes memorables donde, pese al fragor de una enfermedad que parecía cercarnos, vislumbré esos claroscurios humanos que nos hacen presa fácil de cualquier juicio que osa en obviar la ambigüedad que habita en cada uno de nosotros. Espero que este solo sea el comienzo de un afortunado encuentro en el que se cifra la gratitud por haber nacido.

Agradezco al doctor Jesús Morales Bermúdez. Aún recuerdo que, en medio de ese ambiente de pandemia que parecía ceder un poco, regresamos a un seminario en el que leímos algunos escritos de Dostoievski, Tolstoi, Zweig y T.S Eliot, con la mirada de Steiner; cada uno de esos encuentros se me figuró como la postergación de mi vida como estudiante; el último día, usted enfatizó cómo la literatura aparecía con personajes que no podíamos moldear, sino que ellos tomaban formas propias. Ese día agucé mis oídos para escuchar su serena dicción con la presteza para no perderme ni siquiera de sus silencios y adentrarme en la escritura que, con esa respiración prolongada que emana cualquier palabra que apunta a un origen, usted realiza y realizará.

También le doy mis gracias a la doctora Alejandra Robles Ruíz. Además de sus lecturas, siempre abiertas a proporcionar salidas a los embrollos propios de una lectura que puede hundirse en el farrago, me ha brindado su amistad; hemos conversado, además de lo que convoca a un doctorado, de las circunstancias de cualquier vida humana. Y, ahí, en esos espacios donde la prueba de carácter se cifra en la humildad, he conocido a una persona con la que aspiro a continuar dialogando y construyendo ideas y proyectos en los que lo menos importante será si son exitosos o un fracaso: las victorias, cuando la vida es genuina, se convierten en algo incidental y casi tan vulgar como ufanarse de ellas.

La lectura es el anhelo de quien escribe -no importa si el acto de leer se circunscriba a ese propio humano que escribió minutos antes-; los doctores Enrique Flores Esquivel y Roberto Sánchez

Benítez han sido generosos y me han prodigado la materialización de ese temblor que habita a la escritura. A cada uno de ellos le agradezco el haber destinado parte de su vida a detenerse en estas páginas y a brindarme la posibilidad de otros libros y otras miradas; espero haber hecho algún atisbo de esos espectros y delirios de la selva, comunes al pasado y perspectivas del futuro. En concreto, al doctor Flores Esquivel le agradezco esas escrituras que me condujeron a los atisbos de horror, misterio y locura que circulan por la selva interior del humano; al doctor Sánchez Benítez esas miradas a los entramados de una literatura como la que nace en la lengua que compartimos, a este costado del Atlántico, y que parece porque continúa naciendo y perece sin haber terminado de morir.

Agradezco a quienes va dedicado este escrito, a quienes omití y olvidé. También tengo gratitud por mis muertos y muertes.

Doy gracias a CESMECA, la casa de estudios que me abrió las puertas.

Agradezco a las montañas de Chiapas, a sus colores, que varían con las estaciones y los atardeceres, instándome a anhelar sueños que no sé si he logrado soñar. Al balar de los borregos, que me impulsaron a conjeturar formas de apocalipsis; al aleteo de los pájaros que se hacen hojas de los árboles en el bosque donde habita un par de Franciscos de Asís que mira a las criaturas con la tranquilidad del agradecido con el finito don de la vida.

Contenido

INTRODUCCIÓN	1
1 UN MONÓCULO VIVO PARA LEER <i>LA VORÁGINE</i> : OTTO RANK Y SU PROPUESTA TEÓRICA PARA EL ESTUDIO DEL DOBLE EN LA CREACIÓN Y COMO MOTIVO.....	11
1.1 Hacia una definición del doble	16
1.1.1. Las resurrecciones del autor	16
1.1.2 Dobles del autor, del escritor, del personaje	17
1.1.3 La creación y su homología con el sueño.....	21
1.1.4 ¿Quién es el doble?.....	24
1.1.5 Tipos de doble	25
1.1.6 El doble más allá de la ficción	28
1.1.7 Un doble en la escritura desde la ficción.....	29
1.2 El doble como sombra.....	34
1.2.1 Convocar a la sombra.....	34
1.2.2 Las raíces jungianas de la sombra	35
1.2.3 Los dobleces de la sombra	37
1.2.4 La atmósfera ominosa de la sombra	39
1.2.5 Cuando se extraña a la sombra	43
1.2.6 Lo ominoso en la vida y la poesía	45
1.2.7 Visiones ominosas en un jardín	48
1.2.8 La oquedad de dos mundos.....	50
1.3 El doble como reflejo	54
1.3.1 El doblez de la creación	54
1.3.2 Mi nombre es ninguno	56
1.3.3 El sujeto de la razón.....	59
1.3.4 El reflejo visto por Lacan	62
1.3.5 La mirada y la escritura.....	66
1.3.6 Un reflejo después.....	71
1.4 El doble como perseguidor	74

1.4.1 El alma y su doble.....	74
1.4.2 Una escena doble de escritura	78
1.4.3 ¿Quién duplica a qué?.....	81
1.4.4 Las fisuras de una convicción.....	84
1.4.5 Persecución en la luna del espejo.....	87
1.4.6 La persistencia del heraldo de la muerte	89
2. EL DOBLE COMO SOMBRA Y SU CREACIÓN EN <i>LA VORÁGINE</i> : ARTURO COVA Y NARCISO BARRERA, UNA CASCADA DE TINIEBLAS	95
2.1 La sombra como una forma de doble.....	100
2.1.1 Los visos de la sombra	100
2.1.2 Claros espectros, oscuros orígenes	105
2.1.3 Perspectivas de la sombra.....	107
2.1.4 La extrañeza de la sombra	113
2.1.5 La sombra en la creación.....	116
2.2 La Sombra como faz ominosa del yo	118
2.2.1 El rostro de la sombra.....	118
2.2.2. Lo ominoso en la vida y la escritura.....	120
2.2.3. Formas de lo ominoso.....	127
2.2.4 Lo ominoso en la vida y la ficción	131
2.2.5 La sombra ominosa.....	136
2.3 Vislumbre de las sombras de <i>La vorágine</i>	137
2.3.1 Planos de la sombra	137
2.3.2. Escritura de la sombra.....	138
2.3.3 Riveras sombríos.....	142
2.3.4 Opacos manuscritos.....	145
2.3.5 El poeta malogrado.....	148
2.3.6 Poesía de luz y sombra	153
2.3.7 Sombras del ayer	158
2.3.8 La sombra de Ramiro.....	161
3. EL DOBLE COMO REFLEJO Y SU CREACIÓN EN <i>LA VORÁGINE</i> : LOS POSIBLES CUERPOS DE ARTURO COVA Y JOSÉ EUSTASIO RIVERA	164
3.1 El reflejo como espejo que diluye la frontera de la realidad	169
3.1.1 Esa foto recurrente	169

3.1.2 La fotografía invisible.....	171
3.1.2 La presencia del desaparecido.....	175
3.1.3 No toda fotografía retrata a la realidad	178
3.1.4 El vínculo entre Cova y Rivera	181
3.1.5 Una vorágine de manos para escribir <i>La vorágine</i>	186
3.2 El reflejo especular: atisbos de un doble.....	188
3.2.1 Voltear la mirada para verse	188
3.2.2 Los espejos en la escena	192
3.2.3 Los esquemas ópticos.....	193
3.2.4 Una escena mítica	198
3.2.5 La ficción de identificarse.....	199
3.2.6 Asentir a la ficción.....	202
3.2.7 El reflejo de Arturo	205
3.2.8 La identificación con la fotografía	207
3.3 Los reflejos de Arturo Cova, la escritura y la radiografía de un cadáver	208
3.3.1 Lo escrito como espejo	208
3.3.2 Raíces de la creación literaria	209
3.3.3 Propalación de reflejos	212
3.3.4 Reflejos en el tiempo.....	215
3.3.5 Paisaje y escritura	218
3.3.6 Los múltiples reflejos en la escritura	220
3.3.7 Fidel Franco.....	225
3.3.8 Ramiro Estévez	227
4. EL DOBLE COMO PERSEGUIDOR Y SU CREACIÓN EN <i>LA VORÁGINE</i> : PERSONAJES Y PERSECUCIONES.....	231
4.1 La tensa relación con el doble	235
4.1.1 De la lectura alegórica de Rank al temor a la muerte.....	235
4.1.2 La escritura como huella de la tensión	241
4.1.3 La fagocitosis del doble	243
4.1.4 Las ilusiones que desencadenan al doble.....	247
4.1.5 El tinglado de la tensión persecutora	253
4.2 El doble como perseguidor: una relación peligrosa y con visos de muerte	254
4.2.1 El otro, el mismo	254

4.2.2 La persecución: amenaza y salvación	259
4.2.3 Escribir con tentáculos fantásticos	262
4.2.4 Perseguirse, salvarse, diluirse	265
4.2.5 Persecución constante más allá de la muerte.....	270
4.3 Personajes y persecuciones en <i>La vorágine</i>	272
4.3.1 La marca persecutoria	272
4.3.2 El distanciamiento como elemento de la escritura	273
4.3.3 El fantasma del pasado.....	278
4.3.4 Los celos y la culpa.....	279
4.3.5 El deber y la hidalguía	284
4.3.5 Una nueva escritura.....	291
5. CONCLUSIONES.....	294
5.1 Caminos con finales.....	295
5.2. Creación y muerte	297
5.3 Creación y proceso de escritura	298
5.4 Creación artística y literaria	301
5.5 Creación y doble.....	306
5.6 La escritura especular	309
5.7 Después del ilusorio final	311
BIBLIOGRAFÍA.....	314

INTRODUCCIÓN

Fragmentado, como una premonición, fue el texto de mi protocolo. La aparente dispersión ocupó aquellos meses de 2019, ahora tan lejanos por los efectos de una peste; me hundí en un cuerpo textual cuya disgregación se eclipsaba por mi anhelo de unidad. Esa criatura supuso un núcleo ficcional insuflado por mi ilusión de ver un escrito coherente y conectado como un cuerpo finiquitado en su funcionamiento y me dio energía para discurrir en el rastreo de preguntas que palpitaban en mí. El espejismo como porvenir, sostiene a cualquier escritura que implica más de una sentada frente a la pantalla de una computadora; hay una promesa emanada en la lejanía, quizá imposible en su materialización, porque media la misma distancia que entre Aquiles y la tortuga.

A la pregunta de investigación, que verbalicé en el comienzo del doctorado, la precedió una inquietud germinada en lugares distintos a las aulas: ¿cómo escribe un escritor? Cuando me topaba con algún relato que me asolaba con una resaca de maravilla, me planteaba sobre la posible escena de escritura e, incluso, en la circunstancia, visión o escucha donde manó ese torrente. Hay días en los que escucho una pieza musical y me planteo cuál es la diferencia que hay entre un humano y otro para que uno de ellos escriba una tesis donde planteo hipótesis sobre el origen de la creación mientras el otro crea la obra de donde nace el interrogante.

Siempre he sospechado en la presencia del azar o un encuentro afortunado, pero, además de injusto como mecanismo de “entrega de talentos”, es una salida fácil y lo bello semeja lo simple mas no lo elemental. Me he preguntado por los elementos que constituyen a la creación; ello convoca a un oficio -el de la persona que escribe, compone, propone una teoría sobre la evolución o pinta- y el acto que lo materializa-escribir una partitura, hacer trazos sobre un lienzo, dibujar palabras sobre un papel o planes para una película. Sin embargo, lo que más me ha concitado admiración y curiosidad ha sido la literatura; por eso, el presente trabajo gravita en torno a una novela.

Con la maestría en análisis del discurso y mi trabajo de investigación de aquél entonces, llegué a la crítica genética. Esta me brindó una mirada sobre materiales prerredaccionales y borradores;

fundó mi sustento para hacer hipótesis de lectura a partir de procesos de escritura y el proyecto que presenté para ser admitido como doctorando en CESMECA.

Planteé una transcripción de *La vorágine*, con todo el aparato de convenciones y la posterior propuesta de hipótesis de lectura que darían cuenta de los cambios, por medio de la comparación de las diferentes versiones editadas con el manuscrito que reposa en la Biblioteca Nacional de Colombia.

Si bien accedí como becario Conacyt al doctorado, lo planteado no fue suficiente en mi trayecto. A medida que pasaron los días y con la asesoría de mi directora, la doctora Magda Estrella Zúñiga Zenteno, el trazado de la posible investigación se trastocó y regresé a esa inquietud, aún no verbalizada, que se esclareció mientras consolidaba un estado del arte, en donde encontré elementos como la tensión entre la vida y la escritura:

La vorágine es una novela visiblemente autobiográfica. Rivera mismo se encargó de divulgarlo, con ingenua complacencia, al colocar en una de las primeras páginas del libro, como retrato del protagonista, su propia y verdadera efigie. Pero, aunque no lo hubiese revelado, siempre habría sido fácil adivinarlo en la delectación con que nos pinta a su héroe y nos narra sus hazañas (Rincón, 2016:41).

Vislumbré un escenario en donde la escritura brotaba, entrelazada con la vida de quien la hacía: emanaba de alguien particular, mortal, sujeto a circunstancias concretas. Ese entrelazamiento evoca hechos que precipitan un sobrecogimiento en quien se sumerge en ellos -ya sea con intención de búsqueda o por azar, pero siempre con una disposición para que se sobrecoja con lo acaecido o imaginado-; en la vida se perfila la posibilidad de una creación.

En *La vorágine*, esa relación trazó un horizonte en donde los manuscritos fueron un material insuficiente para dar cuenta del proceso de creación; apenas eran un elemento para concentrar la mirada en determinados aspectos. La presencia de la vida en la escritura y de la escritura en la vida de José Eustasio Rivera y su novela estaba en acercamientos hechos en otras investigaciones académicas:

Cova es el poeta de estirpe romántica con su nostalgia de la muerte, su fatalismo ante el destino, su gozo en el fracaso, su vanidad y valiente hidalguía, su presencia de

ánimo, y su egoísmo fachendoso (Gutiérrez Girardot, año?: p. 234). Sus esperanzas no se desvanecen fácilmente. A pesar del entorno adverso, él sueña con una casa tranquila, en compañía de Alicia y donde su ser pueda crear, encontrar la poesía y hallar el ansiado futuro exitoso. En ese estado de ánimo emerge su voluntad y vislumbra una posible superación en medio del remolino en el que se halla inmerso. ¿Para qué las ciudades? Quizá mi fuente de poesía estaba en el secreto de los bosques intactos, en la caricia de las auras, en el idioma desconocido de las cosas; en cantar lo que dice el peñón la onda que se despide, el arrebol a la ciénaga, la estrella a las inmensidades que guardan el silencio de Dios. (p. 93), y fantasea con la fama: poco a poco mis buenos éxitos literarios irían conquistando el indulto (León, 2015:70).

Como Rivera, el protagonista y narrador del testimonio que contiene a gran parte de *La vorágine* es un poeta. Mientras que Rivera se lanzaba a la narración por medio de esta novela, Cova se avocaba a escribir un testimonio lleno de horror sobre su huida con Alicia hasta desembocar en las fauces de la selva¹.

La tensión entre Rivera y Cova alcanzó su esplendor en la fotografía donde Arturo está sentado, en una hamaca, en las barracas de Guaracú; el cuerpo del protagonista de la novela era, según muchos investigadores, el de José Eustasio Rivera².

¹ *Tiempo, dinero y discurso: el escritor profesional en América del Sur*, tesis escrita por María Catalina Rincón Bisbey, se ocupa de la novela escrita por Rivera a partir de un eje: la representación del escritor como personaje principal en la narrativa canónica de los Andes y el Cono Sur durante el siglo XX. En este trabajo Rivera es un escritor realista y su novela exhala el hálito de un retrato y una denuncia; retrato de un artista y denuncia de una situación social, en donde ambos planos coinciden en algunas líneas y funcionan especularmente.

² En *Un paraíso sospechoso*, Leopoldo M. Bernucci establece tres líneas claras de interpretación con respecto a la fotografía:

Los críticos que intentaron analizar esta foto han dado hasta tres interpretaciones diferentes. Algunos creen que la persona sentada en la hamaca podría ser realmente el protagonista Arturo Cova que, según un testigo poco confiable, le vendió el manuscrito a Rivera. Dicho sea de paso que esta interpretación atroz confunde la ficción con la realidad; otros, sin embargo, identificaron a Cova como si fuera el propio Rivera, y por ende corrigieron y contradijeron la identificación previa. Y, finalmente, un crítico moderno consideró que la foto es un montaje, lo que no deja de ser una opción aceptable que intensificaría el aspecto lúdico de la novela. Esta última interpretación parece ser plausible y, si así lo es, contradice la opinión de otro crítico que afirma que esa foto de Rivera fue sacada por un amigo del autor, Luis Franco Zapata, en Orocué, en el río Meta, en 1918. De forma irónica, es justamente esta interpretación la que no pone en duda la identidad de Rivera en la foto, lo que de cierta manera debió crear complicaciones para el novelista. Además, la fotografía cuyo nombre aparece en el pie de foto, Zoraida Ayram, es un personaje principal y ficticio de la novela, cuyo perfil podría muy bien haber sido extraído de esa oscura “Zoraide turc” de *L'Education sentimentale* de Flaubert (2017:361).

Surgió en mí la inquietud de una duplicación afinada tanto en las semejanzas del protagonista con el autor como con el cuerpo otorgado al personaje ficcional. En ese torrente de imágenes replicadas, a la manera de un reflejo frente a un espejo, me pregunté por cuál era la suerte del cuerpo del propio José Eustasio Rivera, al habérselo entregado, en esa fotografía, a Arturo Cova: había un sustrato casi fantasmal en toda esa ficción cuyos influjos con la realidad no permitían la división en estancos de uno y otro ámbito³

La duplicación, además de surgir con efecto especular cuyo reflejo se llamaba Arturo Cova, se extendía al ámbito donde José Eustasio Rivera construyó a un personaje que recibía el testimonio de Rivera y hacía las gestiones pertinentes con el manuscrito, mientras que el otro Rivera firmaba la novela, viajó a diferentes lugares del país, por su profesión y trabajo en el legislativo de Colombia, y murió en New York. Este segundo Rivera corresponde al perfilado en las biografías de Eduardo Neale-Silva e Isaías Peña Gutiérrez.

Me interesó la intersección entre esos dos Rivera, como sus relaciones con respecto a Cova y la forma como se erguía el horror. En dicho entramado de dobles surgió una característica que creí común a todos los personajes: la sombra. Esta, nacida en el planteamiento de Jung en torno a esa faz oscura que se reprime por considerarla reprensible, aparece en un personaje como Cova, en la selva e, incluso, en los encuentros de Arturo y personajes antagónicos como Narciso Barrera.

La asunción de la sombra me sugirió la posibilidad de rastrear la manera como se la explicitó a través de la creación de cada uno de los personajes. Este rastreo, aún concentrado en los manuscritos, era un leve desplazamiento de la mirada de la crítica genética pero no consolidaba a la búsqueda primaria de la creación, acompañada con mi periplo vital.

³ En la fotografía resuena la tradición del ocultamiento del autor: Cervantes, inventa a Benengeli y un traductor anónimo -este anonimato se permuta por la fortuna de una traducción: la tenue aparición de la mano que traduce para dotar de mayor fidelidad a la traducción con respecto a lo traducido (hay, en la traducción, la erección de dobles y la ilusión de unidad con respecto al arquetipo del que emanan)-. Rivera se ha ocultado tras el cuerpo de Cova fotografiado por Zoraida Ayram para la primera edición de la novela. En el acto de fotografiar, se ficcionaliza el cuerpo del autor empírico para cedérselo al narrador ficcional, no hay una sustitución sino una distancia para dotar de un cariz de veracidad a la ficción y, en ello, se diluye el contorno de Rivera.

La presencia de los dobles me indicó a Otto Rank y su trabajo *El doble*. Su acercamiento se concentra en el motivo, entendido como “una situación típica que se repite” (2016:9), según lo cita Carlos Gutiérrez Alfonzo, para convertirse en la materia de observación para elevarla

a la categoría de método independiente y denominada por Ernst Robert Curtius como investigación de tópicos, con la que se “investiga la tradición literaria de ciertas imágenes fijas y concretas, de motivos o también de pensamientos estereotipados, y, por otra parte, persigue la tradición de ciertos modos técnicos de expresión” (Kayser, citado en Gutiérrez, 2016:9).

Este método no se presenta explícitamente en el trabajo de Rank, pero lo prefigura. Al concentrar la mirada en este aspecto, se remite al abordaje del doble al interior de las ficciones para luego preguntarse por el origen de dichas historias o los elementos que precipitaron esta creación por parte de sus autores.

La pregunta última de Rank me acercó a la que, durante tanto tiempo, se ha alojado en mí como inquietud. Sus explicaciones se pliegan a una perspectiva patobiográfica, a la búsqueda de ciertas anomalías psíquicas de los creadores de ficciones cuyo motivo es el doble y a un origen cultural explicitado en acercamientos antropológicos; estatuye una relación entre la inmortalidad y la presencia de ese doble, atendida a la división entre cuerpo y alma, en donde el primero es mortal y el segundo no. En una línea de continuidad y con una perspectiva propia de la modernidad, estas explicaciones apuntaban a una mirada vestigial de esa noción de lo inmortal. En este entramado, las explicaciones sobre el origen del doble, ya fueran de orden antropológico o psíquico, sobrepasan el muro de lo consciente. Si bien en mi trabajo el interés no apunta a la explicación patobiográfica de *La vorágine*, porque para ello sólo podría conjeturar causas que derivaron en la escritura de la novela a partir de la biografía de Neale-Silva o Peña Gutiérrez -en estos casos, cabría la opción, calcada de Rank, de suponer como verídico lo escrito por los biógrafos, sin atender al efecto que supone la inalcanzable fidelidad biográfica-, tuve presente la búsqueda de un origen de la creación.

Con esta salvedad, Rank se ha instalado como el autor de cabecera, apoyándome, además, en la lectura del manuscrito de *La vorágine* para buscar nuevas miradas a una novela remitida al ámbito de la denuncia del horror vivido en la selva durante la explotación cauchera.

En *El doble*, me encontré con la escena de Maupassant: alguien abrió la puerta de su estudio; él, al levantar la cabeza, vio que él mismo entraba, se sentaba frente a él, en el otro extremo del escritorio, y se dispuso a dictarle lo que el primer Maupassant escribió.

La escritura misma comporta un desdoblamiento: puede que lo que le dictó Maupassant a Maupassant fue la aparición de un doble que ingresó a su estudio y le dictó la historia de un escritor que se desdobra cuando escribe. En el acto de escribir se desbordan ciertos flujos vitales para encausarse en otras rutas; no es que la vida del sujeto quede a la deriva, toma otros matices y, en esa matización, se posibilita otro que escribe, ya sea porque dicta o porque germina al interior de la escritura.

El doble, además de motivo, es una energía que circula en la creación; supone un despliegue y un alejamiento. En *La vorágine*, este despliegue y alejamiento se patentizan en el conflicto de Arturo Cova con sus anhelos y a la distancia con respecto a quien fue e, incluso, a la que media para sentarse, en un momento dado, a escribir su testimonio.

Este desdoblamiento implica un encuentro con el doble escribiente y arroja a diferentes modalidades, que aparecieron con la lectura de Jung sobre la sombra. A este encuentro conceptual, se sumó la inquietud emanada del reflejo de Cova y Rivera que irradiaba la consabida fotografía de la primera edición. La sombra y el reflejo han sido las dos formas de doble que he tomado para la presente investigación.

En ambos casos se da una relación tensa con respecto al sujeto del cual emanaron: esta conclusión surge de las ficciones hechas en torno al motivo del doble y se extiende a toda suerte de antagonismos en los que hay visos de similitud entre los oponentes; dichas similitudes obedecen a una rivalidad, sea porque se repudian las características que se hallan en ese rival, tornándolas extrañas y ajenas, aunque propias sean. Siempre, con respecto al doble, hay una tensión persecutoria. La persecución, como factor común de la sombra y el reflejo, es la tercera categoría que se plantea en este trabajo.

La presencia del doble se configura como motivo y en el proceso de creación -que comprende tanto el ocurrido dentro de la narración, testimoniado por Cova, como el de José Eustasio Rivera, cuyo testimonio o indicio es el manuscrito del que me valí-. Las categorías cubren a las relaciones

forjadas en la trama ficcional -siempre mediadas por la perspectiva de Arturo Cova- y a la creación materializada en la escritura, donde se forjan relaciones entre Rivera y Cova y el José Eustasio figurado en las páginas de la novela y el empírico que escribió, respiró y dejó de respirar. Toda creación literaria se caracteriza por un desdoblamiento; la diferencia entre los textos literarios radica en que, en unas se proyectan de forma explícita -mediante el motivo- y en otras está oculto, -sea de forma deliberada o porque, simplemente, el escritor se coloca en un lugar donde narra lo acaecido sin reflexionar en torno a la forma de lo narrado.

La vorágine, pese a su carácter de denuncia con el que se la ha leído -mirada que adscribe a la novela en la segunda modalidad que planteo-, contiene una proyección de ese desdoblamiento, la cual toma dos vertientes: el camino de escritura del testimonio urdido por Arturo Cova, que desemboca en la relación especular con José Eustasio Rivera, y el proceso de creación de la novela misma, cuyos rastros reposan en el manuscrito⁴.

Este trabajo se compone de cuatro capítulos: El primero corresponde al acercamiento teórico en donde, además de explicar la perspectiva del doble, se dialoga con la propuesta de la sombra de Jung para desembocar en “lo ominoso” de Freud como herramienta para la lectura de la

⁴ Leopoldo Bernucci establece que la presencia de la interpretación realista de la novela obedece al influjo de materiales que buscan dar cuenta de unos hechos sociales en la Amazonia, y se sirve de otros como la fotografía, en donde surge la llamada “ficción documental”, sustentada en el “pie de foto (“incorrecto”) que Rivera le puso” (2017:362). No es menor que, con esa alteración de la imagen, la novela se desplaza pese a su ilusión de veracidad y hace que las lecturas en clave de denuncia contrasten o tengan presente el trabajo ficcional. El propio Bernucci entiende que, en *La Vorágine*, “salvo engaño, [por] primera vez [...] un novelista latinoamericano yuxtapone fotografía a un texto literario, con lo que crea un ingenioso diálogo entre texto e imagen” (2017:346).

Se han planteado lecturas que no la remiten a un mero ámbito de denuncia de los problemas y atrocidades caucheras. En febrero de 2023, Erna von der Walde presentó una edición cosmográfica de *La vorágine* en donde se plantea un acercamiento, por medio de los mapas que José Eustasio presentó hasta la edición aparecida en 1928 -a excepción de la primera, que es la única que contiene la fotografía de Arturo Cova- para recuperar el espacio geográfico en el cual se escribió la novela.

Von der Walde toma distancia de la perspectiva, entronizada por el boom, de que esta es una novela de la selva, en donde, además, aparece un escritor “comprometido”, cuyo deber es la denuncia y entiende a la novela como un acercamiento a fenómenos extractivos que hoy día persisten en nuestro continente. Para la relectura propone unos textos que se anexan a cada parte de la edición; en la primera, aparecen textos del siglo XIX donde está el discurso construido en torno a la selva, mientras que, en la segunda se introducen escritos donde ya está consolidado el proyecto civilizatorio de la amazonia, además de una versión guajiba del enganche y una serie de elementos que permiten entender al cosmos de *La vorágine*; en la tercera parte tuvo el suministro de archivos de textos como la lectura de un Sicuani como Marcelino Sosa sobre *La vorágine*.

Erna von der Walde enfatiza que en Rivera estuvo la pregunta de cómo transmitir la denuncia y no solo de plantearla, lo cual convoca un trabajo sobre la narración, ya advertido por Bernucci y en trabajos críticos como *De selvas y selváticos* (1998) de Francoise Perus, donde la lectura supera el mero cotejo con la situación acaecida en las primeras décadas del siglo pasado en la amazonia.

novela. Con respecto al reflejo, si bien tuvo como entrada lo planteado por Rank, se dirige al estadio del espejo planteado por Lacan para adentrarme en la médula ficcional de la estructuración del yo. Finalmente, tomé la propuesta de Rosset con respecto al doble, que sobrepasa la perspectiva de abordaje a ciertas ficciones cuyo motivo sea el doble.

En el segundo se ocupa de la sombra. Se sustenta en lo ominoso de Freud para dar cuenta tanto del ejercicio con la lengua que opera en toda creación con aspiraciones literarias, donde ocurre un extrañamiento de algo tan familiar como las palabras, como de la relación entre los personajes y Cova, de Cova con Rivera y del Rivera inscrito en la novela con el Rivera de carne y hueso. Esta sombra aparece en paralelo del sino del narrador del testimonio y de José Eustasio, dado el cambio que los dos tuvieron con respecto a su escritura y, también, el horizonte de éxito que anhela Cova en el decurso de su testimonio, muy semejante al que, materialmente, le ocurrió a Rivera.

En el tercer capítulo se trabaja al doble como reflejo. Además de ahondar en el estadio del espejo de Lacan, su núcleo ficcional y su influencia en toda la relación entre lo que se prefigura y el devenir de una vida humana, me detengo en la relación que este reflejo tiene con la fotografía de Arturo Cova y la de la escritura realizada tanto por Arturo Cova como por José Eustasio Rivera. En estas relaciones especulares se cifra parte de la relación abordada en el capítulo subsiguiente.

En la cuarta parte de esta investigación, al explorarse la relación tensa entre el doble con su arquetipo, abordo la problemática de las diferentes formas del doble planteadas por Clément Rosset, que operan con respecto a los personajes, el narrador y al proceso de escritura misma, en donde están implícitas las marcas del manuscrito, que suponen planes de lo que debe ser la novela. Ese deber ser implica una perspectiva procesual de la creación y convierte a esta novela en un trabajo en torno a la creación misma, bien porque en el testimonio de Arturo Cova aparecen los elementos de la creación planteadas por Didier Anzieu y Jesús Morales Bermúdez, como en el proceso de escritura del que contamos con indicios a partir del manuscrito y de algunos cambios que también sucedieron entre la primera y segunda edición de la novela.

Cada uno de los capítulos mencionados cuenta con acercamientos a ficciones. La finalidad de estos es poner a prueba el planteamiento que sugiere una herramienta de lectura. Está implícita

una perspectiva de la creación y de las narraciones; en todas ellas se plantea incluso el sustrato de lo que se toma como real: toda creación plantea y supone una teoría de la creación misma.

Esta tesis no teme incurrir en acercamientos ligados a la ficción. Ficcionalizar no implica mentir. Inventar historias implica una distancia de lo veraz; lo real y verificable se desdoblan y trenzan una relación especular con lo imaginado, donde ambos ámbitos se trastocan para posibilitar una hipótesis sobre la vida misma y el destino de quienes la vivimos.

**1 UN MONÓCULO VIVO PARA LEER *LA
VORÁGINE*: OTTO RANK Y SU PROPUESTA
TEÓRICA PARA EL ESTUDIO DEL DOBLE EN
LA CREACIÓN Y COMO MOTIVO**

*Soy un grávido río, y a la luz meridiana
ruedo bajo los ámbitos reflejando el paisaje;
y en el hondo murmullo de mi audaz oleaje
se oye la voz solemne de la selva lejana.*

José Eustasio Rivera. Prólogo de *Tierra de Promisión*

Hubo un sendero, trazado con los pasos, para llegar al doble. Su aparición surgió de la imagen fotográfica donde Arturo Cova está sentado en una hamaca, en las barracas de Guaracá. En torno a ella circunvalaron mis inquietudes y se manifestó la imagen de ese sujeto erigido como reflejo de José Eustasio Rivera. Dudé si Rivera fue el “modelo” para posar en la hamaca casi fúnebre de la imagen: hay quienes han advertido que la fotografía es un montaje, dotándola de un aura ficcional donde la intervención de materiales visuales y su relación con la escritura cohesionan una mirada hasta ese momento inédita en la literatura americana escrita en español. Esta duda me planteó, merced al carácter testimonial pretendido del texto de Arturo Cova, su relación con los hechos acaecidos y la escritura de la novela -a su proceso- hilvanada por José Eustasio Rivera.

Se extendió una relación de reflejos y de copias y originales que tensionaron a toda esa maraña creativa en donde hay dos procesos de creación: el de José Eustasio Rivera y el de Arturo Cova. Ambos fueron escritores, ambos accedieron a los poemas, ambos escribieron un periplo; tanto el testimonio que integra el grueso de la novela como la hechura de la novela misma guardan una relación de identidad semejante a la de los capítulos escritos por Pierre Menard y el Quijote urdido por Cervantes: no son meras copias aunque las palabras y la sintaxis sean idénticas; es diferente el gesto testimonial de Cova al de Rivera; además de ligarse por una denuncia, cuentan con un trabajo precedente que entraña el propósito del escritor de escribir lo que escribió.

El doble adosado a la imagen fotográfica, cobró independencia, se explayó por todo el proceso de creación de la novela; es una muestra del desdoblamiento que ocurre en cualquier proceso de escritura. Hay una postulación implícita del proceso de creación aplicable a otras creaciones: desde lo que narra Cova y Rivera, habita el germen de un sobrecogimiento, de una llamada invencible a escribir, ya sea con fines de señalamiento de situaciones concretas o con el impulso misterioso que implica buscar una forma para todo ese torrente, como los ríos que son el sistema circulatorio de La vorágine. En ese secreto, que habita a cualquier impulso de escritura -incluso a uno remitido al oficio académico como una tesis de doctorado-, surge el doble como aquel que se sienta a teclear en una computadora o a escribir en un cuaderno de cuentas donde se deberían alojar los números que esconden la ignominia de la explotación cauchera; el otro, el humano que come y bebe, está atento a lo que ocurre alrededor; en esta erección del doble en el acto creador nació la principal inquietud para este trabajo.

El desdoblamiento no solo se da en virtud de una ficción sobre la aparición de un doble y la consecuente relación que este entabla con su prototipo -o arquetipo, si ocurre un desliz platónico donde hay una identidad fija, lo cual implica un desdoblamiento con unas características cuyo potencial es la pregunta final de si somos todos un doble de un arquetipo que habita en otro lugar que apenas intuimos y cuyo hábito se cifra incluso en los impulsos por crear-; al abarcar al propio acto de crear, abre su espectro a ámbitos donde converge un desdoblamiento; de ahí el trazado de un futuro, un propósito, un anhelo de amor o de la consecución de una tarea, todos ellos inalcanzables pero siempre presentes para alimentar ese horizonte cifrado como una tierra prometida.

En la promesa de una novela ideal se traza el trayecto de su escritura. Pero antes de ello ocurre el hecho, el chispazo, la inquietud que se revuelve en el creador para realizar ese posterior ejercicio de distanciamiento hasta consigo mismo: no basta con sufrir un sobrecogimiento, es necesario verlo desde fuera y, allí, ya ocurre un primer desdoblamiento. Cada vez que nos vemos, frente al espejo o una circunstancia, está ese germen de desdoblamiento que se liga a la creación.

Con el doble como motivo de una ficción y como presencia ineluctable en todo proceso creador y en la creación misma, este capítulo traza, en un primer momento, la construcción de un concepto que fundamente el despliegue conceptual de una lente -un monóculo- para leer a la novela. Esta lente es viva porque se afecta con el texto leído y con el ojo que lo lee; hay una afectación mutua de ese encuentro tripartito; cuenta con la dinámica de toda entidad viva; siempre sometida a la variable temporal, al cambio que permite asirla y entender que se envejece y que asoma la mortalidad, aunque las letras queden impresas en un libro o floten en una pantalla cuya vocación sea una interminable transmisión hasta que la humanidad misma se hunda en su vida y naturaleza efímera -la eternidad es contra natura, es divina, ni siquiera es-.

Para ese acercamiento al doble, un trabajo con ese mismo título, escrito por Rank, proporciona los elementos fundamentales para discernirlo. Sin embargo, dada su perspectiva, brinda explicaciones causales a la construcción de novelas y relatos que se asoman al fenómeno de la aparición del doble. Rank pergeña, vía la experiencia de cada escritor -consignada por un biógrafo fantasmal casi-, las razones por las cuales construyen ficciones donde ocurre que aparece un personaje idéntico al protagonista. Esto responde a una mirada de época, a la búsqueda de una relación directa entre causa y efecto, y a la construcción de una entidad patológica que explique el impulso creador de determinadas ficciones.

En este trabajo hay un desvío a la propuesta de Rank: más que explicar las causas por las cuales un escritor como Rivera escribió lo que escribió, con sus despliegues especulares, rastrea el germen de duplicación que hay en el acto creador, sin adscribir dicho despliegue a una trama patológica o patologizadora. Por eso, además de Rank,

aparecen autores que respaldan una perspectiva de la duplicación que se vierte a la experiencia de la vida misma, como ocurre con Clément Rosset y su discernimiento de las diferentes ilusiones de duplicación que habitan en cada uno de nosotros.

De la mirada de Rank se desprenden dos grandes tipologías del doble, que funcionan como mirada para la novela y el proceso de creación: como reflejo y como sombra. En ambos casos el elemento fundamental es la independización del cuerpo del cual fueron emanados, como ocurre con los personajes que se “salen de las manos” de su hacedor, o del humano mismo cuando decide comer el fruto del árbol del conocimiento, omitiendo la orden de su Creador.

A partir de dicha independización -semejante también al impulso que sobrepasa la voluntad y dirige al creador literario a sentarse a escribir, postergando incluso necesidades más vitales-, aparecen el reflejo como un ideal, como algo que no responde de forma idéntica al cuerpo material; al verse en el espejo, hay toda una trama ficcional que se explica por medio del estadio del espejo de Lacan y la sombra como ese lado oscuro y reprehensible que evidencia lo que se ha buscado reprimir de uno mismo, según el planteo de Jung.

En el caso de la sombra, la definición del analista suizo incurre en el peligro de remitirla a categorías de orden moral cuya vocación universalista excede el plan de análisis de este trabajo. Ante esa represión de lo considerado deleznable de sí mismo y su reaparición en ese doble sombrío, se ha hallado una contigüidad con lo ominoso, concepto propuesto por Freud que se propone como la aparición de aquello que debió mantenerse oculto.

*En este capítulo se exploran a los dobles como sombra y como reflejo para así atisbar sus ejes conceptuales y establecer el vínculo tanto con el proceso creador como con respecto a los personajes que aparecen en una novela como *La vorágine*. Se han tomado los manuscritos como esa faz reprimida que el escritor tiene al ver publicado su texto -reprimida en el sentido que se mantiene oculta y que, al leerse, aparece, de forma ominosa, ese lado borroso- y cómo eso sombrío entraña un ideal de lo escrito, como una visión de lo que debería ser su escrito, semejante al efecto que tiene el cuerpo del bebé frente al espejo, donde se ve unificado, pese a sus movimientos aún disgregados, y donde se traza el futuro y una relación de acercamiento o alejamiento con respecto a ese ideal de sí mismo que jamás se alcanza en virtud de las fatalidades materiales.*

Junto con el acercamiento teórico a cada uno de estos dos tipos de dobles, se toman ficciones escritas que fundamentan tanto el efecto del doble en el proceso de creación como su aparición con características que responden a cada uno de esos dos tipos mencionados. En cada relato o poema, palpita una posición con respecto al propio proceso de su creación, aunque no siempre esta se explicita en la escritura misma. La cavilación ficcional en torno al origen de la ficción es un implícito que puede rastrearse en cada relato y se extiende a ámbitos como la vida

humana misma y el carácter de original o copia del mundo habitado, habida cuenta de esas fisuras por donde se puede vislumbrar al doble.

El tercer eje que se plantea en el presente capítulo responde a la relación persecutoria desencadenada entre los dobles -ya sean como sombra o como reflejo- y el prototipo -o arquetipo, lo cual implica esa persecución en doble vía que se traza en la búsqueda del ideal y su presencia como lo inalcanzable que nos puebla de melancolía-. La persecución implica un peligro, pero este no siempre desemboca en el propósito de eliminación de alguno de los sujetos implicados en la trama del desdoblamiento; en muchas ocasiones acaece la búsqueda de un conocimiento y la conciencia de que ello puede desembocar en la consabida aceptación de lo inalcanzable.

*La persecución, además, puede presentarse bajo la forma de un recuerdo de una promesa incumplida o un anhelo cuya materialidad se torna más lejana con cada nueva evocación y fatalidad. En este tercer eje se parte de ficciones que, dentro de ellas, plantean el problema de la persecución -como ocurre con el biógrafo del jazzista y la vida del jazzista mismo en *El perseguidor* de Cortázar-, y, también en el proceso creador donde, aparece el horizonte de ese texto ideal que jamás se alcanzará y donde cada nuevo intento implica una depuración que puede desembocar en una empresa interminable, supone una relación en donde se acepta que entre lo real y lo narrado hay un borde poroso donde se cuelan los elementos propios del sujeto que escribe y este, a su vez, está sometido a sus propósitos, anhelos e incluso necesidades de ese otro escritor que ya no escribe pero respira y necesita comer, moverse y que algún día dejará de hacer todo eso pese a que su creación parezca destinada a inspirar y exhalar para siempre.*

1.1 Hacia una definición del doble

1.1.1. Las resurrecciones del autor

¿Qué motivó a un autor y sus predecesores literarios para representar al pasado en la figura de un reflejo “engendrado de forma independiente”? En esta pregunta de Rank se enraíza una obviedad perimida poco más de tres décadas después de la irrupción de *El doble*, cuando Barthes advirtió que la escritura

es la destrucción de toda voz, de todo origen [...] es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe (Barthes, 1987:65).

Se propició un repliegue hacia lo escrito y se excluyó a quien lo escribe; toda tentativa que buscara dar cuenta de una lectura, irradiada por la vida de un autor, fue proscrita de los cenáculos académicos. Sin embargo, la instancia planteada por Barthes rebalsa una noción racional de la escritura y atiende a la faz humana:

como sucesor del Autor, el escritor ya no tiene pasiones, humores, sentimientos, impresiones, sino ese inmenso diccionario del que extrae una escritura que no puede pararse jamás: la vida nunca hace otra cosa que imitar al libro, y ese libro mismo no es más que un tejido de signos, una imitación perdida, que retrocede infinitamente (Barthes, 1987:70).

Alguien de carne y hueso selecciona y a las palabras y las resemantiza; la escritura guarda las huellas de dicha selección e imitación y desvíos de formas escriturales concretas: ¿por qué esas palabras y no otras? ¿por qué una imitación y desvío concretos? ¿en qué momento aparece el impulso de imitar y la forma concreta de hacerlo? Barthes buscó eliminar el imperio del autor para extirpar a ese talismán en torno al cual gravitaba una lectura crítica que daba cuenta de lo leído, a partir de la biografía del que escribió; su distancia apuntó a las explicaciones causalistas, plegadas a biografías en las que se obvia al que las escribe -como ocurre con la fotografía, donde se concentra la atención en el dispositivo pero no en el dedo de quien opera la máquina-.y se asume como veraz el compendio de datos vertidos en ella, sin reparar, por ejemplo, en la manera

como estos se han ordenado o los énfasis y velocidades narrativas del biógrafo que se pretende difuminado. El imperio que buscó derruir el autor de *La muerte del autor* corresponde a una idea racionalista de la escritura, es decir, a que esta es un ejercicio tamizado, con exclusividad, en la conciencia. Nicolás Garayalde afirma que “el autor es, como ya lo señalaba Foucault, posterior a la obra y diferente al escritor” (2018:231); el asesinato del autor consistió en eliminar una instancia enarbolada cual comodín interpretativo mas no implicó el borramiento de un pulso humano que hizo trazos sobre una hoja.

Las resurrecciones del autor, luego del homicidio barthesiano, han implicado una revisión del concepto de autor, como la hecha por Bayard que, mediante la reatribución de obras, las dota de otros sentidos; toma como apertura a su planteamiento a *Pierre Menard, autor de el Quijote*, en donde surge una nueva novela, ora por el contexto extraverbal, ora por la firma, es un libro especular y transforma al original -el arquetipo firmado por Cervantes-: Menard no habita al español, con lo que la intervención en esa segunda lengua lo acerca a Nabokov o Beckett, con la particularidad de incurrir, de forma deliberada, en arcaísmos que revisiten al siglo XVI español. En la perspectiva de Bayard, se ubica al autor como un elemento fundamental para leer una novela; su presencia brinda un horizonte de sentido a dicho enunciado.

Estas resurrecciones no han derivado en la presencia de un “autor-zombi” sino en alguien afectado por la preponderancia de la escritura y el acto de escribir. Con esta mirada reaparece la creación como acto humano e instancia independiente de los horizontes explicativos de una obra: la creación, por sí misma, cobra un interés particular. En esta escritura, en su fluir, tampoco se comprende a la conciencia como mediadora, sino que miradas como la de Rank, en donde lo escrito funciona como un cúmulo de indicios para “descubrir materiales psíquicos de importancia” (S/A:31), sustenta una interpretación de la literatura y su proceso de creación.

1.1.2 Dobles del autor, del escritor, del personaje

Para Rank, el material psíquico depende del sujeto de carne y hueso; aunque las circunstancias no configuran una intencionalidad razonada en el autor. La búsqueda de las razones del motivo⁵ condujeron al analista vienes a datos proporcionados por biógrafos. Dicha situación es obviada

⁵ Motivo y tema han sido dos términos que, en muchos autores, se manejan de forma indistinta. Sin embargo, como lo expresa Rebeca Martín, ha habido teóricos que han marcado diferencias: el doble, como “idea principal y vertebradora del texto literario” (2006:15), se toma como un motivo pues el tema “da cuenta de un interés íntimo del autor, precedente a su elaboración literaria, expresado a través del motivo” (2006:15).

por Rank, ello hubiere implicado concentrarse en el trabajo biográfico y no en el autor como figura que cifra el origen de lo escrito. Sin embargo, “la biografía es [...] algo más que el simple acopio de datos: su objeto primordial es la estructuración de una vida con voluntad de comprensión” (Neale-Silva, 1960:11)⁶.

A este plano, remitido al autor, se suma el relacionado con la vivencia de los personajes que discurren al interior de la ficción. Llama la atención de Rank el motivo del doble en una ficción; a partir de ese indicio, plantea la pregunta por el origen de dicho material y el camino del proceso creativo deriva de lo acaecido en la vida de su autor empírico.

Los dos planos referidos tienen una característica común: son materiales psíquicos. Él escudriña en las biografías y establece diálogos con las ficciones que permiten explicar esos desdoblamientos en los personajes.

La segunda pregunta planteada por Otto Rank es sobre los resultados psíquicos desencadenados a partir de la pérdida de la imagen. Pero ¿de quién? El analista vienés se ocupa de estudiar los cambios en los protagonistas de las ficciones que aborda y concentra su mirada en ese marco ficcional, sin atender a la frontera entre la ficción y lo real. En su perspectiva no es que dicho personaje sea un humano, pero está hecho de material psíquico: lo que le ocurre al personaje principal, en la ficción, también es humano. Esto no implica un acercamiento al personaje como si este fuera un sujeto con una vida psíquica autónoma; es material y allí radica su importancia: el personaje es una huella donde asoman algunos aspectos que, al ponderarse con otras ficciones cuyo tema sea semejante, comparten características.

Rank establece a la ficción como un indicio que le permite atisbar “formas conexas del motivo en modelos y paralelos literarios y comparar dichas formas con las correspondientes tradiciones populares, etnográficas y míticas” (Rank, S/A:35). En esa comparación, Rank encuentra el significado para luego plantear el problema esencial del yo (formación del yo). Al respecto, Tucker, en su introducción a *El doble*, plantea que

⁶ Se desembocaría en una “patobiografía” del biógrafo y, en consecuencia, un ejercicio que rebalsaría el objetivo inicial; esta situación convoca a plantear una posibilidad en la que quepa la pregunta sobre la selección de los hechos y la enunciación, lo que conduce a un interrogante más: ¿es acaso un doble el sujeto que se biografía? ¿de dónde nace el interés de hacer un relato biográfico?

correspondería al psicoanálisis, con sus intereses clínicos y culturales, examinar este motivo en términos de la psicología profunda y el mito, y de vincular su uso, con más claridad, a los propios autores[...] Ese examen demostró que esta utilización del tema del doble derivaba, no tanto de la predilección consciente del autor, de describir situaciones preternaturales (Hoffmann), o partes separadas de sus personalidades (Jean Paul), como de su impulso consciente conferir imaginaria a un problema humano universal: el de la relación del yo con el yo (S/A:16).

Rank hurga en el inconsciente del escritor, en aquellos rasgos que ni él mismo repara cuando contornea a sus personajes; así emerge el psicoanálisis como herramienta. Bajo la égida de Freud, supone un trabajo cuya meta sea las causas que indefectiblemente arrojen resultados semejantes a los postulados en la física cuando se tienen datos concretos para llegar a una conclusión (como ocurre con la aceleración en la mecánica clásica, por ejemplo)⁷.

Rank postula unos elementos comunes a todas las ficciones que aborda:

- a- Semejanza entre el doble y el personaje principal hasta en el último detalle, lo cual abarca al nombre, la voz y la vestimenta, por ejemplo.
- b- Esta semejanza, “como robada del espejo” (Rank, S/A:67), permite que aparezca ante el personaje principal como reflejo.
- c- El doble pugna con su prototipo.
- d- La catástrofe de la eliminación se desencadena, en su mayoría, con relación a una mujer.
- e- En la mayor parte de las narraciones el desenlace es el suicidio.
- f- Se suele combinar con una “ilusión persecutoria o inclusive esta la reemplaza, con lo cual forma el cuadro de un sistema de ilusiones paranoicas totales” (Rank, S/A:67).

⁷ Esta forma se ha transformado con nuevas intervenciones en torno a psicoanálisis como conocimiento y, en ese orden de cosas, Hueso y Cuervo proponen un principio de complementariedad:

Por nuestra parte, coincidimos con el planteamiento de disciplina mixta (el principio de complementariedad) que Modell toma de los físicos Polanyi y Bohr, el cual permite aceptar la existencia de la dualidad epistemológica del psicoanálisis tanto como ciencia que se ocupa de causas y generalizaciones provenientes de la observación de hechos repetidos (como las resistencias, los mecanismos de defensa, la compulsión de repetición, el principio de placer y realidad, transferencia y contratransferencia, etc.), así como ciencia del sentido, hermenéutica y lingüística, que da cuenta de lo singular e irrepetible de la relación, sin empeñarse en su mutua disolución o reducción; o sea, semejante a la hermenéutica, en tanto se buscan significados verbales (pero también no verbales y afectivos), y semejante a la metodología de otras ciencias empíricas, en tanto se buscan las múltiples causas de la psicopatología y la reestructuración de emociones, concepciones y mecanismos de defensa más flexibles y adaptativos (2015:115-116).

También establece un lazo que une a todos los autores que han hecho ficciones con dobles: el temor a la demencia y el narcisismo:

Tan clara es la estrecha relación psicológica entre las personalidades literarias que hemos esbozado, que al recapitular sólo necesitamos llamar la atención en especial a su estructura fundamental. La disposición patológica hacia las perturbaciones psicológicas está condicionada en gran medida por la división de la personalidad, con un acento especial en el complejo del yo, al cual corresponde un interés anormalmente fuerte por la propia persona, sus estados psíquicos y su destino. Este punto de vista lleva a la relación característica con el mundo, con la vida, y en especial con el objeto del amor, con el cual no se encuentra en ninguna relación armoniosa. O la incapacidad directa de amar, o un ansia desorbitada y tensa por el amor, caracterizan los dos polos de esta exageradísima actitud hacia el propio yo. Las diversas formas que adopta el tema que hemos venido tratando, son parecidas inclusive hasta en los detalles más malignos. La predilección por este tema- más allá de toda influencia o fuente literaria- se vuelve comprensible en el plano psicológico, gracias a estas coincidencias notables y amplias en la naturaleza, y en los rasgos individuales de carácter... (S/A:85).

Las ficciones como material psíquico son canales para auscultar. En la psiquis del autor; la ruta de Rank corresponde a las explicaciones causales y la relación directa entre lo escrito y la vida del autor. En este trabajo no se lee a la ficción como un material que guarda una relación causal con la biografía del autor. Sin embargo, el acercamiento de Rank propicia ver el proceso de la creación de una novela como *La vorágine* y la relaciones que se trenzan entre los personajes de su trama y la de estos con su autor; no es entonces una ocurrencia la búsqueda del origen de una sonata o un poema y el psicoanálisis, mediante Rank, trajo a la creación como un fenómeno que supera e incluso elude a la conciencia. José Ignacio Velázquez afirma que

es aceptable pensar que el autor crea su propio Doble recurriendo a la escritura, es decir, a la ficción imaginaria. Podemos partir de la práctica de una proyección consciente, mediante la representación de una introspección menos biográfica, de forma confesada o a través de rasgos de un personaje o una acción dramatizada [...]

En el extremo opuesto, disponemos de las prácticas surrealistas, valoran el lenguaje como emanación de pulsiones inconscientes: se trata de abolir todo control, de

renunciar al filtro. Los textos carecen de la conciencia inmediata de la identidad y la relación estructural entre el Sujeto y la Imagen no parece evidente [...]

Por otra parte, el autor puede recurrir a “dobletes cifrados” no inmediatamente identificables. Su código puede pertenecer al sistema simbólico, pero no es necesario que existe una conciencia previa acerca del mismo en el autor. La proyección puede obedecer, en estos casos, a las leyes de transferencia y del inconsciente, y tendería a valorar aquellos aspectos “gratificantes” para el Sujeto, aunque no exista la conciencia de una identidad ni una relación perceptible entre éste y la Imagen [...]

Existen, naturalmente, otras posibles morfologías de la imagen concerniendo a la temática del desdoblamiento (naturaleza, materia, etc.), o en forma de materiales literarios, con ayuda de los cuales el autor puede tender hacia una dramatización de su identidad. El lenguaje mismo puede convertirse en proyección inconsciente del Sujeto, bien porque busque homologar sus estructuras con las de un proyecto no consciente, bien porque privilegia fórmulas de rechazo o defensa que se manifiestan, en concreto, bajo la forma de los “dobles invertidos” (S/A:44).

1.1.3 La creación y su homología con el sueño

Además de rastrear en la tradición alemana, Rank se ocupó de una película llamada *El estudiante de Praga*. Su mirada se apoya en dos elementos: La cercanía del cine con el trabajo de los sueños y la capacidad de expresar algunos hechos y relaciones psicológicos.

El primero postula una relación donde se le adjudica al séptimo arte mayores posibilidades para evocar un sueño o representarlo con mayor fidelidad con respecto al relato verbal. Pero, a efectos de este trabajo, contempla la irradiación de los sueños a cualquier manifestación artística y su proceso creativo; en la creación de una novela como *La Vorágine*, esto comporta la aparición o construcción de personajes y los relatos con la constituyen. Hay un trabajo en la creación artística que implica la puesta en marcha de un andamiaje en la psique del creador; esta implicación invoca a la homología funcional entre el trabajo del sueño y el trabajo de la escritura.

El fundamento de proclamar al sueño

como un valor de modelo para todas las formaciones inconscientes, [...] ocurre por una serie de razones:

-porque el sueño tiene un sentido;

-porque el sueño es la realización disfrazada de un deseo reprimido;

-porque el deseo representado por el sueño es necesariamente infantil, y nos da acceso así a un fenómeno general que está en el corazón de toda vida psíquica, que es el fenómeno de la regresión sentido, su origen es infantil y es una realización disfrazada de deseo reprimido;

-por último, porque el sueño permite "elaborar, por medio de intersecciones interminables, lo que podría llamarse la lengua del deseo, es decir, la arquitectónica de la función simbólica en lo que ésta tiene de típico y universal (Le Gaillot, 2001:89-90).

El yo no está sometido al imperio excluyente de la conciencia; en el acercamiento al acto creativo se sobrepasa a los lugares bajos de la psiquis (Le Gaillot, 2001:143) advertidos por Barthes. Así se problematiza a la presencia del escritor en su escritura⁸.

A partir de la homología funcional del acto creativo con el trabajo del sueño, la creación es un proceso que rompe con la presunción de un ejercicio consciente. Con el psicoanálisis se propició un acercamiento al sueño que alcanza, incluso, a lo que le precede: antes de soñar, se generan movimientos de energías que dan contenido al futuro sueño; resultan insospechados, se cuelan por el inconsciente y emergen, agazapados en diferentes imágenes, en el sueño. Esta misma dinámica se da en el acto creativo: hay sucesos que eluden a la conciencia y reflotan en la escritura.

Los sueños, desde la perspectiva psicoanalítica, pueden ser agradables, desagradables o pesadillas. En el primer caso, el contenido carece de censura mientras que, en los otros dos, opera una represión; el sueño desagradable o penoso o absurdo no es descifrable y sustenta un conflicto entre el Superyó y el Ello; la pesadilla "corresponde al grado más fuerte de censura, ya

⁸ En las lecturas hechas en clave biográfica se supone a un yo que trabaja como filtro; todo lo que ocurre en su contexto, se sintetiza mediante operaciones conscientes y, en caso de obviar esa operación consciente, se aplica una noción de causa-efecto en donde los hechos entendidos como "exteriores al sujeto" inciden en él de una forma que impacta en la escritura; en este esquema, entonces, tampoco se tiene en cuenta a la oscuridad que abraza al acto creativo:

Esta discusión no va a tomar en cuenta los arcanos de ese trabajo, sino que va a interesarse de manera prioritaria por ese movimiento creador consciente y lúcido que, a partir de las premisas ocultadas, culmina en la formalización de la sustancia del lenguaje (Le Gaillot, 2001:145).

que la angustia que experimenta el sujeto es como el autocastigo por un deseo experimentado inconscientemente como portador del más alto grado de culpabilidad” (Le Gaillot, 2001:84).

Esta tipología concierne al analista; a partir de ella, se establecen los niveles de análisis del sueño: latente, contenido manifiesto y el contenido elaborado. El último corresponde al relato verbal del propio sueño; entre los dos primeros, aparece el trabajo del sueño, puesto que el contenido latente corresponde al subconsciente y el manifiesto a la representación de dicha estructura.

El trabajo del sueño se elabora “entre el nivel latente y el nivel manifiesto; [...] es "el conjunto de las operaciones que transforman los materiales del sueño en un producto, que es el sueño manifiesto" (Vocab., p. 505)” (Le Gaillot, 2001:86). A su vez estas operaciones constan de cuatro mecanismos: la condensación, el desplazamiento, la figurabilidad y la elaboración secundaria

La condensación corresponde a la subsunción de varios elementos en una única representación y no sólo se da en el plano onírico, también en los chistes o, incluso, en trabajos poéticos y literarios; el desplazamiento posibilita que "el interés o la intensidad de una representación pueda desprenderse de ésta para pasar a otras representaciones originariamente poco intensas, ligadas a primera vista por una cadena de asociaciones"(Le Gaillot, 2001:87), hay un desplazamiento de la energía depositada en un suceso importante a otro que es inocuo; finalmente, la figurabilidad es la transformación de un pensamiento latente en imagen dentro del sueño. Estos tres mecanismos funcionan para que el contenido llegue a la conciencia.

La elaboración secundaria se da cuando puedo escribir o conversar del sueño. Antes ocurre la condensación, la figurabilidad y el desplazamiento, con lo cual el relato es congruente, sin lagunas ni vacíos y sin contradicciones. Este trabajo, en el escritor, se da por medio de los mismos mecanismos y deja sus huellas en las diferentes versiones de lo narrado o escrito.

Le Gaillot establece que hay una extracción de los deseos inconscientes que se subordinan a determinadas formas establecidas. Lo que ocurre entonces con la crítica convencional es que se remite a las formas y no ausculta en el espacio oscuro que le precede, en esos mecanismos que operan antes de que el creador presente su trabajo como una novela terminada, por ejemplo.

En cuanto al segundo aspecto, se reconoce una potencialidad en el cine donde lo vincula con el inconsciente y otorga un lugar especial para ese acercamiento que, la literatura, por su lenguaje, siempre limita, dado el paso que se da a la palabra (paso que corresponde al trabajo del sueño).

Rank, en su paráfrasis de *El estudiante de Praga*, traza una sinonimia entre palabras como imagen del espejo, reflejo, otro yo, horrenda sombra, doble y fantasma. Esta serie, en sus contigüidades, otorga un espectro en donde bullen las categorías donde el doble presenta diferentes formas y, dentro de ellas, están las del reflejo y la sombra, definidas ambas como tipos de doble cuya presencia está en el motivo de una ficción y en el proceso de su creación y, finalmente, la persecución como consecuencia de esas apariciones.

1.1.4 ¿Quién es el doble?

El doble tiene un origen en el pasado:

el protagonista resulta ser en verdad incapaz de amor, que parece encontrar su encarnación en la curiosa figura de Liduschka, a quien Balduino, cosa característica, no presta atención. Balduino está imposibilitado de amar a una mujer a consecuencia de su propio yo personificado; y así como su imagen de espejo lo sigue a las reuniones con su enamorada, así Lidushcka sigue a la hija del conde como a una sombra. Estos dobles se entrometen entre los principales personajes, con el fin de separarlos (Rank, S/A:35).

El doble depende del discurrir del tiempo y de ese ideal instalado en la memoria de lo que fue. La difracción opera respecto a los “verdaderos hechos” del pasado, que conducen a la pregunta: ¿es lo que se recuerda del pasado el germen del doble o el pasado “verdaderamente” acaecido? Se despliega una relación especular entre el hecho y el recuerdo surgido de este cuyo rastro es el relato urdido a partir de la remembranza y lo vivido⁹.

Rank postula que el doble también funge como un yo inmortal:

la necesidad de inmortalizarse, condujo al desarrollo de la civilización y de sus valores espirituales [...]. El concepto primitivo de alma como dualidad (la persona y su sombra) aparece en el hombre moderno en el motivo del doble, que por un lado le asegura la inmortalidad y por el otro anuncia amenazadoramente su muerte (Tucker, S/A:18-19).

⁹ La memoria, como elemento fundamental de ese despliegue del pasado, ha fundamentado lo que Rosset plantea al respecto cuando toma la afirmación de Descartes de que “la inmortalidad pedida supone el recuerdo” (1993:94): si no se recuerda no hay inmortalidad.

El trasegar de la memoria convoca al pasado trastocado por el recuerdo -o reinventado y revivido-. Rosset rompe la dicotomía entre lo veraz y el subterfugio: lo tramado en nuestra memoria conecta con el pasado; el desdoblamiento encarnado en la pérdida del reflejo tiene como elemento fundante esa memoria. Si el personaje que se ve al espejo encuentra a alguien extraño, ocurre una disgregación porque no hay memoria que hile a los hechos bajo una identidad¹⁰.

La memoria sustenta a la transformación de Gregor Samsa; hay una solución de continuidad con sus días anteriores y ellos persisten, incluso, en sus vínculos afectivos: “Cuando Gregor Samsa se despertó una mañana después de un sueño intranquilo, se encontró sobre su cama convertido en un monstruoso insecto”.

Samsa es un insecto y es Samsa: esa creencia en su yo, en que hay un núcleo que pervive es el yo donde se vehicula su vivencia, es el recuerdo que le permite vislumbrar a ese “otro” Gregor con cuerpo humano; un cuerpo que desapareció después del sueño intranquilo pero un sueño habitado por el mismo Samsa hombre: ¿qué soñó esa noche Gregor?

“[T]odo lo que es, es uno, y [...] no hay doble de lo único: por tanto, hay que decidirse entre ser “individuo” o no ser, y cualquier otra opción queda excluida” (Rosset, 1993:94). La imagen enmarcada en el espejo entraña una ilusión de unidad – es el elemento ficcional que funda a la identidad- y, a pesar de que no se vea la fragmentación esta palpita bajo ese manto tendido por el reflejo. En esos fragmentos están los dobles, cuya aparición surge cuando se rasga el manto de unidad tendido sobre esa fragmentación. El desdoblamiento en *El estudiante de Praga* supone una condición del protagonista donde su pasado, al contrastarlo con el presente, evidencia una dispersión tensa al punto donde el doble se hace oponente del sujeto donde sale y brota una relación persecutoria.

1.1.5 Tipos de doble

Las seis características planteadas por Rank se han matizado a lo largo de los años, desembocando en diferentes tipologías del doble que han sobrepasado el marco de la ficción, como lo propone Herrero Cecilia en *Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías*

¹⁰ Rosset, esclarece esto mediante la paráfrasis de un cuento chino en donde se relata que a un individuo se le ofreció convertirse en rey, pero, para tales efectos, debe olvidar todo lo que fue. El sujeto acepta la propuesta -que es un pacto fáustico- y, al hacerlo, deja de ser él, con lo que no hay lugar a conversión alguna.

explicativas, donde revisa a las diferentes teorías en torno al doble que han impactado a los estudios literarios. Parte de la afirmación de que el mito del doble en la literatura se consolida en el romanticismo¹¹ pues su origen es coetáneo a una problemática de la identidad, el desdoblamiento y la duplicidad, cuyo cuño es muy anterior y se nutre de la configuración yóica:

Esto es así porque, desde el dinamismo de su conciencia, cada individuo se siente un «yo» íntimo, separado y distinto. Él es un sujeto perceptor del mundo y del otro, de los otros que están ahí como un «objeto» con el que tiene que establecer relaciones que pueden resultar eufóricas y constructivas o disfóricas y destructivas. Pero ni el mundo ni los otros pueden percibir directamente la conciencia o la interioridad del «yo». Por eso el sujeto humano es, en cierto modo, un extraño para sí mismo y para los otros. Para encauzar su existencia necesita construir y afirmar en cada momento lo que Jung llama el «proceso de individuación» que se debe orientar hacia la búsqueda de la armonía consigo mismo, con los que le rodean y con el cosmos (Herrero, 2011:19).

Para la contemplación del yo es necesario salir de sí mismo, lo cual es imposible. A raíz de esta imposibilidad, eclosiona el narcisismo.

A juicio de Herrero, el romanticismo es el que construye al doble como motivo para muchas de sus narraciones y poemas:

Las inquietudes profundas que pone de relieve el Romanticismo hicieron resurgir el interés por la figura mítica del doble, especialmente bajo la forma conocida con el nombre del *Doppelgänger*, término inventado por Jean-Paul Richter en 1776.

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. Este desdoblamiento

¹¹ Tucker afirma que, en el siglo XIX, con la aparición de estudios eruditos, se dio un tránsito en la comprensión de los dobles en la literatura: pasó de adjudicarle un espacio concreto en la técnica de la comedia para ocupar todo el espectro de “la prosa de ficción en general” (S/A:15). No es la simple duplicación de un personaje la que entraña la aparición del doble, sólo cuando se hace presente cuando se tensiona la configuración yóica y los conflictos respecto a la identidad propia.

extraño percibido por la conciencia pone en cuestión los fundamentos de la identidad del sujeto y de su diferencia frente al «otro» (2011:21-22).

Estas características desembocan en una tipología con dos componentes básicos:

- 1- Doble subjetivo: El doble subjetivo, ya sea de carácter «interno» (el yo interior fragmentado o escindido en dos personalidades opuestas) o de carácter «externo» (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) [...]
- 2- Doble objetivo: El doble externo u «objetivo» plantea principalmente la problemática de la relación entre el sujeto y el mundo frente al cual se sitúa (y no la problemática del sujeto frente a sí mismo). El personaje, confrontado ante un «doble objetivo» que parece una copia idéntica de otro individuo, se va a preguntar si las leyes ordinarias del mundo han sido perturbadas, si esa perturbación proviene de una intención oculta, o del dinamismo desconcertante del deseo” (Herrero, 2011:28).

Rebeca Martín hace una explicación de esta tipología, cuyo planteamiento inicial fue hecho por Jourde y Tortones: El doble subjetivo se manifiesta cuando el protagonista (y muy a menudo narrador) se enfrenta a su propio doble; es externo cuando adopta forma física (la autoscopia, los gemelos), e interno si se manifiesta psíquicamente (la personalidad múltiple, la posesión). Mientras el doble subjetivo externo se vincula con un rasgo distintivo muy concreto- la similitud física, la expresión autoscópica-, la construcción del doble subjetivo interno se funda en criterios excesivamente ambiguos, pues, como se verá, esa dimensión psicológica puede traducirse bien en un obvio desdoblamiento interno del personaje literario [...], bien en un dudoso nexo del individuo con gatos negros -me refiero al famoso cuento de Poe-, o insectos gigantes- La metamorfosis, de Franz Kafka-

[...]En cuanto al doble objetivo, éste aparece cuando el protagonista es testigo de una duplicación ajena [...] La noción del doble objetivo da cuenta de una ramificación muy concreta del motivo: la duplicación de la mujer amada, sobre todo a través de la reificación (en retrato, fotografía o escritura). (2006:19-20)

Las características propuestas por Rank se extienden a fenómenos donde el desdoblamiento no se agota en la apariencia, como ocurre con el doble subjetivo. Ello propicia la posibilidad de que emerjan otras nociones del doble, en las cuales hay “conexión mental entre el original y su doble” (2006:21), como lo afirma Rebeca Martín. A partir de esta conexión, la figura del doble se complejiza y, si bien no desecha el asunto icónico, como lo hacen Rogers y Keppler, Martín plantea un elemento fundamental: la continuidad psicológica; esta responde a la problemática suscitada en torno al origen del doble en la estructura yoica y a las consabidas implicaciones en la construcción de la identidad¹².

1.1.6 El doble más allá de la ficción

Estos acercamientos se sumergen en “el interior” de los personajes ficcionales y las formas como se desdoblan. En contraste, la intuición de Rank se dirigió a analizar el fenómeno de la creación, pero su explicación se adscribió a un esquema causal en que se diera cuenta de una serie de condiciones comunes en todos los autores. Según el analista austriaco, las ficciones, como material psíquico, eran la puerta de entrada a la psiquis de quien las hizo; se valió de los registros biográficos y, en esa argumentación, se brindaba un panorama de las “psicopatologías” de los creadores, pero no una explicación de la creación misma.

El doble surge tanto en el acto creativo como en las relaciones escritas en la ficción. Los personajes que ocupan las páginas de la novela, a su vez, nacen a partir del proceso creativo en el que se fueron decantando; en toda creación escrita hay huellas de la historia de su propia urdimbre. En ese proceso, se advierten relaciones entre los personajes y el propio escritor que las tejó, operando una transformación mutua y una afectación en el proceso creativo.

12

Eso conduce a Keppler a adoptar unos criterios tan generosos como, en ocasiones, confusos: si bien afirma que el Second Self comparte una semejanza fundamental con el original al que duplica, luego integra en su canon el ya citado “El gato negro”, de Poe. Algo similar sucede con los dobles latentes de Rogers: frente al doble manifiesto, producto de la autoscopia o de la aparición de gemelos o sosias, el doble latente es aquel que establece una relación psicológica (a la que se le supone un cierto componente de complementariedad o tensión) con otro personaje. Una relación que, según el mismo Rogers, no es fácil de distinguir, pues el crítico literario tendrá que hacer las veces de psicoanalista: “The literary analyst usually can find textual clues by the writer, much as the psychoanalyst has the errors, dream symbols, free associations, and symptoms of this patient to guide him”. Como Keppler, Rogers devalúa la calidad literaria del doble identificable por su apariencia física. Pero también hay argumentos a favor de la representación icónica: según Louis Vax, “la perturbación psíquica inquieta principalmente cuando parece ir acompañada de una perturbación física. El hombre no se desdobra sólo en su interior, sino que ves a su ‘doble’ fuera de él (2006:21).

La búsqueda de Rank, más allá de arrojar una explicación adscripta a la biografía y un nexo causal que le permitió consolidar un dictamen absoluto sobre la psiquis de los creadores, posibilitó auscultar en dicho acto y preguntarse incluso por ese fenómeno de desdoblamiento cuando un escritor se sienta frente a su computadora o un cuaderno y se dispone a escribir: lo que ocurre afuera, en el mundo material, se suspende para así darle cuerpo a una ficción¹³.

El motivo del doble sobrepasa el marco ficcional adentrarse en el acto creativo; Tucker, respecto a lo planteado por Rank en *El doble*, afirmó que “[d]e entre los que formaban el círculo que rodeaba a Freud, de 1905 a 1924, Otto Rank fue quien aplicó de manera más amplia y diligente el nuevo psicoanálisis, no sólo a los pacientes [...] sino también a diversas facetas de la cultura” (S/A:26). En esta amplitud germina una posible mirada a la creación literaria, ajena a los atajos patologizantes.

1.1.7 Un doble en la escritura desde la ficción

El fenómeno del desdoblamiento ocurre a partir de una semejanza, objetiva o subjetiva, entre dos sujetos en quienes hay una continuidad psicológica; son tan intensas – las semejanzas- que nace la pregunta sobre quién es doble de quién. El doble es esa figura cuya identidad interpela a la del original; figura esta que no se remite con exclusividad a lo iconográfico y mantiene una conexión mental con el desdoblado pues, de lo contrario, hay una simple duplicación - donde hay certeza de un origen, lo cual no se da en el desdoblamiento pues en este caso no hay manera de dilucidar quién se desdobló y cuál es el doble.

La extensión hacia el acto de escritura del desdoblamiento, o de la aparición del doble, según las características que propuse más atrás, se esclarece en *El oscuro hermano gemelo* de Sergio Pitol¹⁴. El texto contiene cuatro pasajes entrelazados como las lianas, que generan una multiplicidad de

¹³ El asunto de si la misma está hilvanada desde antes, en la cabeza del creador, o si aparece en el decurso mismo de la escritura corresponde a formas de plantear a la escritura que sobrepasan el objetivo de la presente investigación, sin embargo, en los materiales de archivo de un escritor se pueden hallar rastros que conduzcan a alguno de estos dos caminos aunque, en su mayoría, se dan hibridaciones o participaciones en ambos conjuntos sin que se pueda alojar a un proceso escritural en alguno de los dos estancos con exclusividad.

¹⁴ El escrito hecho por Sergio Pitol está dedicado a Enrique Vila-Matas: este detalle no es menor por cuanto el escritor catalán ha abordado el tema del doble en diferentes ficciones; un ejemplo de ello es *Historia abreviada de la literatura portátil*, la cual ha sido inscrita en la autoficción, definida como un “neologismo creado por el crítico francés Dubrovsky para referirse a aquellas narraciones que incluían una doble correspondencia autor/personaje” (Salgado, 2016:13) y en donde hay un vínculo nominal de identidad entre el escritor, el narrador y el personaje. Como se apreciará, en el texto de Pitol, este vínculo no es tan claro, sobre todo, en lo que refiere al vínculo entre el enunciador y Pitol.

voces y situaciones en donde la ficción se contamina de otras y desemboca en un trabajo que da cuenta del proceso creativo de un escritor.

El primer enunciador¹⁵ del texto refiere una reciente relecutra de *Tonio Kröger*, una novela de la juventud de Thomas Mann, y cita textualmente un extracto del prólogo que Justo Navarro hizo a *El cuaderno rojo* de Paul Auster: “Ser escritor es convertirse en un extraño, en un extranjero: tienes que empezar a traducirte a ti mismo. Escribir es un caso de impersonation, de suplantación de personalidad: escribir es hacerse pasar por otro” (Pitol, 1998:333).

Con respecto a la relectura, el enunciador evoca un recuerdo anclado en la conclusión de que el personaje “debe morir para la vida si se pretende ser cabalmente un creador” (Pitol, 1998:334); este se matiza con su revisita a la novela: “el divorcio entre vida y creación que Kröger plantea forma sólo la fase inicial de la novela; el resultado de ese aprendizaje privilegia la solución opuesta: la reconciliación del artista con la vida” (Pitol, 1998:333). El periplo de lectura del enunciador con respecto a la novela se repite en los hechos desenvueltos en el interior de ella: de una división inicial entre el arte y la vida se pasa a una conjunción cuyo sustrato es la poesía.

La cita textual y el contraste con la novela ocupa un primer lugar para advertir el desdoblamiento: darle la espalda a la vida es mantenerla presente, como un ruido de fondo, mientras se materializa el acto creativo; este es la suspensión de la vida, que discurre a espaldas del escritor mientras este sólo observa el papel o la pantalla. En dicha bifurcación opera la suplantación que menciona Navarro, cifrada en esa entrada y salida del escritor con respecto a sí mismo pues es lo más cercano.

El enunciador establece que los románticos abolieron la dicotomía entre la vida y el arte: “El poeta romántico se concibió como su propio espacio de observación y campo de batalla” (Pitol, 1998:333-334). se advierte, como Herrero, la aparición del doble en el romanticismo; la búsqueda de la unión entre la vida y el arte propicia una autocontemplación, sólo posible con el

¹⁵ Filinich define a este sujeto de la enunciación como alguien diferente del autor empírico del enunciado, por ello no permuto a dicho enunciador por Pitol:

El sujeto [...] está implícito en el enunciado mismo, no es exterior a él y cualquier coincidencia entre el sujeto de la enunciación y el productor empírico puede determinarse mediante otro tipo de análisis y obedece a otro tipo de intereses. La riqueza y fecundidad del sujeto de enunciación reside precisamente en el hecho de considerar al sujeto como una instancia subyacente a todo enunciado, que trasciende la voluntad y la intención de un individuo particular, para transformarse en una figura constituida, moldeada por su propio enunciado y existente sólo en el interior de los textos (2007: 38-39).

desdoblamiento. En esta paradoja, el doble se sume en una sustancia donde no se le pueden adjudicar características excluyentes como la de suponer una igualdad icónica, por ejemplo.

La pregunta del enunciador en torno al sedimento de su primera lectura tiene una respuesta en otras que transformaron a Kröger; encontró el enunciador halló como argumento recurrente el dar la espalda a la vida para consagrarse a la creación. La memoria, el recuerdo y el olvido son centrales a la hora del desdoblamiento que el propio enunciador experimenta con respecto a ese otro enunciador que concluyó algo contrario a lo hallado en su relectura: la difracción entre los dos opera porque hay una conciencia del propio enunciador de su recuerdo, la contaminación del mismo y su regreso a la lectura: la relectura, además de irradiar al texto, implica al lector: este debe guardar una continuidad psicológica con el que otrora leyó el mismo texto. No hay relectura cuando se vuelve a leer un texto olvidado.

En esa relación con la lectura, aparece la escritura, que también gravita en torno al escritor:

No concibo a un novelista que no utilice elementos de su experiencia personal, una visión, un recuerdo proveniente de la infancia o del pasado inmediato, un tono de voz capturado en alguna reunión, un gesto furtivo vislumbrado al azar para luego incorporarlos a uno o a varios personajes. El narrador hurga más y más en su vida a medida que su novela avanza. No se trata de un ejercicio meramente autobiográfico: novelas a secas la propia vida resulta, en la mayoría de los casos, una vulgaridad, una carencia de imaginación- Se trata de otro asunto: un observar sin tregua los propios reflejos para poder realizar una prótesis múltiple en el interior del relato. (Pitol, 1998:335)

Dar la espalda a la vida es imposible luego de la aparición del romanticismo. Todo ejercicio escritural involucra un acercamiento hacia sí mismo, convoca una mirada semejante a la de un personaje que observa en el espejo: la prótesis subsiguiente en el relato corresponde a lo acaecido cuando se está frente al reflejo y la manera cómo dicha figura se altera en manos del escritor.

El enunciador de este texto da otro paso con respecto al ejercicio de la escritura, cuando, además de recordar una lectura, releer y visitar ese recuerdo para transformarlo, recurre a la imaginación, la cual es otro de los elementos del acto de creación: “Puedo imaginarme a un diplomático que fuese también un novelista”. Esta definición coincide con la del propio Pitol, que se dedicó a la diplomacia mientras escribía: se duplica una característica del escritor en el

personaje que puede imaginarse el enunciador; quizá el yo que enuncia en este relato es otro que luego ve a Pitol sin decir su nombre, pero, en ese segundo caso, también Sergio Pitol, como sujeto empírico, leyó la novela de Thomas Mann¹⁶.

En el ejercicio de imaginación, hecho luego de toda una reflexión en torno al acto de escribir, aparece una multiplicidad de voces sumada a la del enunciador que afirma haber releído *Toni Kröger*. La irrupción de esos otros enunciadores se constata con la irrupción del relato hecho por la embajadora y, dentro de su narración, prorrumpe la de la madre, a quien cita “textualmente”, como antes lo hiciera el enunciador con Justo Navarro. También aparece la voz del marido de la narradora; toda esta multiplicidad responde a diferentes versiones de la estancia que ambos tuvieron en Madeira, durante la segunda guerra mundial. De hecho, la isla también parece desdoblarse; sus características son diferentes en el relato de la mujer y el del hombre.

El fundamento de esta urdimbre narrativa está en el condicional escrito por el enunciador¹⁷; las narraciones hipotéticas plantean un tiempo paralelo al del momento en que se escribe el enunciado. Con el despliegue del condicional aparecen otras tantas posibilidades que, gracias al mismo, se bifurcan siempre desde el marco hecho por lo imaginado por un enunciador que da inicio a su texto con una reflexión en torno a los vínculos de la vida y la creación.

En ese espacio de lo que puede imaginar quien escribe las opciones, se da otro relato: dentro del relato está el diplomático escritor que, luego de aquella velada¹⁸, recuerda los monólogos de quienes charlaron con él sobre la estancia en Madeira y, en ellos, le parece “haber escuchado dos versiones de una misma situación altamente dramática sin haber entendido gran cosa de ella, ni siquiera en qué consistía el drama. Y era ése, precisamente, el elemento excitante para crear una trama, para comenzar a inventarla.” (Pitol, 1998:342).

Aparece el relato del proceso mediante el cual se transforma esa historia inicial, como en un momento dado se transformó la novela de Mann y se da cuenta de un proceso creativo cuyo

¹⁶ Bien podría ser una atribución errónea, en donde el autor de dicha novela fuera Kafka o Rulfo: en este ejercicio, como lo hace Bayard, se intensifica la figura del escritor y la instancia del autor: la época y el contexto en el cual fue enunciada una novela son constituyentes para una hipótesis de lectura.

¹⁷ “Lo situaría en Praga, una ciudad maravillosa, ya se sabe.” (Pitol, 1998:335)

¹⁸ También se da un desdoblamiento, anclado en el condicional pretérito, en donde Joseph Conrad hablaría con comerciantes y marinos y sus esposas y dichas charlas se las figura.

primer alumbramiento no respondió a un interés mediado por una elección racional sino por una serie de resonancias inquietantes para el enunciador y así hallar una tensión dramática:

Un escritor a menudo oye hablar sin escuchar una palabra; otras voces lo tienen atrapado. La voz de una persona real desaparece o se convierte en mera música de fondo. A veces unas cuantas palabras lo remiten a tal o cual personaje imaginario. Otras, ¡y allí está lo sorprendente!, ni siquiera el escritor sabe que las voces que trata de incorporar a un personaje, o a una trama, no están destinadas a ese relato, que bajo esa trama existente agazapada otra, que lo aguarda” (Pitol, 1998:343)

Esto precede al acto físico de escribir. Y Más que resolver lo que el enunciador llama enigma, se le dinamita con el discurrir de las palabras y ocurren transformaciones cuya desembocadura es un escenario muy lejano de Madeira: “el mundo se le revela al escritor en ese momento. Ha comenzado a traducirse a sí mismo [...] En ese momento él es ya ese otro” (Pitol, 1998:344).

El desdoblamiento del personaje ficcional que es escritor y diplomático ocurre cuando se sienta a escribir una historia muy distante en su trama y sus tensiones con respecto a lo narrado en aquella cena; es tal la distancia que el escritor olvida esa historia surgió en una noche: este olvido, semejante al de la lectura de Mann, se difuminará si en un momento dado al personaje se le recuerda el origen de su narración, en este punto, en el texto de Pitol, el narrador que cuenta lo que le ocurre al escritor diplomático despliega una memoria que posibilita al lector comprender el desdoblamiento que del hacedor de la trama que alude la narración.

Este escrito hubiese sido de imposible consecución si no gravitara en torno al yo que aparece como enunciador, a ese yo que citó el texto de Navarro y su experiencia de relectura: es él quien tiene la carga de la memoria y da cuenta de todo el proceso de escritura y de desdoblamiento. Y es él quién concluye algo no avizorado por el escritor cuya historia nació en una noche diplomática en Praga:

La última novela de José donoso, *Donde van a morir los elefantes*, lleva un epígrafe de William Faulkner que ilumina la relación de un novelista con su obra en proceso. *A novel is a writer's secret life, the dark twin of a man* (Una novela es la vida secreta de un escritor, el oscuro hermano gemelo de un hombre). Un novelista es alguien que oye voces a través de las voces. Se mete en la cama y de pronto esas voces lo obligan a levantarse, a buscar

una hoja de papel y escribir tres o cuatro líneas, o tan sólo un par de adjetivos o el nombre de una planta. Esas características, y unas cuantas más, hacen que su vida mantenga una notable semejanza con la de los dementes, lo que para nada lo angustia; agradece, por el contrario, a las Musas, el haberle transmitido esas voces sin las cuales se sentiría perdido. Con ellas va trazando el mapa de su vida. Sabe que cuando ya no pueda hacerlo le llegará la muerte, no la definitiva sino la muerte en vida, el silencio, la hibernación, la parálisis, lo que es infinitamente peor. (Pitol, 1998:347)

En el texto de Pitol aparecen los reflejos, la oscuridad de un gemelo semejante a la sombra y a ese lado oscuro y una relación demencial cercana a los conflictos constatados por Otto Rank en sus estudios “patobiográficos”.

1.2 El doble como sombra

1.2.1 Convocar a la sombra

La ficción hecha por nosotros mismos rompe con la unidad adjudicada a nuestra imagen; en la inmersión propiciada por ella, escapan esos fragmentos que han de tomar una vida propia y entablan relaciones entre sí de diversa índole. En la ficción germinan dobles con diferentes apariencias y formas; algunos expelen sombras al contrastarse con una luz que prolonga sus cuerpos a manera de breve penumbra. El origen de este claroscuro es un arcano del que apenas se tienen rastros por medio de la indagación vehiculada por los trazos hechos sobre un papel o una pantalla. Se ha constatado con *El estudiante de Praga* y *El oscuro hermano gemelo* que el doble cobra diferentes formas y, entre ellas, no hay una frontera clara, una que destaca es la de la sombra con toda su carga emanada de la oscuridad. La alusión a lo oscuro como lo que se opone a la claridad es un rodeo conceptual cuya desembocadura es la postulación de ciertos valores sin discutir su presunción universal o absoluta. La sombra, como gesto de la naturaleza cuando un cuerpo se somete a la luz solar desde el primer día del mundo, concentró la mirada de los magos, hechiceros y pensadores. En el papiro mágico griego Minaut (612-632), se establece un procedimiento para encantar a la sombra. La intención es que ella se convierta en una sirviente de quien lo realiza:

...es posible que lo que se pretenda con el hechizo sea que el demon que se manifiesta en la sombra quede obligado a otorgar éxito y buena suerte, sin aparecer como una entidad

separada que actúe como un criado y tenga que ir y venir a cumplir los deseos de su señor (García, 2005:69). El texto prescribe que el acto ha de realizarse en el desierto, a mediodía, justo cuando los cuerpos emanan sus sombras más pequeñas y a las dos de la tarde -la hora donde la oscuridad emitida por los cuerpos empieza a crecer- termina.

El encantamiento establece un conjuro:

“Haz que mi sombra sea [ahora] mi sirviente, porque conozco tus nombres sagrados, tus signos/ tus símbolos y sé [quién eres en cada hora] y cuál es tu nombre”. Después de haber dicho esto, pronuncia otra vez la fórmula anterior y en caso de que [no te escuche, di]: “He dicho tus nombres sagrados, [tus signos] y símbolos, haz por eso, señor, que/ mi sombra me sirva”. Y a la [hora] séptima vendrá a ti enfrente de ti, entonces dile: “sígueme a todas partes”. [Mira], sin embargo que no te deje. (García, 2005: 64).

La expresión “vendrá a ti enfrente de ti” corresponde a la sombra, aún separada del mago hasta ese instante: “entonces la sombra ha de actuar como uno de esos ayudantes del mago que en la Edad Media se llamaban spiritus familiares [...] En cualquier caso, [...] queda subordinada al mago mediante un hechizo...” (García, 2005:69). Esta subordinación supone algo rebelde en ella, una distancia con respecto al cuerpo expuesto al sol del que nace; en la brecha abierta germinan ficciones como las abordadas por Otto Rank.

1.2.2 Las raíces jungianas de la sombra

La Sombra, como categoría, la planteó Jung y ha sido el motivo de una película como *Un método peligroso* de David Cronenberg. Matías Méndez, a partir de esa ficción, busca definir a la sombra¹⁹:

En un momento, confronta al psiquiatra con la posibilidad de abrigar deseos de tener relaciones sexuales con sus pacientes, señalando que esto no supondría problema alguno desde su punto de vista. Sabemos, por el contexto que ilustra la película, que por aquel entonces tales pensamientos rondaban la mente de Jung, quien en todo momento procuró mantener a raya sus deseos hacia Sabina Spielrein. Su ética profesional, así como la moral protestante en que fue educado, lo obligaban a mantener una estricta

¹⁹ La película también es material psíquico. En ella se asoma la intuición de Rank, hace más de un siglo: la posibilidad del cine para acercarse al inconsciente por medio de sus imágenes en movimiento.

observación de sus impulsos sexuales, resguardando su lugar como analista y hombre de familia, sujeto al influjo de la contratransferencia y la tentación carnal (2015:48).

El trabajo de Méndez resuena con el de Rank: a partir de una ficción se intenta explicar el nacimiento y contenido de un concepto como la sombra:

elementos de la psique individual que son reprimidos por resultar amenazantes, inadecuados e inaceptables para la actitud consciente. Estos elementos pasan a formar parte del inconsciente individual, el que, a diferencia del inconsciente colectivo, se encuentra conformado por una constelación de sucesos, impulsos, deseos, etc., que son propios de la biografía del sujeto, y que han sido empujados fuera de la conciencia por los motivos ya descritos (Jung 1999^a.) [...] El arquetipo de la Sombra representa cualidades y atributos desconocidos o poco conocidos del ego: aspectos que, en su mayoría, pertenecen a la esfera individual y que también podrían ser conscientes” (Von Franz, 1984, p.170) (Méndez, 2015:248).

Estos elementos permanecen, la mayor parte del tiempo, fuera del campo de la conciencia, que lo resguarda gracias a las barreras represivas. Sin embargo, pueden franquearse durante el sueño y aparecer en la vida cotidiana – es decir, la correspondiente a la vigilia-, proyectados en otras personas, “obligando al sujeto a confrontarse con aquello que ha negado de sí mismo” (Méndez: 2015, 249); la sombra se convierte en un sedimento mediado por el trabajo del sueño, homólogo al acto creador.

Méndez afirma que la Sombra tiene su contraparte en la Persona (la cual es el aspecto superficial de la personalidad que se muestra a los demás y se incrusta en los estereotipos sociales). Esta contraposición, concilia el claroscuro pintado por Cronenberg en la película; hay un encuentro entre la Persona y la Sombra o, más bien, una irrupción de la Sombra materializada en Gross como un doble objetivo que interpela a Jung²⁰.

²⁰ En *Aion. Contribución a los simbolismos de sí mismo*, Jung problematiza al yo, ubicándolo en el Sí mismo y planteándolo como “ese factor complejo al que refieren todos los contenidos de conciencia” (1997:17). El contenido psíquico se relaciona con el yo en lo consciente y esa conciencia tiene un límite con lo desconocido. Este ámbito cuenta con dos grupos de objetos: “los externos, sensorialmente aprehensibles, y los internos, de aprehensión inmediata. El primer grupo representa lo desconocido del entorno, el segundo lo desconocido del mundo interno. A este segundo ámbito damos el nombre del inconsciente” (Jung: 1997, 17).

Esa Sombra forma parte del Yo que, desde la perspectiva jungiana – heredera de lo planteado por Freud- afianza sus raíces en lo consciente e inconsciente; se sustenta en “el campo de conciencia en conjunto” y el “conjunto de los contenidos inconscientes”. La personalidad no rebalsa al yo y contiene al campo inconsciente; a esa totalidad Jung la denomina “Sí mismo”. El yo “está, por definición, subordinado al sí mismo, respecto del cual se comporta como una parte con respecto al todo” (Jung, 1997:19); el yo tiene una libertad limitada dentro de ese sí mismo, está cercado por el ámbito de lo desconocido interior. Fuera de este ámbito, está la psique extraconsciente²¹ comprendida por dos grupos: el de la personalidad individual y otros impersonales o colectivos; esta tiene influjos con el ámbito consciente, se cuele por las fisuras del muro represivo:

Los contenidos del inconsciente personal son adquisiciones de la vida del individuo; los del inconsciente colectivo, en cambio, son arquetipos presentes siempre y a priori [...]Entre los arquetipos, son caracterizables empíricamente con más claridad aquellos que con mayor frecuencia e intensidad influyen sobre el yo, eventualmente de manera perturbadora. Son la sombra, el anima y el animus. La figura más fácilmente accesible a la experiencia es la sombra, cuya índole puede inferirse en gran medida en los contenidos del inconsciente personal (Jung, 1997:22).

1.2.3 Los dobleces de la sombra

La sombra fue llevada por Jung al campo psicoanalítico y postuló sus elementos constitutivos: “[los] deseos reprimidos, impulsos incivilizados, motivaciones moralmente inferiores y resentimientos infantiles, etc. -todas aquellas cosas de las que uno no se siente orgulloso” (Sharp, 1997:187). Lo incivilizado es tal porque pasa por el filtro social y se asume como motivaciones inferiores relacionadas con resentimientos de origen infantil, cuando aún el individuo no está en plena sujeción a las normas de la comunidad²².

²¹ Así la denomina Jung, con lo cual le adjudica la característica de estar en un espacio diferente al de la conciencia, ¿qué diferencia hay entre lo extraconsciente, como concepto, y el inconsciente? A efectos del presente trabajo, se entenderán como sinónimos.

²² La definición de Jung participa de una perspectiva lineal de las culturas y supone una noción del progreso donde equipara a la Sombra con lo moralmente reprochable; esto contempla una discusión en donde se vincularía a la Sombra con un sentimiento ético cuyos orígenes no necesariamente se pliegan al inconsciente, sino que se remite a lo conductual y su consecuente reproche. En esta perspectiva, ciertos acontecimientos sociales considerados sombríos, responden a una mirada donde lo incivilizado es permutable por lo “bárbaro” y supone en ellos un sedimento del pasado atroz; esta es una forma elusiva de atender a la sombra de lo civilizado.

Más que definir a la Sombra, Jung la remite, desde una mirada moral, a nuestro lado “oscuro”, pero ¿ese lado “oscuro” es el mismo en contextos diferentes? ¿hasta dónde la categoría de la Sombra, tal y como la plantea Jung, depende de variables que impiden precisar un concepto de ella? Esta dificultad la advirtieron Zweig y Wolf y se han remontado a su origen fáustico:

Cada uno de nosotros aspira [...] a encontrar un sentido y una experiencia que nos conecte con algo trascendente; cada uno de nosotros aspira, como él [-como Fausto-], a poner fin a su soledad y, al igual que él, también hemos vendido nuestra alma a algún diablo y hemos sacrificado nuestra complejidad y autenticidad en un intento de sentirnos más seguros, tener más dinero o conseguir el amor” (S/A: 48).

- a) En este pacto nace la oscuridad; la sombra será una compañera que ocupa los ámbitos interior, familiar y cultural. Estos se revelan en diferentes momentos. Sentimientos secretos de vergüenza
- b) Las proyecciones
- c) Las adicciones y nuestros deseos más profundos
- d) Lapsus verbales
- e) Chistes y bromas pesadas que hacemos
- f) Los síntomas físicos
- g) En la mediana edad
- h) Los sueños
- i) La Sombra “revela sus facetas más ricas en la obra creativa, tendiendo un puente entre los mundos consciente e inconsciente. De este modo, la actividad artística es capaz de liberarnos del férreo yugo de la mente consciente, permitiendo que afloren estados de ánimo e imágenes desconocidas. Así pues, los escritores y el resto de los artistas son, de algún modo, especialistas en descorrer este velo y permitir que todo el mundo pueda atisbar las ilimitadas riquezas que se esconden en el reino de la sombra” (Zwieg, S/A:53).

Estos tejen la telaraña de la conformación psíquica de cada uno de nosotros:

La sombra personal está contenida dentro de la sombra familiar que, a su vez, está inserta en la sombra cultural, la cual, a su vez, se halla contenida dentro de la sombra global. Y

la resultante de todas esas fuerzas, de los factores biológicos y de la dinámica de nuestra familia de origen, termina articulando nuestra particular versión individual del pacto fáustico y del expolio de la riqueza de nuestra alma por parte de la sombra. Así es como perdemos el contacto con nuestra vitalidad y energía original y, en suma, nuestra autenticidad. Pero este tesoro perdido retorna cuando el personaje exiliado en la sombra – como el extranjero que trata de hacerse un lugar en el reino- asoma, en los momentos más insospechados, en los límites de la conciencia, obligándonos a enfrentarnos con nuestro lado oscuro (Zwieg, S/A:67).

Con la llegada del exiliado en la Sombra, ocurre la filtración a través de las fisuras del muro represor y se convierte en un acompañante e impulsor del acto creativo, según lo postulan Zwieg y Wolf. Este impulso creador, a partir de la mirada de Didier Anzieu, es el sobrecogimiento donde el creador se hunde, y brota una disociación yoica, con un remanente del yo creador que rescatará esa porción hundida y abre la posibilidad de una obra; este origen precipita la pregunta por el germen de la creación, y anterior a lo inscrito en las hojas de un borrador y sus enmendaduras.

1.2.4 La atmósfera ominosa de la sombra

El pacto fáustico es una “negociación del alma” (Rank, S/A:39), planteada por Otto Rank al establecer paralelos entre *La historia del reflejo perdido* de Hoffmann y *Peter Schlemihl* de Chamisso; en ambas narraciones, se pacta con el diablo, que consiste en la entrega del reflejo o la sombra a cambio de determinados logros en la vida de quien los entrega.

Rank afirma “la equivalencia del espejo y la sombra como imágenes, que se aparecen al yo como sus semejanzas”, propiciándose un desdoblamiento que implica la independencia de la entidad que se ha desdoblado. Esta independización apareja un extrañamiento: la sombra o el reflejo, otrora la compañía perenne, se alejan y empieza una relación donde bascula entre la nostalgia, el horror, el espanto y la persecución. La sombra, al implicar un extrañamiento que nace con la independización de su prototipo conlleva a sospechar hasta de mi propia sombra y entenderla como un agente extraño a mí mismo, germina una desfamiliarización con respecto a mi más

incondicional acompañante²³, aparece así el monolito ominoso con sus fisuras, como lo advirtió Sigmund Freud.

La Sombra, como el lado es tal pues se la ha mantenido en lo oculto en nosotros mediante represiones operadas en virtud de diferentes mecanismos inconscientes; la desfamiliarización convoca al horror porque aparece lo ocultado y se torna en extraño pese a ser propio. Con la mirada freudiana se elimina la tensión entre civilización y barbarie, subsumida en la perspectiva de Jung, y se solventa el posible desvío en torno a reflexiones éticas sobre conductas consideradas repudiables en situaciones concretas.

Freud ubica a lo ominoso en el orden de “lo terrorífico, de lo que excita angustia y horror” (1997: 219) y por ello el repudio suscitado con la aparición de la Sombra. Sin embargo, este es insuficiente para alcanzar una definición; hay diferentes grados de sensibilidad ante lo ominoso y dos caminos para entenderlo:

- a- Por medio del significado en la lengua.
- b- Agrupar todo aquello “que en persona y cosas, impresiones sensoriales, vivencias y situaciones, despierta en nosotros el sentimiento de lo ominoso, dilucidando el carácter escondido de lo ominoso a partir de algo común a todos los casos” (1997, 220).

²³ Las historias de los reflejos, además del peligro de una entrega al control de la propia vida a ese que está enmarcado en el espejo, remiten al hecho de que, al verse el rostro reflejado, la forma en que se da el apoderamiento por parte del reflejo sin la reciedumbre de un enfrentamiento sino con el arrobamiento de un enamoramiento. Es, en esta segunda modalidad, que Rank se ocupa de establecer el último puntal del asunto del doble: el narcisismo, el cual no se distancia de la relación que se da con el “enfrentamiento” y su subsecuente rechazo y temor para evitar la muerte, sino que es la manera en que se le da un nuevo ropaje a ese reflejo.

Con este narcisismo se sustenta la conclusión que Rank dio en torno a la incapacidad para el amor y una “vida sexual anormal”. La defensa contra el narcisismo que tiene el yo cuenta con, a juicio de Rank, dos maneras: repugnancia hacia la propia imagen o en la pérdida de

la imagen de la sombra o la imagen del espejo [que evidencia] un fortalecimiento, un volverse independiente y superiormente fuerte, que a su vez muestra nada más que el interés, sobremanera enérgico, por el propio yo. De tal modo, la contradicción aparente – la pérdida de la imagen de la sombra o de la imagen del espejo representada por persecución- se entiende como una representación de lo contrario, la representación de lo reprimido en lo que se reprime (Rank: S/A, 118-119).

En estos desdoblamientos del yo mediante los reflejos, también aparece el síntoma más destacado de las formas que adopta el doble:

Una poderosa conciencia de culpa que obliga al protagonista a no aceptar ya la responsabilidad de ciertas acciones de su yo, sino a descargarlas sobre otro yo, un doble, que es personificado, o bien por el propio diablo, o creado por la firma de un pacto diabólico. Esta personificación diferenciada de los instintos y deseos que alguna vez se sintieron como inaceptables, pero que pueden satisfacerse sin responsabilidades de esa manera directa. ...esta conciencia de la culpa, que tiene varias fuentes, mide, por un lado, la distancia entre el ideal del yo y la realidad lograda; por el otro, es alimentado por un poderoso temor a la muerte y crea fuertes tendencias al autocastigo... (Rank: S/A, 122).

Estos senderos confluyen en la conclusión: “lo ominoso es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo” (1997:220). Pero ¿cómo es posible que lo familiar devenga ominoso, terrorífico, y en qué condiciones ocurre? (1997:220).

Con el rastreo hecho por Freud en el primer camino, da cuenta de las variaciones que ha tenido la palabra heimlich y su presunto antónimo (unheimlich), ambas incubadas en la lengua alemana. Este acercamiento corre con el riesgo advertido por el propio Freud, que hizo un listado de las definiciones de palabras que tengan ese “particular matiz de lo terrorífico” (1997:221).

En el -español anotó lo lúgubre, lo sospechoso, de mal agüero y siniestro. En el diccionario de la RAE, la definición de lo ominoso remite a lo abominable o despreciable; con lo generado por el encuentro con la sombra; es un listado de los efectos de dicho encuentro y, por lo tanto, la generalidad del término concluye en una indeterminación al punto que muchos han traducido el texto de Freud como “lo siniestro”. El anclaje en alemán asa lo que entraña el significado y su antónimo y propicia la construcción de un concepto de lo ominoso más compleja que la vertida en un diccionario. El acercamiento desemboca en el carácter oculto que tiene el unheimlich, el cual corresponde a lo familiar, y culmina en lo postulado por Schelling: “Se llama unheimlich a todo lo que, estando destinado a permanecer en el secreto, en lo oculto, [...] ha salido a la luz” (Freud: 1997, 224). El unheimlich es un posible destino de lo heimlich:

En general, quedamos advertidos de que esta palabra Heimlich no es unívoca, sino que pertenece a dos círculos de representaciones que, sin ser opuestos, son ajenos entre sí; el de lo familiar y agradable, y el de lo clandestino, lo que se mantiene oculto (Freud, 1997:224-225).

El segundo camino planteado por Freud, referido a los objetos o personas que conducen a lo ominoso, fue allanado, inicialmente, por Jentsch, cuya propuesta de lo ominoso se funda en la duda sobre el carácter inanimado de un ser vivo o viceversa, como ocurre con algunos autómatas:

Uno de los artificios más infalibles para producir efectos ominosos en el cuento literario consiste en dejar al lector en la incertidumbre sobre si una figura determinada que tiene ante sí es una persona o un autómata, y de tal suerte, además, que esa incertidumbre no ocupe el centro de su atención (Freud, 1997:227).

También se presenta lo ominoso en los ataques de epilepsia y en las manifestaciones de locura “pues despiertan en el espectador sospechas de unos procesos automáticos-mecánicos- que se ocultarían quizá tras la familiar figura de lo inanimado” (Freud: 1997, 227); este desplazamiento hacia el que ve lo ocurrido, implica un acercamiento al lector como instancia donde se despierta lo ominoso; incluso en la ficción, hay un mecanismo independiente del hecho, propiamente narrado, que propicia la *ominosidad*²⁴. Con *El hombre de arena* de Hoffmann, Freud concluye que el carácter siniestro se vincula, además, con el peligro con respecto a los ojos; como ocurre en la narración, si estos se pierden, hay un recuerdo vinculado con la castración; ahí late lo ominoso y no en el hecho mismo de que alguien pierda los ojos. El vínculo con la niñez fundamenta al efecto ominoso, como la incertidumbre de animar lo inanimado:

[...] con las muñecas, desde luego, no estamos muy distantes de lo infantil. Recordemos que el niño, en los juegos de sus primeros años, no distingue de manera nítida entre lo animado y lo inanimado, y muestra particular tendencia a considerar a sus muñecas como seres vivos [...] Entonces, la fuente del sentimiento ominoso no sería aquí una angustia infantil, sino un deseo o aun apenas una creencia infantil (Freud, 1997:233).

Además de afincarse en el espacio de los temores infantiles, lo ominoso puede estar en los deseos o creencias que, cuando se eliminan los juegos de esa edad, por medio de la represión, se alojan

²⁴ Aplico este adjetivo porque otorga una cualidad abstracta; es decir, significa el carácter ominoso de tener una imagen, una cosa, una situación o una atmósfera. Escribir *ominosidad* connota una situación inestable. Con respecto al extrañamiento, se teje un vínculo con *ostranenie*, palabra cara al formalismo ruso, traducida como extrañamiento. Esta funciona como elemento distintivo del arte y cobija tanto al lector como al creador:

El concepto de extrañamiento (*ostranenie*), enunciado por Victor Sklovski desde sus primeros trabajos, ha sido asociado generalmente al ámbito estético-receptivo de los efectos sobre el lector. Lo más natural era hacerlo así, pues se trata de un fenómeno que aparece cuando el receptor se enfrenta a las dificultades artísticas de la obra, a la presentación extrañada de los objetos, al trastocamiento del orden narrativo habitual, etc. Se trata, en definitiva, de un efecto producido en la recepción de la obra artística y que afecta a nuestra percepción de la realidad. Sin embargo, esto no quiere decir que se trate de un fenómeno exclusivo de la recepción, o que el autor no experimente una desautomatización de su percepción durante el proceso de la creación artística (Sanmartin: 2004, 249-250).

La presencia de lo extraño también fue advertida por estudiosos distantes de una perspectiva que contemplara al inconsciente en el arte – al menos en lo que se refiere a su abordaje desde los estudios circunscritos a la academia-. Esta presencia del extrañamiento también estuvo presente en el trabajo de Freud:

Es cierto que el autor produce al comienzo en nosotros una especie de incertidumbre -deliberadamente, desde luego-, al no dejarnos colegir de entrada si se propone introducirnos en el mundo real o en un mundo fantástico creado por su albedrío. Como es notorio, tiene derecho a hacer lo uno o lo otro, y si por ejemplo ha escogido como escenario de sus figuraciones un mundo donde actúan espíritus, demonios y espectros [...] hemos de seguirlo en ello y, todo el tiempo que dure nuestra entrega a su relato, tratar como una realidad objetiva ese universo por él presupuesto” (1997, 230)

en el inconsciente para regresar en los momentos donde se anima lo inanimado o cobra independencia la Sombra.

1.2.5 Cuando se extraña a la sombra

En la independización de la Sombra ocurre un desdoblamiento, postulado por Freud cuando se acerca a obras que le sirven para inquirir una definición de lo ominoso como *Los elixires del diablo*: con la lectura de este relato, establece unos elementos, propios para materializar el efecto de lo ominoso, adscritos a los dobles y sus diferentes “gradaciones y plasmaciones” (Freud, 1997:234) y unas características del doble que se subsumen en la división entre doble objetivo y subjetivo:

-Aspecto idéntico y, por lo tanto, las personas que comparten esta característica son consideradas idénticas;

-Acrecentamiento de esa situación gracias al salto de “procesos anímicos de una de estas personas a la otra -lo que llamaríamos telepatía-, de suerte que una es coposeedora del saber, el sentir y el vivenciar de la otra” (Freud, 1997:234);

- identificación de una persona con la otra de modo que se da una confusión sobre el propio yo “o situar el yo ajeno en el lugar del propio- o sea, duplicación, división y permutación del yo-” (Freud, 1997:234);

-la repetición de rasgos físicos, caracteres y destinos a lo largo de varias generaciones: “el permanente retorno de lo igual” (Freud, 1997:234).

Freud parte de la hipótesis del origen de esos dobles en el temor a la muerte, como lo plantea Rank y postula su nacimiento en “el terreno del irrestricto amor por sí mismo, el narcisismo primario que gobierna la vida anímica tanto del niño como del primitivo” (1997:235). El doble surge en la primera etapa del desarrollo del yo, se oculta para luego regresar como un anunciador de la muerte y, a su vez, esa aparición se apalanca en la observación de sí y la consciencia moral. En el anuncio de la muerte, se establece una relación peligrosa, tensa: a nadie le resulta grata la perspectiva de su finitud²⁵.

²⁵ Rosset ha discutido esta conclusión de Rank, al afirmar que

Es verdad que el doble siempre es concebido intuitivamente como si gozara de una realidad “mejor” que la del propio sujeto – y, en este sentido, puede aparecer como una especie de instancia inmortal con

El vínculo establecido por Jung entre la Sombra con lo repudiable moralmente hunde sus raíces en los estadios del desarrollo del yo, donde hay una autocontemplación de la que surgen nuevas categorías de orden moral y una contraposición al resto del yo:

El hecho de que exista una instancia así, que puede tratar como objeto al resto del yo; vale decir, el hecho de que el ser humano sea capaz de observación de sí, posibilita llenar la antigua representación del doble con un nuevo contenido y atribuirle diversas cosas, principalmente todo aquello que aparece ante la autocrítica como perteneciente al viejo narcisismo superado de la época primordial (Freud, 1997:235)²⁶.

El dinamismo en la autocontemplación propicia una mayor tendencia al encuentro con lo ominoso al cambiar el contenido representativo del doble; este se hace más extraño. De ahí, la omnipotencia del pensamiento, en donde se la sitúa como agente que influye en la realidad o la transforma; no se limita a nosotros, comprende a ese otro que quiere infligirnos daño y le basta con desearlo para que este se materialice: se le otorga a alguien más la capacidad de influir, con sus anhelos, en nuestras propias vidas sin que haya resistencia o medie nuestra voluntad. Como ocurre con el asunto de la naturaleza animada de seres aparentemente inanimados, para Freud hay un origen en la infancia y en el narcisismo, vinculados al animismo y plantea dos conclusiones:

La primera: Si la teoría psicoanalítica acierta cuando asevera que todo afecto de una moción de sentimientos, de cualquier clase que sea, se transmitida en angustia por obra de la represión, entre los casos de lo que provoca angustia existirá por fuerza un grupo en que pueda mostrarse que eso angustioso es algo reprimido que retorna. Esta variedad

relación a la mortalidad del sujeto -. Pero lo que angustia al sujeto, mucho más que su muerte próxima, es en primer lugar su no-realidad, su no-existencia. Morir sería un mal menor si al menos uno estuviera seguro de haber vivido; ahora bien, en el desdoblamiento de personalidad, el sujeto llega a dudar precisamente de esta vida, por percedera que pueda parecerle. En la pareja maléfica que une el yo con otro fantasmal, lo real no está del lado del yo, sino del lado del fantasma: el otro no me dobla, soy yo el doble del otro. Para él lo real, para mí la sombra (1993:82).

En esta advertencia sobre el tambaleo de lo real, Rosset se acerca a la noción de lo ominoso que delinea Freud: el extrañamiento con respecto a ese mundo familiar (que recae en la creencia en lo real y la imposibilidad de su iteración en cuanto que la misma, si se llegase a dar, pondría en evidencia que lo real no es tal) se intensifica con el desdoblamiento. Si bien en su crítica plantea una distancia con lo propuesto por Rank, Rosset se ocupa del efecto que genera la aparición del doble, es decir, lo ominoso, pero no del origen por el cual el doble nace; el autor de El doble busca dar cuenta del origen del motivo del desdoblamiento y por ello lo establece en el temor a la muerte.

²⁶ El contenido chocante de lo ominoso se extiende a las posibilidades incumplidas en “la plasmación del destino” (Freud: 1997, 236)

de lo que provoca angustia sería justamente lo ominoso, resultando indiferente que en su origen fuera a su vez algo angustioso o tuviese como portador algún otro afecto. La segunda: Si esta es de hecho la naturaleza secreta de lo ominoso, comprendemos que los usos de la lengua hagan pasar lo “Heimlich” (lo “familiar” a su opuesto, lo “Unheimlich”), pues esto ominoso no es efectivamente algo nuevo o ajeno, sino algo familiar de antiguo a la vida anímica, sólo enajenado de ella por el proceso de la represión (Freud, 1997:240-241)

El plano de la lengua -del vínculo entre lo que debe estar oculto y aparece-, coincide con el regreso de lo reprimido. Otros dos elementos son:

-La angustia propiciada por el regreso, así lo reprimido no responde a algo que haya sido, en su origen, repudiable.

-El extrañamiento de lo familiar como consecuencia de la represión.

La Sombra es una forma del doble en donde lo propio e inescindible, cobra independencia y se torna extraño. El origen de la independización está en la represión de lo deleznable - represión que no pasa por la conciencia- yes un careo a los valores impuestos en un determinado contexto. Eso oculto reaparece, ya como algo extraño, sin mediar la claridad de su proveniencia.

1.2.6 Lo ominoso en la vida y la poesía

En *La vorágine*, la ominosidad se despliega en actos como los de encuadrar a la novela dentro de un marco burocrático pues se presenta al testimonio de Arturo Cova como una pieza que forma parte de los oficios que hace un funcionario estatal que representa al país en el exterior. Este mecanismo, junto con el de las fotografías que buscan probar la existencia de los personajes que aparecen en la narración, robustece el aura ominosa de la novela:

... a menudo y con facilidad se tiene un efecto ominoso cuando se borran los límites entre la fantasía y realidad, cuando aparece frente a nosotros como real algo que habíamos tenido por fantástico, cuando un símbolo asume la plena operación y el significado de lo simbolizado, y cosas por el estilo. En ello estaba buena parte del carácter ominoso adherido a las prácticas mágicas. Ahí lo infantil, que gobierna también la vida anímica de los neuróticos, consiste en otorgar mayor peso a la realidad psíquica por

comparación con la material (rasgo este emparentado con la omnipotencia de los pensamientos (Freud, 1997:244).

La sangría, percibida gracias a la fuga de los fluidos reales hacia la ficción y viceversa, contamina a los dos ámbitos y entonces circula la ominosidad por *La vorágine*. Lo ominoso es un efecto en donde muchos asuntos son tales en la vida, no lo son en la literatura, como lo repara Freud.

Lo ominoso en el mundo de la vida real, a juicio de Freud, tiene dos variantes:

- a- Omnipotencia del pensamiento.
- b- Complejos infantiles reprimidos.

Que un objeto nos hable o un deseo reprimido (puede ser, por ejemplo, la figura de un hada madrina semejante a nuestra madre, pero con una vestimenta especial que se nos aparece muchos años después, en nuestra edad adulta) regrese en algún instante de nuestra cotidianidad, propicia la ominosidad.

Entre estas dos variantes hay una diferencia: en la omnipotencia del pensamiento se cancela la creencia de la realidad; es maleable, a partir de lo que se piensa y no se instituye como un agente exterior impuesto. Esta realidad jamás tambalea cuando lo ominoso proviene de una represión con origen infantil –las fantasías no materializadas regresan de manera ominosa porque se asume la tiranía de lo real que se impone frente a lo que se desea y esa presunción se derrumba. Suponer la tiranía de la realidad entraña el peligro de su derrocamiento y a la aparición de un mundo más real y maleable que el tiránico.

En *La vorágine*, Arturo Cova vivencia lo ominoso cuando regresan los anhelos de una vida próspera y de fama literaria mientras más ingresa a la selva y vive el oprobio y la faz oscura del progreso civilizatorio-. En la omnipotencia del pensamiento hay una intervención en el mundo real donde se erosiona la frontera entre la imaginación y lo que materialmente ocurre.

Los actos creativos son intervenciones con incidencia en la realidad y precipitan aspectos ominosos en ella hasta tornarla extraña. En *La vorágine*, ese extrañamiento ocurre con el testimonio de Arturo; supone un relato fiel, pero se sustenta en una serie de impresiones subjetivas que transforman a la selva, a la explotación cauchera y a una organización sociopolítica como Colombia.

En la ficción, el efecto ominoso tiene raíces en un contenido semejante a las vivencias; no siempre la omnipotencia del pensamiento o la animación de lo inanimado genera esos efectos. Los ejemplos que plantea Freud para fundamentar este concepto corresponden a los relatos populares; en este caso, la construcción de narraciones como las que ha hecho Disney, adjudica a determinados objetos o animales cualidades humanas cuyo efecto no es lo ominoso. Por lo tanto, este no se remite, con exclusividad, al contenido sino a la forma como el mismo se estructura en una ficción, con lo que plantea una diferencia con respecto al vivenciar.

Lo ominoso en la ficción contiene a lo ominoso en la vivencia y, gracias al mecanismo narrativo, también vierte una radiación ominosa en hechos cotidianos: “[...] muchas cosas que si ocurrieran en la vida serían ominosas no lo son en la creación literaria, y en esta existen muchas posibilidades de alcanzar efectos ominosos que están ausentes en la vida real” (Freud, 1997:248).

El autor literario puede trazar un universo con líneas semejantes a una realidad que nos es familiar. Este punto común varía de un lector a otro; lo que no tuvo en cuenta Freud fue la figura del lector:

Frente al vivenciar nos comportamos en cierto modo pasivamente y nos sometemos al influjo del material. En cambio, el creador literario puede orientarnos de una manera particular: a través del talante que nos instila, de las expectativas que excita en nosotros, puede desviar nuestros procesos de sentimiento de cierto resultado para acomodarnos a otro, y con un mismo material a menudo puede obtener los más variados efectos” (Freud, 1997:251).

Esta concentración en el creador implica, además, un poder de elección que habita en él: en Freud pervivió a un artífice con pleno uso de su conciencia, suspendido en una libertad que le permitía caminar o inventar cualquier sendero. Pero en la creación hay variables que responden al inconsciente y se cuelan en el devenir creativo. A esta incidencia se suma la presencia del lector y su mirada, atravesada por elementos que sobrepasan lo racional: esta relación que se da por medio de las letras impresas, y en ellas laten las posibilidades de su presencia²⁷.

²⁷ ¿Hasta dónde es posible desarrollar una lectura crítica de un cuento de hadas narrado en las pantallas llenadas con productos de Disney? ¿Es posible darle un giro ominoso a una noticia de farándula o al registro de un partido de fútbol?

Con esta instancia lectora puede ocurrir que, en su horizonte o universo, lo familiar para el escritor no lo es para esta; lo ominoso también depende de quien lee la ficción; nace la posibilidad de lecturas ominosas que extrañarían a la ficción misma, por más de adscribirla a un mundo familiar concreto; es decir, en el ejercicio de la lectura, se plantea un posible extrañamiento de lo familiar y de desocultamiento de lo que debería permanecer oculto²⁸. Cuando el autor sitúa a su ficción en el terreno de lo real, ubica lo ominoso en el mismo campo de lo vivencial²⁹.

En el anverso de esa hipotética situación familiar en la cual teje su universo un autor literario concreto, aparece un mundo ubicado en la fantasía. En ella, los objetos que pueden ser ominosos en la vida pierden este cariz pues, como lectores, “adecuamos nuestro juicio a las condiciones de esa realidad forjada por el autor y tratamos a ánimas, espíritus y espectros como si fueran existencias de pleno derecho, como nosotros mismos lo somos dentro de la realidad material” (Freud, 1997:249). El efecto ominoso lleva consigo una actividad lectora en la ficción literaria³⁰, la cual soslaya el propio Freud pues le da preponderancia al creador.

1.2.7 Visiones ominosas en un jardín

En *La ninfa*, relato de *Azul...*, de Rubén Darío, Lesbía desea dar vida a sus broncees, en un vislumbre de la animación de lo inanimado en el relato; incluso, asevera que haría a alguno de ellos su amante (preferiblemente, a un centauro). Ese deseo se cruza con el del narrador y protagonista, de contemplar a alguna ninfa del bosque y proclama la imposibilidad de que ello se materialice porque ellas no existen. Lesbía le contesta que sí y que él verá a alguna. Esto ocurre durante una velada donde participa un obeso sabio que, luego de lo dicho por el narrador, afirma

²⁸ Borges en *Kafka y sus precursores*, efectúa una operación en la cual el valor de la lectura se fundamenta en ese extrañamiento de los textos que le preceden a un escritor en concreto. Kafka transformó a sus predecesores y, a su vez, él será transformado por los futuros escritores: en esas transformaciones es necesaria la lectura o la presencia de un lector que vea los trastornos hechos a una tradición concreta.

²⁹ Puede acrecentar lo ominoso por medio de la introducción de circunstancias que enrarecen eso cotidiano, como ocurre, por ejemplo, con *La transformación*. Basta con ese elemento extraño de convertirse en un insecto para que en el lector opere una resistencia materializada en la incredulidad; esta la puede controlar el escritor con el ocultamiento durante “largo tiempo [de] las premisas que en verdad ha escogido para el mundo supuesto por él, o en ir dejando para el final, con habilidad y astucia, ese esclarecimiento decisivo” (Freud: 1997, 250). Dicho mecanismo es puesto en marcha, por ejemplo, por Alfred Hitchcock en *Psicosis*: sólo hasta el final sabemos quién la padece y qué fue lo que verdaderamente ocurrió antes.

³⁰ En el caso de las narraciones orales, dicha ominosidad se da porque el enunciador y el oyente comparten el contexto extraverbal, el cual les permite compartir los efectos ominosos que se dan por la intervención de lo narrado en dicho contexto. En la narración escrita es necesaria una explicitación del contexto en el cual se desenvuelve la historia y, luego, se da la familiaridad o extrañamiento por parte de quien lee con respecto a ese universo que se le revela en las páginas.

la existencia de seres extraordinarios y menciona hechos concretos, referidos por diferentes historiadores.

Una mañana primaveral, el narrador camina por un jardín del mismo castillo en donde ha departido con Lesbia y los demás contertulios; se acerca a un estanque y advierte la figura semejante a una ninfa: “llegué más cerca. ¿soñaba?”; surge la primera confusión entre la realidad y el sueño: el material onírico se cuela en su vigilia, la continuidad entre esos dos mundos, en apariencia independientes, dota de ominosidad a la figura de aquella criatura desnuda que se interna en el bosque y él, poeta lírico -hace esa aclaración el narrador, como si dichas confusiones fueran sustrato de la lírica- se siente burlado.

En el último episodio, cuando todos se reúnen a almorzar, Lesbia, sin narrador le comentara algo al respecto, dice que él ha visto ninfas y sonrío. La primera impresión propicia una pregunta: ¿Es Lesbia una ninfa o una mujer que se ha hecho pasar por una de ellas? Ella sugiere, desde el comienzo, la animación de lo inanimado; después ocurre la confusión del poeta entre la realidad y el sueño; el texto desemboca en el momento donde el sujeto mitológico se escabulle para generar la sospecha de ser la misma que carcajea en el almuerzo: la duda nace gracias a un mundo no explicitado en todos sus mecanismos al lector; Lesbia es una ninfa o una mujer que simula serlo.

Este extrañamiento del propio mundo, al cual se le plantea una estructura semejante al vivencial, propicia lo ominoso, consolidado con el rompimiento de la frontera entre lo real y lo fantástico y los deseos de Lesbia, los cuales también tienen la probabilidad de cumplirse, habida cuenta de lo dicho por el gordo sabio; él fundamenta la existencia de lo extraordinario a partir de datos pretendidamente históricos³¹.

El efecto ominoso también brota del desdoblamiento: si Lesbia es la misma ninfa, no hay una congruencia en la identificación elaborada por el protagonista. Hay una aparición que, en

³¹ Rodríguez y Troncoso plantean lo siguiente respecto a este relato:

...el cuento propone una erótica del detalle, completamente distinta a la realista la que se basa en un modo de conocimiento que privilegia un acercamiento óptico al cuerpo donde la mirada es lo fundamental, mientras que en el texto dariano lo háptico ocupa el rol principal. Háptico para nosotros es terminología más adecuada que táctil, ya que indica una transferencia de los sentidos, donde el ojo se vuelve una suerte de dedo que palpa la realidad (2014, 163).

El rol de lo háptico genera el extrañamiento en el lector y en el propio narrador cuando vislumbra a la ninfa. De modo que lo ominoso gravita en torno a este recurso.

momento alguno, hace dudar al narrador; él asume que vio a una ninfa y no a una mujer. Para el lector, el efecto del probable desdoblamiento se da cuando Lesbia ríe, al final del relato: ¿tiene acaso ella esa claridad de su doble identidad? ¿es una simple broma en la que el sustrato de la realidad jamás se tambalea y simplemente Lesbia hizo un juego? ¿es acaso una ninfa cuyo doble es Lesbia? La imposibilidad de identificar incluso a quién es el doble de quién, acrecienta lo ominoso. El lector se extraña de la mujer que otrora fuera familiar en la narración. En la difracción entre Lesbia y la ninfa, surgen los claroscuros; lo que una de ellas reprime durante la cena -aunque se asome cuando chupa una piedra de azúcar durante una cena-, estalla en la ninfa del estanque. La Sombra obedece a deseos postergados, no necesariamente a lo repudiado por alguna de las dos, pero sí a lo que se reprime y regresa, con lo que lo ominoso también sopla su ráfaga en la propia Lesbia cuando se desdobra en la ninfa o en la ninfa cuando es Lesbia.

1.2.8 La oquedad de dos mundos

Más cercano a la aparición de la Sombra es el relato *Baile de las sombras* de Carlos Martínez Silva (1847-1903)³². Hay un desdoblamiento donde se pone en duda a la experiencia vivencial. El texto

³² Este es el relato:

Hace algunas noches que, cabizbajo y distraído, seguía el camino de mi casa, por una oscura y desierta calle. De repente sentí música, alcé la cabeza y vi una casa iluminada: evidentemente allí había un baile.

Como nada tiene eso de raro, me disponía a seguir; pero como descubriera que sobre la pared que quedaba al frente de la casa iluminada, pasaban y repasaban las sombras de los danzantes, me detuve.

En aquel momento se celebraban, pues, dos bailes: uno en la sala, otro en la calle.

En el primero había hermosas damas, apuestos caballeros, fisonomías animadas por el fuego de la pasión, trajes de crujiente seda, perfumes y blandones, todo cuanto halaga los sentidos y exalta el corazón.

El baile de las sombras era triste en todos sentidos: se celebraba en una calle oscura y fría; los convidados estaban vestidos de negro, no se reían, ni conversaban; tenían rígidas las facciones, apagada la vista.

¡Qué contraste aquél! ¡Qué fuente de serias y profundas reflexiones para el que, como yo, contemplaba fríamente desde la mitad de la calle esas dos danzas, que al fin no eran sino una sola!

-¿Quiénes son, me decía, dejándome llevar por la imaginación, estos tristes danzantes, de formas vagas, que durante un largo rato han dado vueltas y revueltas, sin hacer ruido, penetrándose los unos a los otros, y que de pronto han huido en tropel entre las sombras de la noche?

¿Serán jóvenes de esas de que habla Bello en los Fantasma, arrebatadas al mundo en la primavera de la vida, entusiastas por el baile, que se estremecen en la tumba, al ruido del sauce mecido por el viento? ¡Ah! sin duda a la silenciosa morada que habitan llegaron las dulces notas de la flauta; no pudieron resistir a su atractivo, y pidieron permiso a la guardadora del cementerio para venir a participar de la loca diversión de los mundanos, que tanto las arrebató en vida.

No se atreven a entrar a la sala del baile; y hacen bien. ¿Qué irían a hacer a ese recinto, reverbero de todos los placeres sensuales, esas pobres jóvenes que hace años purgan en las soledades de la tumba las leves faltas cometidas en vida? ¿Quién reconocería, por otra parte, envueltas en sus negros ropajes y adornadas con mustios y ajados azahares, a la espiritual Margarita, a la airosa Tulia, a la delicada Amelia?

Ellas sí ven y conocen a sus antiguas amigas, ebrias de placer, jadeantes, sonrosadas, que olvidadas de todo, hasta de Dios, giran en revuelto torbellino, guiadas por las notas de una flauta y en brazos de almibarado mozalbete.

Ayer, en ocasión semejante, todas reunidas, las que aún viven y las muertas ya, se entregaban a hermosos proyectos y acariciaban gratas ilusiones. Todo era entonces risueño y de color de rosa: ni una nube en el

cuenta con unas fases de difuminación de la propia realidad. Lo real tiene una estructura fundamental que “designa a la vez su valor y su finitud: cualquier cosa posee el privilegio de no ser más que una, lo cual aumenta infinitamente su valor, y el inconveniente de ser insustituible, lo cual disminuye infinitamente su valor” (Rosset: 1993, 77). Lo real, en el relato, empalidece y es engullido por un magma sombrío donde la realidad pierde sus contornos.

En un primer momento, el universo del relato es familiar o corresponde con el mundo vivencial: el narrador camina por cualquier calle de una ciudad, se detiene frente a una ventana en donde advierte, enmarcados por ella, el baile de unos jóvenes y, frente a ellos, en el costado opuesto de la calzada, en una pared, se yerguen unas sombras que también bailan. Entonces, ocurre el desdoblamiento:

En aquel momento se celebraban, pues, dos bailes: uno en la sala, otro en la calle”; este fenómeno no se da como una metáfora, para el narrador ya hay dos eventos que funcionan acompañados, aunque tienen diferencias: mientras que la voluptuosidad circula en el baile de los jóvenes, en el de las sombras era “triste en todos sentidos: se celebraba en una calle oscura y fría; los convidados estaban vestidos de negro, no se reían, ni conversaban; tenían rígidas las facciones, apagada la vista” (Martínez, 2013:S/P).

El narrador está en la mitad de esas dos escenas; observa a ambos costados y se plantea preguntas sobre lo que ve; la primera de ellas se refiere a qué o quiénes pertenecen esas sombras, estas son independientes con respecto a los cuerpos de carne y hueso; el efecto propicia dos hipótesis en el lector: la primera es que los jóvenes que bailan, enmarcados por la ventana, carecen de sus sombras o, simplemente, se proyectan sobre otra pared; la segunda consiste en que la presencia de las sombras de la pared responde a una seducción de una melodía a unos muertos al punto que danzan al mismo ritmo emanado del lugar donde se celebra la fiesta de los vivos.

hori-zonte, ni una angustia en el corazón, ni un triste presentimiento. Hablaban de sus esperanzas, de sus ensueños, de sus castos amores. ¡Hoy... unas de ellas habitan la ciudad de los muertos, de donde las hemos visto salir en altas horas de la noche; ¡las otras se han olvidado de sus amigas, siguen bailando, riendo, coronándose de rosas!

¡Dios las haga felices y no permita que la reina de los sepulcros venga tan pronto a llevárselas a aumentar su corte!

En todas las cosas hay siempre una parte que se ve, y otra que no se ve, y ésta suele ser la verdadera.

En un baile, la ilusión, el deslumbramiento estarán dentro de la sala, y será la realidad el lúgubre cuadro que se ofreció a mi vista y que otros habrán contemplado?

Unas cuantas sombras, tristes, rígidas, que dan vueltas sin concierto, ¿serán, pues, la desnuda esencia, la verdadera forma de un baile?

La música es el vínculo entre los muertos y los vivos; lo inanimado se anima mediante un desdoblamiento de los cadáveres: estos tienen un hálito, percibido como sombra. Si hasta los muertos tienen sombras, y si ocurre que los vivos que bailan dentro de la casa no las tienen, ¿qué son ellos? El propio narrador los delinea como sujetos que olvidan a Dios, “ebri[o]s de placer, jadeantes, sonrosadas [...] giran en revuelto torbellino, guiados por las notas de una flauta...”.

Todos estos interrogantes son cavilaciones del narrador, pero el desdoblamiento inicial los precede, no hay claridad respecto a que sea una imaginería del narrador o si sucede en el mundo -ya más extraño- del relato; esto dota de ominosidad.

Las sombras tienen, incluso, una voluntad propia:

¿Qué irían a hacer a ese recinto, reverbero de todos los placeres sensuales, esas pobres jóvenes que hace años purgan en las soledades de la tumba las leves faltas cometidas en vida? ¿Quién reconocería, por otra parte, envueltas en sus negros ropajes y adornadas con mustios y ajados azahares, a la espiritual Margarita, a la airosa Tulia, a la delicada Amelia? (Martínez, 2013:S/P).

La memoria remite a quienes nos reconocen: si carecemos de algún rasgo que permita a los otros identificarnos, es imposible un desdoblamiento. El narrador, en su imaginería, reconoce en esas sombras a Margarita, a Tulia y Amelia; en él y ellas persiste el reconocimiento, es la manera como sus contornos son aún individuos; difuntas, pero con un nombre y una historia – deducida de adjetivos como espiritual, airosa y delicada-. También los vivos están entregados al olvido: en ellos no puede haber sombras porque ni siquiera son ellos; la bifurcación del paisaje acrecienta la distancia entre los dos senderos abiertos.

Las sombras, como entes autónomos, están dotadas de extrañeza y propician extrañamiento. El mundo tejido por el creador se enrarece desde una atmósfera nocturna y cotidiana, familiar: el proceso de desfamiliarización se acrecienta cuando el narrador afirma que hay una ciudad -otra- de los muertos. El desdoblamiento de una ciudad se vincula con la trazada por Agustín de Hipona, aunque en su caso no haya sido hecha con visos ficcionales sino argumentales. El narrador se pliega en la creencia de una sola verdad y el doble surge como tentativa que la hace tambalear a ella y al sustrato de lo real:

La eminencia de lo real, el realismo de su realidad, no aparece nunca tan claramente como en su incapacidad de esposar alguno de los contornos de ningún doble. Lo real es aquello de lo que no hay duplicación; o más exactamente, no hay duplicación que no sea un señuelo, sugiriendo entonces la idea de un doble que se trata de lo real en persona. Señuelo con efecto cómico en el caso del quid pro quo; y con efecto trágico cuando sugiere la figura engañosa de otro tranquilizante en el sitio y en el lugar de lo temible mismo, cuyo papel interpreta provisionalmente- papel insostenible al final, en tanto que el doblez viene inevitablemente a traicionar al original por la falsificación misma que propone- (Rosset, 2007:31).

El relato culmina con una certeza: “En todas las cosas hay siempre una parte que se ve, y otra que no se ve, y ésta suele ser la verdadera”. Hay una aceptación de la sombra y se la toma como real, en una clara subversión del mito platónico de la caverna; le sucede una pregunta en torno al sustrato de la realidad, incluyendo la urdida en el propio cuento:

En un baile, la ilusión, el deslumbramiento estarán dentro de la sala, ¿y será la realidad el lúgubre cuadro que se ofreció a mi vista y que otros habrán contemplado?

Unas cuantas sombras, tristes, rígidas, que dan vueltas sin concierto, ¿serán, pues, la desnuda esencia, la verdadera forma de un baile?

Esto intensifica el efecto ominoso de la narración. La verdad y lo real aparecen como interrogantes. Rosset, al constatar la “estructura fundamental de lo real” (1993:77) expresa que la misma designa su valor y su finitud: “cualquier cosa posee el privilegio de no ser más que una, lo cual aumenta infinitamente su valor, y el inconveniente de ser insustituible, lo cual disminuye infinitamente su valor” (93:77).

El narrador del cuento firmado por Martínez Silva se sumerge en una realidad que se desdobra al punto de establecer esa “otra ciudad” de los muertos, las sombras se independizan pero le dicen algo a él y él lo refiere a los otros vivos y que habitan el baile dentro una casa iluminada, ausente de sombras: esa verdad es la de la muerte. Además de distanciarse del relato platónico, esta narración exalta la planicie y el engaño de la luz total, torciendo así el anhelo iluminista. En *La sombra*, el doble no es una mera repetición sino la aparición de lo que se intenta esconder o se asfixia sin ahogarlo.

El narrador elude una pregunta por sí mismo pero el doble, bajo el tipo de la Sombra, le interroga por la naturaleza de todo lo visto y vivido. Si él, como narrador y personaje, puede mirar el anverso y reverso de algo más grande que lo real, ¿en dónde se halla ubicado? ¿qué ocurre en la mitad de esa calle casi demediada por esas dos circunstancias tenuemente ligadas por una línea de continuidad entre los vivos y los muertos?

Las sombras son el destino inevitable de quienes bailan olvidándolo todo. Los bailarines jóvenes, carentes de sombras, incurren en el olvido porque reprimen lo repudiado. La atmósfera ominosa se propala con las preguntas del narrador y el tambaleo de las seguridades en torno a la realidad.

Las sombras, ocultas para quienes bailan, se le revelan al narrador suspendido en la frontera evanescente de dos mundos, y se pregunta por la verdad: he ahí el segundo efecto ominoso; lo heimleisch anega al esplendor de baile, lo unheimleisch emerge cuando el narrador repara en la independencia de las sombras, provenientes quizá de la ciudad de los muertos que nadie recuerda, reprime u oculta.

La aportación de la perspectiva freudiana, en términos de lo ominoso, se remite también al trabajo del creador literario; la desfamiliarización no sólo opera con respecto a los personajes inmersos en la narración – incluyendo a ese narrador que es Arturo Cova en *La vorágine*– trasciende para acercarse al proceso de creación literaria. En los papeles preparatorios de toda obra y las lecturas subsiguientes, hay una desfamiliarización de los borradores que permite continuar en el proceso creativo: acaece un extrañamiento con respecto a la propia escritura que precipita su continuidad en diferentes etapas.

1.3 El doble como reflejo

1.3.1 El doblez de la creación

El reflejo propicia una vertiente explicativa de la relación entre la estructura psíquica del escritor y las imágenes de los personajes ficcionales del texto literario y tiene su matriz conceptual en el acercamiento al estadio del espejo postulado por Lacan; la razón estriba en que se plantea a este como formador de la función del Yo (je) y, en consecuencia, la identidad echa raíces en ese momento fundacional.

La aparición de un reflejo en una superficie bruñida concita la ilusión de que lo reflejado es una duplicación de la realidad y una réplica intangible del mundo material, que evidencia existir: en el espejo asumo constatar cómo son mis ojos, mi nariz, mi pelo o las huellas de los años y emociones trazadas en las líneas que atraviesan a mi frente; también reparo en la transformación de mí mismo desde el momento en que me miro en un espejo y presumo a esa imagen reflejada como yo mismo.

La relación entre el escritor y el personaje también tiene visos especulares. A este respecto, Carmen Noemí Perilli plantea una relación entre Dios y sus criaturas, en la obra de Borges, como la del escritor y sus personajes:

Para Borges, Dios es el espejo y la mirada. Representa al mismo tiempo el cristal y el azogue; la luz y la sombra. Sus ojos miran al espejo y desde el espejo. El Creador y su criatura aparecen como dos espejos enfrentados, indiscerniblemente confundidos. Relacionada con la noción de Dios Espejo-Reflejo, está la de Dios Soñador-Sueño. Dios sueña a sus criaturas, al igual que el escritor; pero sus personajes son los que le justifican. Es el Gran Soñador Soñado.

Dentro de la relación de espejos enfrentados Creador-criatura, se incluyen Dios y el escritor en el primer polo; el hombre y el personaje en el segundo. Podríamos graficarlo así:

DIOS-----HOMBRE

ESCRITOR---PERSONAJE (1983:151)

En la equiparación entre Dios y el creador, Steiner advierte al pensamiento hebraico, impulsado en el *Génesis*. Toda la cosmología de este libro se basa en actos de habla; por algo, todo nace de lo dicho y de la leve brisa que emana cualquier boca que profiere un sonido:

Crear un ser es decirlo. El ruah Elohim, la respiración pneuma del Creador dice el mundo. Podría haberlo pensado en un solo instante (la inmediatez del rayo iluminador de la concepción que señalan artistas y matemáticos). Pero dijo la creación y como el discurso es secuencias, está inscrito en el tiempo, la creación tardó seis días en completarse (Steiner, 2011:43)

La congruencia con el dios nacido en el pensamiento que afilia a los semíticos tiene un origen respirado con palabras. Ellas, en su interior, tienen al tiempo, habida cuenta que toda letra se escribe después de una anterior; el comienzo de cualquier libro implica una continuidad de algo no escrito pero que sí está dicho, aunque sea de forma implícita, y eso es lo que estatuye a una secuencia a la que se le adjudica una tradición. Ese interminable horizonte lleno de letras está incluso en *El Zohar*, cada una de las letras del alfabeto hebreo se presenta al creador y ofrece sus bondades para ser el principio del libro en el cual queda escrita la creación misma. Pero ¿cómo pudieron comunicarse las letras con el Creador si aún no se habían juntado para procrear palabras y, mucho menos, oraciones? Acá está la fractura entre la oralidad y la escritura: incluso, cuando se escribe que alguien habla, surge una distancia entre el habla escrita y la que discurre con el hálito de lo que se profiere por una boca -en caso de que sea el género humano el único capaz de hablar-. En esa fractura nace además el arcano del acto creativo; la ebullición anterior a cualquier construcción de sentido o la búsqueda de una forma: lo que aparece en el libro del Génesis es la consecución de algo que ya pasó por la búsqueda de un código y, sin embargo, hay diálogos, dudas, sobrecogimientos que preceden a dicho momento.

La justificación de los personajes al escritor implica su transformación, así como el creador hace cambios en sí mismo y en su libro de la creación: Joyce se transformó con Leopold Bloom. En ese juego especular, los reflejos en el acto creativo transforman al cuerpo que se refleja: en este claroscuro de identidades, el que se asoma frente a un espejo también se transforma por lo que ve; lo que aprecia es a un sujeto que ya se ha visto a lo que presume que es él mismo.

1.3.2 Mi nombre es ninguno

Para mirarme en el espejo, saber quién soy y que los rasgos que tengo en la luna son los míos, debe existir un sustento donde apoye la creencia de que a ese que veo soy yo: la afirmación de ser yo se sustenta en un acto fundacional permeado de ficción. En el canto IX de la *Odisea*, Odiseo le dice a Polifemo que su nombre es Ninguno, a lo que el enorme cíclope le advierte:

“A Ninguno me lo he de comer el postrero de todos,
a los otros primero; hete ahí mi regalo de huésped” (Homero, 1993:238)

El ardid de Odiseo consiste en decirle esta palabra al cíclope para que así él jamás sepa quién le infligirá el daño planeado por el astuto: Odiseo le ha suministrado grandes cantidades de vino

negro, Polifemo cae y, mientras dormita la borrachera, el hombre de Ítaca le punza su ojo con un tronco puntiagudo y caliente. Luego de escuchar los alaridos de la criatura, otros cíclopes de la región vienen hasta su cueva – en donde han estado cautivos Odiseo y sus compañeros- y le dicen:

¿Por qué así, Polifemo, angustiado nos das esas voces
a través de la noche inmortal y nos dejas sin sueño?
¿Te ha robado quizás algún hombre las reses? ¿O acaso
a ti mismo te está dando muerte por dolo o por fuerza? (Homero, 1993:238)

Polifemo contesta: “¡Oh queridos! No es fuerza. Ninguno me mata por dolo.” (Homero, 1993:239).

Y los cíclopes reponen:

“Pues si nadie te fuerza en verdad, siendo tú como eres,
imposible es rehuir la dolencia que manda el gran Zeus,
pero invoca en tu ayuda al señor Posidón, nuestro padre.” (Homero, 1993:238)

La mentira de Odiseo se apoya en la convicción de ser él y que su nombre forma parte constitutiva de lo que es. El reflejo, aparecido en la pupila solitaria de Polifemo, es el de Ninguno; en la ambigüedad propia de la mentira, hay un torrente interior en Odiseo: sólo puedo decir que soy ninguno cuando tengo la seguridad de ser y existir³³.

Ninguno también es un horizonte de sentido para los cíclopes: si ninguno le ha hecho daño a Polifemo, hay una procedencia divina en la fuerza que lo lastimó. El origen de ese daño infligido por nadie instituye la presencia de otros agentes que actúan sobre un sujeto que, aún en soledad, no está a salvo de esas influencias exteriores que rebalsan su voluntad o conciencia. Polifemo es incapaz de señalar inequívocamente quién le hizo daño; ese alguien es Ninguno y sus congéneres lo permutan por nadie. Dichas fisuras de un sentido unívoco, sumadas a la seguridad ontológica de Odiseo, acrecientan la incertidumbre sobre lo acaecido con Polifemo durante su embriaguez:

³³ Esta seguridad propicia una división entre el pensamiento del cogito y lo propuesto por Lacan.

¿habrá actuado algún dios a través de la propia criatura para que ella se inflija una lesión que lo condujo a la ceguera?

En la tensión entre la seguridad de Odiseo y la impotencia de Polifemo aparece una palabra, cuya trayectoria es la disolución como sustantivo y la conversión a un pronombre indefinido singular masculino: Ninguno denota la inexistencia de una entidad cuando la escuchan los congéneres del cíclope; en esa transformación -que evoca a trabajos como los de Kafka e instiga a una tradición que mama de este acto de Odiseo³⁴- hay una desgarradura donde asoma el contexto extraverbal; este no agota al sentido del enunciado pese a que tanto el cíclope como el humano comparten un mismo espacio y tiempo, la palabra difiere para aquellos que quieren dilucidar lo ocurrido, germina la búsqueda de un *marco regulatorio*.

Polifemo sabe quién lo hirió pero no puede asirlo con sus palabras y confunde a sus congéneres, con el agravante de quedar ciego; se da el corte final con respecto a Ninguno, el cual está mediado por la incapacidad de ver de Polifemo: si le pusiéramos un espejo no tiene posibilidad alguna de identificarse a sí mismo; sus opciones se limitan a enunciar su carencia de visión y por ello no encontrará jamás a ese hombre llamado Ninguno. Acá la palabra evoca una incapacidad en los sentidos, compartida por los cíclopes con los humanos.

Odiseo puede verse y seguir engañando: hay una distancia entre ese Ninguno que dijo que era él y su verdadero nombre. Bastó ese cambio para que su imagen se trocara y fuera otro; se transformó. Después de despojar a Polifemo de la vista, Odiseo se llamó Ninguno y fue otro Odiseo. Ninguno es un doble casi idéntico a Odiseo y si este se ve en un espejo dudaría si está frente a él mismo o frente a Ninguno. Esta confusión palpita en la fotografía de Arturo Cova en la primera edición de la novela: ¿es Arturo Cova el que aparece retratado? ¿Acaso su cuerpo es el mismo de José Eustasio Rivera y este, como Odiseo afirmó ser Ninguno, dijo “yo soy Arturo Cova” al lente de la cámara, accionada por un personaje ficcional como Zoraida Ayram?

³⁴ En un trabajo de sustitución, mediado por las traducciones del alemán, puede iniciar una nueva transformación así: “Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, se encontró en su cama transformado en ninguno”. Este ninguno, como en el caso de Odiseo, abre dos opciones de la palabra que conducen a dos narraciones de un hecho diferente – o indiferente si lo que se busca es la escritura por sí misma-: la historia de alguien que se convirtió en nadie o de Gregorio Samsa que ahora se llama Ninguno.

1.3.3 El sujeto de la razón

Rank no se ocupó de la imagen fotográfica –aunque sí del cine con *El estudiante de Praga*–, los elementos postulados con respecto a una semejanza como “robada del espejo” (Rank, S/A:67), son adjudicables a esta con aspectos como la apariencia física. “[E]ste doble siempre trabaja en pugna con su prototipo, y por regla general la catástrofe ocurre en relación con una mujer, y en su mayor parte termina en un suicidio por el camino del asesinato destinado al modesto perseguidor” (Rank, S/A:67).

La imagen robada del espejo, pese a corresponder de forma fiel a la figura reflejada, entraña difracciones e:

El espejo, a fin de cuentas, es una utopía, pues se trata del espacio vacío de espacio. En el espejo me veo allí donde no estoy, en un espacio irreal que se abre virtualmente tras la superficie, estoy allí, allí donde no estoy, una especie de sombra que me devuelve mi propia visibilidad, que me permite mirarme donde no está más que mi ausencia: utopía del espejo; pero es igualmente una heterotopía, en la medida en que el espejo tiene una existencia real, y en la que produce, en el lugar que ocupo, una especie de efecto de rechazo: como consecuencia del espejo me descubro ausente del lugar porque me contemplo allí. Como consecuencia de esa mirada que de algún modo se dirige a mí, desde el fondo de este espacio virtual en que consiste el otro lado del cristal, me vuelvo hacia mi persona y vuelvo mis ojos hacia mí mismo y tomo cuerpo allí donde estoy; el espejo opera como una heterotopía en el sentido de que me devuelve el lugar que ocupo justo en el instante en que me miro en el cristal, en un tiempo absolutamente real, en relación con el espacio ambiente, y absolutamente irreal, porque resulta forzoso, para aparecer reflejado, comparecer ante ese punto virtual que está allí (Eugenia, 2013:164)

No es incidental la primera persona de este enunciado; hay unas raíces en la configuración yoica con un reflejo en el espejo, como lo constata Lacan. El desdoblamiento, en el caso del reflejo, comporta una pequeña difracción con respecto al sujeto reflejado pues lo que él ve en la placa bruñida no se sostiene en el sustrato de la realidad, irrumpe la ficción.

La función del yo se opone a “toda filosofía derivada directamente del cogito”. Blasco, desde esta primera aclaración, establece que una diferencia del planteamiento del psicoanalista francés con la tradición encarnada en el “pienso, luego existo” de Descartes, esta se cifra en la distinción

entre “el sujeto del enunciado y el de la enunciación” (Blasco, 1992:7): el ejercicio concreto consiste en añadir la cláusula “yo digo” al postulado cartesiano.

La posible paradoja de alguien que se presenta con la aseveración “tenga cuidado conmigo, soy una persona hipócrita”, se diluye cuando se añade a ese enunciado: “yo digo: “tenga cuidado conmigo, soy una persona hipócrita”. Se desdobra el yo, o se marca una diferencia entre el yo inmerso en el enunciado, diferente al yo enunciador y corresponde al yo de la enunciación³⁵.

Blasco establece, con respecto al enunciado de Descartes, que “nadie garantiza que el yo que piensa sea el mismo que el yo que es” (1992:7); se dirige hacia una implicación en donde el “yo pienso” comporta un “yo existo” desde la lógica formal; en la afirmación cartesiana, no hay una distinción entre los dos sujetos que aparecen en su enunciado.

Blasco despliega una serie de posibilidades, que va desde una inclusión entre los yoes que aparecen, pero olvida el ejercicio retomado por mí, propuse el ejemplo con el sujeto que explicita su hipocresía:

Yo digo: “pienso, luego existo”.

En este desdoblamiento de los yoes hay una diferencia entre el que circula por el enunciado y el que sustenta a la enunciación. El yo del enunciado afirma que piensa y luego existe, pero dicha afirmación deja de proclamarse como una verdad para convertirse en una postura del sujeto de la enunciación y la hace gravitar en torno a lo que él considera que es su pensamiento y la conexión con su existencia.

En su trayecto, Blasco -emprendido a partir de los conectores lógicos- encuentra que, para entender “la frase desde la perspectiva de la experiencia psicoanalítica es [necesaria] la operación booleana del o exclusivo [...]: o yo pienso, o yo existo” (1992:8), que conduce a una equivalencia: “o no pienso, o no existo [...]O, para utilizar una formulación de Lacan más elegante: “Pienso donde no soy, soy donde no pienso” (1992:8).

En esta torción aparece el sujeto inconsciente, explicitado cuando no se piensa o piensa el inconsciente y “donde yo pienso, ahí el lugar de mi ser está vacío, ese yo que piensa está, como veremos, fundamentalmente alienado en el otro lado del espejo: no está, de ese ser no hay nada”

³⁵ También en este ejemplo puede ocurrir algo semejante a lo que hizo Odiseo: hipócrita puede transitar del adjetivo al nombre; “soy Hipócrita” puede responder a que ese es el nombre de quien enuncia.

(1992:8). Cuando yo digo que yo pienso luego existo, hago un acto del decir, donde proclamo que pienso, pero ni mi existencia ni mi pensamiento se esclarecen por el simple hecho de decirlos:

El yo puede ser el sujeto del verbo o bien calificarlo. Hay dos tipos de lenguaje. En uno se dice “Golpeo al perro”, mientras que en el otro se dice: “El perro es golpeado por mí”. Pero debe señalarse que la persona que habla, aparezca en la oración como el sujeto del verbo o calificándolo, se afirma en ambos casos como un objeto amplificado en una relación de algún tipo, ya sea una relación de sentir o de actuar (Lacan, 2018:67)

Cuando el yo califica, tiene la posibilidad de decir “yo digo” y adjetiva a ese acto de decir. Esto sugiere una progresión infinita donde, con la irrupción del psicoanálisis, no todo lo que digo es lo que pienso. El acto de decir que “pienso, luego existo” puede no obedecer al pensamiento que precedió a dicho enunciado:

[...] si para Saussure el signo es una entidad doble compuesta de significado/significante, y la relación que se establece entre estos es arbitraria, para Lacan el signo es significante [Arrivé:19] o letra, el “soporte material [Lacan:475], y la relación con el sentido (significado en términos saussureanos) es también arbitraria, pero cambiante: sujeta al sujeto que se encuentra en la letra”. (Basualdo, 2016:37)

Lacan invierte la relación significado/significante, establecida por Saussure en donde el significado correspondía a lo que se sentía y el significante era la herramienta para materializar ese sentimiento; desde esta perspectiva, íntimamente relacionada con el cogito cartesiano, había una íntima correspondencia entre el significado y el significante; hasta en Saussure, el “pienso, luego existo” no implicaba una división entre el yo de la enunciación y el del enunciado:

Para Lacan, influenciado por la Fenomenología del espíritu de Hegel, la identidad del sujeto sólo se construye a través del pasaje, es decir, de la mediación con el otro [...]. Por lo tanto, la constitución de la subjetividad se configura desde una exterioridad, a través de la imagen del otro, y no sobre un poder de síntesis de la conciencia. De este modo, Lacan pone al descubierto la estructura en espejo del yo y destruye la noción de un yo autónomo [...]. Se necesita, entonces, una duplicación; la introducción de una representación especular, que marca el carácter excéntrico del sujeto, para poder reconocerse en el otro (Tornos, 2016:307).

Esta distancia con el pensamiento cartesiano fue tan clara para Lacan que la extendió con respecto a Saussure; el lingüista era más cercano a la fuerza del positivismo lógico:

Para el francés, existe una resistencia en la relación entre significado-significante, expresada por la barra (justamente lo contrario a lo que manifestaba el lingüista ginebrino), ya que es “en la cadena significativa donde el sentido insiste, pero que ninguno de los elementos de la cadena consiste en la significación de la que es capaz en el momento mismo” [Lacan: 482]. El fracaso de Saussure, decía Lacan, estribaba en sostener la ilusión “de que el significante responde a la función de representar al significado [478]; y sostenía, por el contrario, que la significación se daba en la medida en que se sostenía en otra significación[477]. (Basualdo, S/A:7)

Lacan concluye que

...toda nuestra experiencia [...] nos aparta de concebir el yo como centrado sobre el sistema percepción-conciencia, como organizado por el “principio de realidad” en que se formula el prejuicio cientificista más opuesto a la dialéctica del conocimiento- para indicarnos que partamos de la función de desconocimiento que lo caracteriza ... (2009:105).

1.3.4 El reflejo visto por Lacan

Del desdoblamiento del yo se comprende una identificación porque el sujeto, al asumir una imagen cuando la ve en un reflejo; el júbilo del bebé ante la luna del espejo responde a una “matriz simbólica” (Lacan, 2009:100) que precede a tanto cualquier objetivación en la “dialéctica de la identificación con el otro” como a que “el lenguaje le restituya en lo universal la función de sujeto” (Lacan, 2009:100):

[es la] matriz de todas las identificaciones que vendrán luego: cualquier otro a quien yo ame en algo, aquel a quien vea con buenos ojos, narcisismo ya desde Freud, estará para mí en el lugar de esa imagen alienante en la que confluyen mi ideal del yo y mi cuerpo sin fragmentar (Blasco, 1992:10).

Además de estructurarse un yo, se erige un yo-ideal, colocándolo en una “línea de ficción, irreductible para siempre por el individuo solo” (Lacan, 2009 :100). Esta estructura ideal sólo tocará, de forma asintótica, el devenir material del sujeto, propiciándose una discordancia con

respecto a la propia realidad: “Esta imposibilidad de coincidir con la forma imaginaria inaugura la tragedia del estadio del espejo, al demostrar que la división introducida por la función constituyente de la imagen no puede ser asimilada por el sujeto” (Tornos, 2016:307). Es una ficción en torno a la cual gravitará el sujeto: eso inalcanzable que queda fijado en los ojos del bebé es un ideal intocable, semejante en su lejanía de estos mundos de verdades puras, apenas entrevistas desde la podredumbre de nuestra mirada, herida sombras para no encegucerse con la luz.

En la conferencia *Algunas reflexiones sobre el yo*, Lacan expresa que

La imagen en el espejo está invertida, en lo cual podemos ver al menos una representación metafórica de la inversión estructural que, como demostramos, constituye en el yo la realidad psíquica del individuo. Pero, metáforas aparte, las inversiones del espejo reales han sido señaladas a menudo en los Dobles Fantasmales (fenómeno cuya importancia en el suicidio fue demostrada por Otto Rank³⁶ (2018:74).

El acontecimiento de verse en el espejo es una construcción ficcional.

Y dicha ficción funciona como el llamado contrato social estipulado por los contractualistas cuando buscaron explicar el origen de las organizaciones políticas: en su trabajo, esta cumplió un papel argumental; el estadio del espejo es una ficción³⁷ que gira en torno al momento en que un bebé se ve, cuando tiene entre seis y dieciocho meses, frente al espejo: su júbilo (nos recuerda cada ficción que vivimos; su función radica en una forma que funge como punto de referencia para construirse. El estadio del espejo puede ocurrir frente a otro que me dota de una sensación de totalidad, una imagen unitaria de mí mismo. Rojas y Soto enfatizan en la presencia del otro en el estadio del espejo, que coadyuva a la consecuente ortopedización en la estructuración del yo:

El estadio del espejo [...] posibilita a Lacan [...] dar cuenta del modo en que se constituye el yo, cuya condición primaria es que haya otro que consienta, que afirme el

³⁶ Para Rank, cuando se da la relación persecutoria entre el individuo y su doble, el desenlace puede ser el asesinato de alguno de los dos con lo cual el otro también se elimina. ¿Es un suicidio? ¿O un asesinato que, por los avatares del desdoblamiento, tiene como víctima al mismo asesino?

³⁷ Entiendo por ficción a un argumento que, en este caso, sirve para ejemplificar la estructuración del yo. El uso del espejo opera como una metáfora y, por lo tanto, la imagen de este estadio es una ficción que sirve para explicitar la ficción fundacional del yo.

valor de la imagen. Por esto el transactivismo infantil es un concepto esencial para fundamentar la constitución del yo. El transactivismo da cuenta de la alienación del infans al deseo materno, evidenciado en la dialéctica de la imitación de comportamientos de semejantes por parte del niño (2007:207).

Rojas y Soto se remiten a casos donde la madre toma a su hijo de tres meses y medio de nacido frente a un espejo y le dice que ese niño q enmarcado en la placa bruñida es él; el bebé, luego de ver a quien tiene al frente, se dirige a rostro de su madre y ella le confirma que quien ve en la luna es a él mismo. Esa presencia del otro y el proceso de identidad que sobrepasa la simple mirada de quien se ve reflejado para que haya esa construcción del yo-ideal.

Lacan, en el seminario X, en *Del cosmos al unheimlicheit* concluye lo siguiente:

En la pequeña imagen ejemplar, de donde parte la demostración del estadio del espejo, aquel momento de júbilo en que el niño, captándose en la experiencia inaugural del reconocimiento en el espejo, se asume como totalidad que funciona en cuanto tal en su imagen especular, ¿acaso no he recordado siempre el movimiento que hace el niño? Este movimiento es tan frecuente, yo diría constante, que cada cual puede recordarlo. A saber, se vuelve hacia quien lo sostiene, que se encuentra ahí detrás. Si nos esforzamos por asumir el contenido de la experiencia del niño y por reconstruir el sentido de ese momento, diremos que, con ese movimiento de mutación de la cabeza que se vuelve hacia el adulto como para apelar a su asentimiento y luego de nuevo hacia la imagen, parece pedir a quien lo sostiene – y que representa aquí al Otro con mayúscula- que ratifique el valor de esta imagen (2007:42).

El elemento ficcional de nuestra identidad la remite a un espacio diferente al de la mentira, no son permutables: la ficción tiene una relación asintótica con la realidad, pero no la niega o busca ir a contracorriente, como ocurre con el engaño; en la ficción, la propia realidad entabla una dialéctica con el ideal y la vida de un sujeto se cifra en ese margen entre su devenir material y la imagen ideal que precedió a cualquier otro evento y estructuró a su yo.

Esta ficción ocasiona que los demás reconozcan a la misma como una identidad, por lo tanto, tiene efectos performativos. Lacan constata una Gestalt, hay irradiaciones formativas en el cuerpo:

La introducción de una representación especular, [...] marca el carácter excéntrico del sujeto, para poder reconocerse en el otro. Sin embargo [...] esta identidad alienante, constituida a partir del reconocimiento dialéctico con el otro, implica una vivencia de dominio... (Tornos, 2016: 307)

El estadio del espejo plantea dos valores: el primero de ellos es histórico “ya que marca un punto de inflexión decisivo en el desarrollo mental del niño”; el segundo “tipifica una relación libidinal esencial con la imagen corporal” (Lacan, 2018:74); hay una identificación con una imagen que transforma al sujeto y se precipita un cambio a partir de una imagen especular que no es el sujeto mismo: se abre una brecha hacia un desdoblamiento.

La relación asintótica entre el yo ideal y el devenir real del individuo ocurre en virtud de una “cierta deshiscencia del organismo en su seno” o una “Discordia primordial y adviene otra función del estadio del espejo: tener en el entorno objetos propicios para mantener un contacto con la totalidad perdida (la sensación de pérdida se da por esa asíntota mencionada). A estos Lacan los llamó *Objeto A*.

El estadio del espejo es un drama cuyo empuje interno se precipita de la insuficiencia a la anticipación; y que para el sujeto, presa de la ilusión de la identificación espacial, maquina las fantasías que se suceden desde una imagen fragmentada del cuerpo hasta una forma que llamaremos ortopédica de su totalidad – y hasta la armadura por fin asumida de una identidad alienante, que va a marcar con su estructura rígida todo su desarrollo mental. (2009:102-103)

Antes de la ficción por la cual el individuo estructura su yo-ideal, hay una imagen fragmentada del cuerpo. Lacan advierte las descoordinaciones corporales que tiene el bebé en sus movimientos, difuminadas cuando este se mira en el espejo: su júbilo procede también de esa totalización de lo otrora fragmentado. La presencia de cuerpos desmembrados, motivo que fue establecido por Freud dentro de ese ámbito de ominosidad, responde a la desfamiliarización de un cuerpo en cuya raíz hay una ficción de unidad; el extrañamiento del propio cuerpo se conecta con dichos desmembramientos e, incluso, con fenómenos como el “miembro fantasma”³⁸.

³⁸ Lacan toma este acercamiento del trabajo de Schilder en torno a la función de la imagen corporal: La significación del fenómeno llamado “miembro fantasma” aún no ha sido agotada. Me parece que vale especialmente la pena advertir que esas experiencias se relacionan en esencia con la persistencia

Junto a la identificación que propicia el estadio del yo, se realiza un trabajo ortopédico. ¿Pero, en qué consiste?

La ortopedia, como “[a]rte de corregir o de evitar las deformidades del cuerpo humano, por medio de ciertos aparatos o de ejercicios corporales” (RAE), implica que la fragmentación precedente sólo se asume como tal si existe una idea de unidad. Lo postulado por Lacan resuena en propuestas como la de la sombra o lo ominoso: se supone un orden, si bien inalcanzable, late, expande su aroma y genera que la ficción estructurante del yo se conecte con ese ideal: para la existencia de la sombra se requiere de luz o una iluminación; para lo ominoso pre-existe algo familiar, así la ficción ortopédica implica colocar en determinada forma a ese cuerpo antes fragmentado. La forma como se teje esa ficción del estadio del espejo, donde él ve atisba una unidad, tiene un origen que lo supera, y la ficción fundacional del yo no corresponde a una construcción donde se escogen determinados aspectos para la construcción de ese drama futuro en el cual se cifra la relación asintótica entre el yo ideal y el devenir del sujeto. Se organiza a la imagen y se cohesiona al propio cuerpo. Ello no implica la desaparición de lo fragmentado; la unidad funciona a la manera de un tendido que se coloca sobre los muebles desparramados en un recinto: debajo de la tela persiste el desorden.

Como lo establece Blasco, esa imagen especular, además de originaria, es alienante:

el niño se reconoce en lo que sin duda alguna no es él mismo sino otro; en segundo lugar, ese otro, aun si fuese él mismo, está afectado por la simetría especular, condición que luego se reproducirá en los sueños; en tercer lugar, aquel que se reconoce como yo no está afectado de mis limitaciones, él no tiene los problemas que yo tengo para moverme (1992: 9-10).

1.3.5 La mirada y la escritura

En esa mirada del otro que resulta alienante, hay intentos de fuga, como lo anota Clément Rosset, a propósito de *El taller*: “parece haberse pintado una vez, en un juego de doble espejo [...] pero

de un dolor que ya no puede explicarse por la irradiación local. Es como si, en esta relación con un objeto narcisista tal como la ausencia de un miembro, se entreviese la relación existencial de un hombre con su imagen (2018:71).

de espaldas, como un pintor cualquiera, que bien podría ser cualquier persona ocupada en su lienzo” (1997:100)³⁹.

A juicio de Rosset, esto se debe a que, con el descubrimiento del yo como ser singular, no le interesa a nadie más; ni siquiera a sí mismo:

Renunciar a pintarse de frente equivale a renunciar a verse, es decir, renunciar a la idea de que uno pueda ser percibido en una réplica que permita al sujeto captarse a sí mismo. El doble, que autorizaría esta captación, significaría también el asesinato del sujeto y la renuncia a uno mismo, perpetuamente desposeído de sí en beneficio de un doble fantasmal y cruel; [...] De ahí que la asunción jubilosa de uno mismo, la presencia verdadera de uno en uno mismo, implique necesariamente la renuncia al espectáculo de la propia imagen (1997:102).

El opuesto a este escape es el atrapamiento del narcisista, el cual se da porque se prefiere a la imagen. “El narcisista sufre por no amarse: sólo ama su propia representación” (Rosset, 1997:102). De allí la imposibilidad de amar del narcisista; hay una atención exagerada de ese otro hecho en el reflejo: un otro que ha sido parte estructurante de su yo-ideal, y queda atrapado en una ficción. Este poder de lo ficcional y su impacto en la vida de un sujeto, expone la perspectiva del psicoanálisis con respecto a la división entre lo ficticio y lo real: a partir de la relación asintótica enunciada por Lacan, el narcisista se queda embebido en la imagen y sólo se entrega a ella; no hay una perspectiva del devenir material del sujeto y no percibe una diferencia con respecto a esa otra vida de⁴⁰.

³⁹ En *Las meninas*, el pintor se asoma. Como lo advierte Foucault, “está ligeramente alejado del cuadro” (1968:13) y “lanza una mirada sobre el modelo” (1968:13); su rostro, sin embargo, se dirige hacia lo que está pintando – Felipe IV y su esposa-, y esos objetos que pinta se reflejan en un espejo que, quienes estamos frente al cuadro, podemos ver. Ese potencial retrato es el sedimento que nos queda y se confunde con nosotros pues la mirada del artista se dirige a nosotros, por lo tanto, la asunción del rostro del pintor funge como centro en torno al cual gravita todo el mundo que está fuera del cuadro. La mirada de ese pintor abarca a todo lo que ocurre fuera de él y nosotros, los que estamos fuera, formamos parte de la atmósfera que él pinta, como el fondo del espejo, como ese “espejo después”: ¿somos una pintura que apenas se apresta a pintar el pintor de *Las meninas* cuando advierte que, más atrás de los reyes hay un mundo que pasa frente a su mirada?

Las Meninas dialogan, además, con *El doble autorretrato* de Richard Estes: en este caso, ¿a quién mira el sujeto del cual se pinta su figura a partir del reflejo en una placa de vidrio tras la cual se cuelan las figuras de un local comercial? ¿A sí mismo, como ocurre cuando alguien se detiene ante una vitrina y echa un vistazo a su cuerpo? ¿A quiénes ven el cuadro y ese doble reflejo que ya está borroneado por esos otros objetos que lo filtran ante la mirada del espectador?

⁴⁰ El consumo de las cirugías estéticas responde a esa entrega a una imagen, como ocurre también con los retoques que brindan las diferentes aplicaciones para tomar fotografías con el teléfono móvil: hacer un recorrido por

Según Rosset, *El taller* de Vermeer contrasta con la literatura romántica; en esta, la pérdida del reflejo no es liberación sino maleficio. Sus comparaciones se extienden a trabajos como *Prohibida reproducción* de Magritte, en donde la imposibilidad del reflejo de un rostro es un paso más hacia la ausencia de Vermeer: esta se desdobra y, en ese énfasis, se revela una estructuración yoica. También está el trabajo de Picasso y la aparición de espejos fragmentados que explicitan la consabida fragmentariedad que hay debajo del manto unitario que se propone en el estadio del espejo.

Pero ¿El doble desaparece en *El taller*? Cuando el pintor da la espalda no desaparece su reflejo. A diferencia de lo planteado por Rosset, entiendo que en *El taller* está presente el pintor al punto que nos preguntamos por su rostro pues lo oculta; esta presencia evoca al yo-ideal y, por ello, en párrafos precedentes se estableció que había una fuga: esta consiste en que, si bien el pintor se pinta, elude a su rostro y siembra la duda en el otro; se complejiza la alienación, sin embargo, ese yo-ideal está pintando toda la atmósfera que Clément Rosset aborda en su ensayo. En los románticos se pierde el reflejo y ello es motivo de angustia, esto varía en la placidez del cuadro, la pérdida ocasiona una forma de eludir la alienación del yo-ideal por parte del otro es la que dispensa cierto bienestar.

Rosset establece que en la literatura romántica el hombre angustiado encontrará su reflejo no en un espejo sino en los documentos legales. A través de la escritura, se da fe de una existencia puesta en duda. A diferencia de lo que el propio Rosset supone, en Vermeer es la pintura y la presencia del yo de espaldas la que otorga seguridad. La escritura puede ocasionar en quien es el portador y sujeto del documento la misma placidez que tiene el pintor de *El taller*. Rosset escribe que la solución es inversa en esta literatura porque se “abandona al mundo en beneficio del yo” mientras que en Vermeer “se abandona al yo en beneficio del mundo” (1997:110); pero en la pintura también está presente el yo, cambia es la forma en cómo se hace presente, pero no se excluye al yo sino que se lo trastoca.

El filósofo francés relaciona a la existencia del yo con el papel: “[l]a huella escrita sirve de doble en el que calibrar el ser propio, o más bien la falta de ser” (1997:110). La función de la escritura,

instagram o Facebook propicia la creación de una galería de retratos ideales que son el anverso de lo que pintó Vermeer: la presencia es sólo la consumación de un yo que se ausenta o sale despavorido ante la imposición del yo ideal: “Amarse con verdadero amor implica mostrarse indiferente ante todas las copias de uno, tal como éstas puedan aparecer ante otro y, a través de otro, si les presto atención, a mí mismo” (Rosset, 1993:102).

particularmente la legal, es especular, lo cual no es una mera coincidencia con respecto a lo que ocurre en *La Vorágine*: José Eustasio Rivera se instala dentro de la novela como un funcionario gubernamental en ejercicio de sus buenos oficios para dar fe de lo ocurrido con el señor Arturo Cova; la declaración final, donde se asume que el narrador de toda la historia ha desaparecido, ocurre después de cumplidos unos plazos establecidos a nivel oficial: todo lo que el lector pueda corroborar respecto a la suerte de Cova se remite a los documentos: la novela comienza con una remisión a un ministro de relaciones exteriores y culmina con un telegrama que funciona como prueba reina para declarar la desaparición de Cova, Alicia y demás personajes.

Rosset afirma que hay, en ese repliegue a la escritura, la búsqueda de un modelo, la cual es vana y

me conden[a] a repetir al otro: y este otro que glosa no es sino el reflejo de una ausencia. Interminable juego de resonancias, en la que se repite hasta el infinito el eco de una incapacidad para decir “yo”, para experimentarse uno mismo como algo. Tal sería la esencia de la desgracia del intelectual contemporáneo ... (1993:111)

Ella propicia esa existencia de un doble en la escritura de *La Vorágine*: el Arturo Cova que aparece en la narración que él mismo realiza es un doble del que ha hecho el enunciado. Ese doble, en este caso, se pretende reflejo; se emplea al papel para consignar dicha característica: cada cuartilla es un espejo rasguñado por la mirada del yo ideal de Arturo Cova. El José Eustasio Rivera que funge como funcionario estatal refleja al autor empírico de la novela; se introduce en su propia ficción como alguien que altera la narración del hombre al que oficialmente se lo ha tragado la selva pues realiza un control sobre determinados vocablos que le resultan muy locales (color local marcado por su concepto de lengua culta, proveniente del centro del país, más exactamente, de la capital). En esta secuencia, hay un efecto especular con respecto a las narraciones inscritas en el marco de la historia narrada por Cova; dicho efecto ocurre con distorsiones propiciadas por el relato del enunciador, y también por las narraciones hechas por los personajes; ellos plasman parte de sus yoes-ideales, esos reflejos que les funcionan de dobles y que aspiran a replicar. La aspiración especular, sin embargo, es fallida; todo intento por urdir un relato idéntico a los hechos escapa a la exactitud.

El reflejo, además de servir de lente de lectura con respecto al interior de la novela, opera en la perspectiva del proceso creativo de la misma. En el decurso de un proyecto escritural circula un

conflicto discursivo comparable con el psíquico. Para Freud, dichos procesos y conflictos actúan en todas las formaciones psíquicas: sueño, lapsus, acto fallido, síntoma, creaciones artísticas, etc. Si bien esas producciones no son idénticas, tienen una estructura en común: el fantasma, esa puesta en escena imaginaria donde el sujeto está presente y en la que se representa, de manera más o menos deformada por los procesos defensivos, el cumplimiento de un deseo, y, en última instancia, de un deseo inconsciente:

La noción de conflicto psíquico es comparable entonces, con la de conflicto discursivo, y el psicoanálisis procura aprehender conflictos psíquicos por medio del trabajo sobre las asociaciones así como la crítica genética analiza a través de las opciones escriturales los conflictos discursivos” (Lois, 2001:28).

En cada decisión está implícita una imagen de la escritura por alcanzar; hay una relación asintótica entre esa escritura ideal y la que tiene su devenir material. Los borradores evidencian esa relación especular entre las dos escrituras y la forma como se conforma la identidad escritural de la novela. El reflejo trasciende el asunto de los personajes y la relación de estos con el escritor y comprende al acto de escribir, evidenciándose cuál es la tensión o distancia asintótica que se da en el decurso de la escritura.

Julia Kristeva, desde su propuesta del semiánálisis, plantea una oposición entre lo semiótico y lo simbólico. Lo primero, adscrito a lo que Lois llama “engendramiento del texto (Lois, 2001:32), se liga a “lo pulsional, a lo arcaico, a las zambullidas del lenguaje de la primera infancia o de la esquizofrenia” (Lois, 2001:32) mientras lo segundo se relaciona con “la ley” del lenguaje (organización de los signos, sintaxis, semántica lineal, discurso constructor del phéno-texte)” (Lois, 2001:32). Esto impacta en la lectura de textos poéticos; se abordan desde la dialéctica de los dos órdenes mencionados y dicha perspectiva de lectura, se acompasa con la concepción que la autora plantea de un sujeto

[a]prisionado entre semiótica y simbólica, entre sujeto pulsional, hecho pedazos, pulverizado, y sujeto thétique (instaurado ‘a partir de una tesis’, opuesto a lo “antitético”) que se afirma en el enunciado. La libertad del sujeto parlante – que proviene de su juego imprevisible y singular con los signos y contra ellos – es lo propio de un sujeto en proceso... (Lois, 2001:32).

La propia escritura transforma al que escribe y, por lo tanto, el reflejo se define como aquel desdoblamiento especular (entendido como metáfora) en donde se instituye a un autor como sujeto – en el caso concreto de *La vorágine*, José Eustasio Rivera- a partir de la figura del reflejo, la cual es un ideal cuyo basamento en la ficción otorga una relación asintótica entre el mismo y su artífice.

Los aspectos del reflejo en *La vorágine* abarcan a la fotografía de la primera edición de la novela, esta es una puesta en tensión en torno a la existencia de José Eustasio Rivera, Arturo Cova y la propia narración; en el desdoblamiento se crea un efecto de realidad en el lector y, al mismo tiempo, se pone en duda la identidad del protagonista y del autor que, además, se introduce en la ficción como un funcionario gubernamental y un editor de lo escrito por el protagonista.

1.3.6 Un reflejo después

Luis Fayad en su libro *Un espejo después*, incurre en una “insistencia en los umbrales, confines, fronteras que en estos microcuentos resultan ser lábiles, movedizas, causando duplicaciones inquietantes, desconcertantes refracciones de la realidad y del sujeto” (Bocutti, 2014:147)⁴¹. Estas características configuran un volumen compuesto por relatos cortos que cuentan con un elemento común: Leoncio. Sus cualidades se revelan a medida que se avanza en la lectura y se dan diferentes circunstancias que trascienden la cotidianidad propia de una populosa ciudad latinoamericana; además, aparecen otros motivos que convierten a este volumen en un potencial material de lectura desde la perspectiva planteada en la presente investigación:

El tema del doble, ya clásico en lo fantástico, se presenta como un desdoblamiento del sujeto y su sombra que adquiere vida propia también en “La fiesta de la sombra” y en “Queja de una sombra”; pero en este microcuento, en especial modo, se configura con una variación substancial respecto a los antecedentes literarios. El sujeto no se deja vencer por el elemento fantástico, y ni siquiera sorprender, todo lo contrario: de hecho, Leoncio logra en cada situación reintegrarse a su vida y lo que causa desconcierto en

⁴¹ No busco establecer una propuesta de lectura cerrada y, en ese orden de cosas, se necesita un “marco regulatorio” (Basualdo, S/A:3) en el que se comprenda que, en la letra, no hay un significado fijo sino que este se desliza; más que una interpretación, hay una reescritura del texto: merced a la opacidad del lenguaje, siempre habrá una erosión sobre la cual se propone un acercamiento al texto.

el lector es su imperturbabilidad ante el inexplicable fenómeno de una sombra que habla [...] (Bocutti, 2014:151).

En el texto intitulado con el mismo nombre del libro⁴², Leoncio suele bajar del bus antes de su parada habitual y recorre las calles de su barrio⁴³. La rutina se hace ominosa; esta ominosidad se desencadena cuando Leoncio camina por una calle “que le había sido de las más familiares” se oscurece; aparte de la desfamiliarización, se cierne una penumbra inusitada que ocasiona la pérdida de los contornos al punto que Leoncio no sabe si esa calle va a tener una salida; sin embargo, el final de la misma restalla algo muy claro; cuando Leoncio se acerca a ese punto, se percata que es un espejo (de allí la transparencia emanada, la cual es un pálido doble de la oscuridad que se acrecienta a medida que Leoncio avanza):

el encuentro con el espejo facilita deslizamientos que no conducen a abismos insondables como en el cuento fantástico tradicional, sino que abren de par en par ventanas hacia la interioridad del sujeto (Bocutti, 2014:153).

El segundo factor de extrañamiento, y donde emerge una imagen ideal del propio Leoncio, ocurre cuando él se asoma al espejo y se ve a sí mismo, pero con diferente ropa y expresión del rostro. La realidad y la imagen coinciden en los movimientos: hay una marca corporal que se mantiene, el contorno es el mismo pero el contenido difiere; Leoncio se ve a sí mismo en el espejo, pero con la ropa que piensa vestir el día siguiente. Desde ese primer hecho, el

42

UN ESPEJO DESPUÉS

Conocedor de su barrio y de sus lugares secretos, Leoncio recorría sus calles en cada oportunidad. Cuando ni el cansancio ni el trabajo atrasado lo obligaban a marchar a la casa, se bajaba del bus antes de su parada y pensaba en los sitios y en las casas de su recorrido. Su interés aumentaba al comprobar que no había recordado bien los pinos gemelos de una esquina, el estuco en forma de ave sostenido de una cornisa o la existencia de un perro feroz en un antejardín. Una vez, una calle que le había sido de las más familiares se fue oscureciendo a su paso, como si al final no tuviera salida. A medida que él se aproximaba al fondo se hacía más claro, no con una luz sino con un color más transparente que el de su alrededor, y sólo cuando se hallaba a corta distancia le pareció distinguir un espejo, quizá de su tamaño. Lo comprobó de cerca, y asomado a él se sobresaltó. Su reflejo copiaba sus movimientos pero no vestía con su misma ropa. Al observar mejor descubrió que la expresión de su rostro era distinta y que el vestido y la corbata que tenía puestos eran los que él pensaba llevar al día siguiente. Cuando quiso indagar más, el espejo desapareció, y volvió a aparecersele alguna que otra vez en sus recorridos posteriores por el barrio, siempre con un día de adelanto y apenas para enterarlo de cómo iría vestido y de la expresión de su rostro en ese día.

⁴³ Bocutti establece como una de las principales características del personaje en torno al cual gravitan todas las historias de este libro que “[...] durante sus andanzas (y son muchas) entre un lugar y otro, atípico pero incesante flâneur, ciudadano post-moderno, Leoncio recorre itinerarios metropolitanos faltos de mayor connotación, lo cual impide situar la acción dentro de un marco geográfico-cultural determinado” (2014:148).

protagonista cada tanto acude al mismo lugar y ve cuál será su expresión facial en el futuro inmediato.

Este reflejo de un yo ideal se ubica en el futuro y esa instalación implica una ambigüedad: si bien Leoncio ve lo que vestirá porque es lo que pensó lucir para el otro día, la expresión de su rostro no es pensada. Esto, para críticos como Boccuti, responde a una serie de

revelaciones mínimas, no cabe duda, que no cambian la vida del que las recibe pero al mismo tiempo desvelan una inesperada consistencia de la realidad, en oposición con la trivialidad de la vida del protagonista así como se la pinta en las microficciones que forman parte de este libro (2014:154).

Ese carácter minúsculo envuelve a un doblez compuesto por el designio y la voluntad presentes en el reflejo: el espejo lee lo que tiene pensado Leoncio y le asigna un futuro emocional. En el cruce entre estas dos características, Leoncio confía en lo que lee y pronostica el espejo; la perspectiva de una total libertad del personaje se limita con lo avizorado en el reflejo. Lo trazado para el futuro corresponde a la perspectiva de lo que deberá ser Leoncio, y surge la pregunta: ¿él viste lo que tenía pensado y lo que el espejo le dijo que vestiría para así tener la expresión facial que el reflejo le dicta? ¿en caso de hallar una expresión de dolor o terror que será la de su cara en el mañana, Leoncio cambiaría su vestimenta? En ambos casos palpita la ominosa omnipotencia del pensamiento.

En el relato de Fayad, la presencia de un ideal supera al cuerpo y se dirige a la a la expresión que este tiene y a un futuro asintótico: es imposible que en Leoncio habite la misma expresión facial durante todo el día: lo que aparece en el espejo es la metáfora de un estado anímico que le brinda a Leoncio pistas sobre lo que le ocurrirá. En esa asíntota se afina una distancia donde el protagonista tiene un margen de actuación.

Lo reflejado e implica la relación con agentes externos a Leoncio, quienes le generarán emociones encarnadas en su rostro reflejado: es el mundo el que se refleja y, por lo tanto, ese espejo tiene el cariz de poder ver todo lo que ocurrirá al día siguiente. Lo que está en esa imagen es la realidad futura levantada ante Leoncio sus efectos sobre él.

El reflejo del protagonista, si bien se aleja de lo que él supone en ese momento, se pliega a lo que él cree que debería ser en el día siguiente. La pregunta final concitada por el relato es: ¿lo que aparece en el reflejo es evitable?

En la respuesta está implícita la potencia y la fortaleza de ese yo-ideal que se signa en este relato como parte de un destino que parece no modificarse. Este escrutio conjuga a lo ominoso con el reflejo y deja abierto en el personaje la relación entablada con dicho reflejo que le descubre su inmediato futuro.

¿Acaso Leoncio intentará evitar lo dictado por el espejo? ¿se revelará ante su propio reflejo? ¿Cabe la posibilidad de un desdoblamiento dado desde esa difracción con el reflejo y una relación conflictiva?

1.4 El doble como perseguidor

1.4.1 El alma y su doble

Otto Rank postula que el concepto “primitivo del alma como dualidad” aparece en el hombre moderno en el motivo del doble “que por un lado le asegura la inmortalidad y, por el otro, anuncia amenazadoramente su muerte (S/A:18-19)⁴⁴; esta dualidad implica una codependencia entre lo finito y la eternidad. La faz persecutora acoge a la finitud, erigida como una amenaza: en el anuncio de muerte la presencia del doble no es plácida ni implica, con exclusividad, un encuentro sorpresivo; en el tambalear de la identidad ocurre una pugna por determinadas características consideradas únicas, sin que necesariamente haya una resolución en donde alguna domine a la otra. El origen de este doble como perseguidor es el mismo de la constitución yoica; implica una puesta en perspectiva de uno mismo y, en ese ejercicio, acaece un extrañamiento que puede desembocar en una situación persecutoria. El doble como perseguidor echa raíces en la sombra y el reflejo y consolida un triángulo en donde cada una de ellas irradia su influencia en la otra, consolidando un desdoblamiento que, en el caso de la presente investigación, se rastrea en

⁴⁴ Harry Tucker, autor del prefacio del volumen *El doble*, traza una historia de las diferentes versiones del texto que han circulado, las cuales ha adjudicado con las primeras siete letras del abecedario:

Las publicaciones A y B son el artículo original; C, su revisión y ampliación en una publicación separada; D es la traducción al francés de C [...]; E es la adaptación de C como un capítulo de un libro póstumo; F es una segunda publicación de dicho libro; y G es la traducción de C al inglés (S/A:10).

el proceso de creación de una novela, el devenir escritural y la aparición de los personajes y las relaciones que se trenzan entre ellos.

Si bien Rank hizo una descripción de las formas donde los autores de textos con motivos de dobles se vieron amenazados por un doble en sus propias vidas, es Rosset quien plantea una clasificación que propicia entender a la categoría del doble como perseguidor. En su propuesta hace la salvedad de que “todo lo que compete a la imitación o a la copia” (2008:5) y “lo que conlleva de inquietante la percepción de un doble cuyo original sabemos que se encuentra en otro lugar” (2008:75) no forma parte de su noción de doble. Hecha esta aclaración, propone dos vertientes: los dobles de duplicación y los de sustitución.

Los primeros “remedan los modelos pero sin atentar en absoluto contra la integridad de los que son copias” (2008:75), los segundos tienen la función de “eliminar el original haciéndose pasar por él gracias a un efecto de alternativa que afirma su existencia por medio de la supresión de su modelo, como una célula orgánica que reproduce una célula fagocitándola” (2008:75). La categoría del doble como perseguidor implica una sustitución.

Pero “por más que el doble entierre lo real el mayor tiempo posible, éste siempre acaba saliendo a la superficie, a menudo de manera espectacular” (2008:77). El doble además aspira a sustituir al sujeto real y el mundo donde se desenvuelve; se sustituye a la realidad, y, en dicha sustitución, se urden tragedias como *Edipo Rey*, en donde, pese a todos los caminos emprendidos para evitar que el joven termine por asesinar a su padre y desposarse con su madre son infructuosos y constituyen “la vía más rápida y más sencilla de cumplir el oráculo” (2008:79); asumir que el destino le ha hecho trampas a Edipo forma parte de la construcción de otras vidas (vidas dobles) que hacemos para escapar de lo real y su crueldad fría. Esta estructura es denominada por Clément Rosset como “ilusión oracular” y forma parte de las tres ilusiones que postula para dar cuenta de cómo afrontamos el devenir material⁴⁵.

Rosset menciona, sin desarrollar un análisis concreto, a *La vida es sueño*. Aunque la diferencia de la obra de Calderón de la Barca con respecto a la tragedia griega está en que Segismundo no

⁴⁵ Una sustitución de la realidad es más compleja que la mentira. Se puede sustituir algo que también se escapa en su esencia y, finalmente, se deriva en la pregunta por el sustrato de lo real: ocurre que hay un sentimiento de que algo opera como un montaje y, sin embargo, no podemos dilucidar qué es eso que se sustituye.

intenta huir de lo dictado por un oráculo a su padre, porque lo desconoce, tiene esa latencia de un destino paralelo que propicia la comparación y el sentido de un juego de trampas.

Segismundo cumple lo dicho por el hado sin tener conciencia de ello; cuando actúa bajo el influjo de una pócima que lo induce a creer que todo lo vivido en libertad fue un sueño, se exacerbaban sus instintos homicidas y reciedumbre, aspectos ambos que caracterizarían su trono de rey en Polonia: el camino más expedito, es el trazado por su propio padre; en ningún momento hay una decisión de Segismundo salvo en la última jornada, cuando emprende una batalla parricida. Dicho camino tiene una razón de ser, dilucidada por el propio padre, en él bulle la duda sobre lo dicho por el hado: el despliegue de la perspectiva de un destino diferente, la materialización de un doble, apresura a Segismundo en el destino dictado por el hado:

Y así he querido dejar
Abierta al daño la puerta
Del decir que fue soñado
Cuando vio. Con esto llegan
A examinarse dos cosas:
Su condición, la primera;
Pues él despierto procede
En cuanto imagina y piensa.
Y el consuelo la segunda;
Pues aunque ahora se vea
Obedecido, y después a sus prisiones se vuelva,
Podrá entender que soñó,
Y hará bien cuando lo entienda;
Porque en el mundo, Clotaldo,
Todos los que viven sueñan (1990:32)

El padre facilita el trayecto de su derrota. Su duda se despeja con un simulacro en donde Segismundo no sabe si sueña o no su libertad y poderío. Cuando la conducta de su hijo responde a lo dicho por el hado, su progenitor lo regresa al presidio en la torre y allí, se desdobra la realidad de Segismundo:

[...] tan parecidas
a los sueños son las glorias,
que las verdaderas son
tenidas por mentirosas
y las fingidas por ciertas? (1990:77)

Con el devenir de los pensamientos de Segismundo, la primera inquietud se transforma en la búsqueda de la supresión del que se considera doble:

Pues que ya vencer aguarda
mi valor grandes victorias,
hoy ha de ser la más alta
vencerme a mí (1990:84).

La duda de lo que es sueño y lo que no es, persiste. La persecución también encara una supresión, la cual no siempre es nociva o comporta la autoeliminación. Por lo tanto, la categoría del doble como perseguidor comprende a la búsqueda mencionada anteriormente, y su propósito es encontrar al que huye: bien puede ser el doble o el desdoblado el que lo haga y, en consecuencia, el otro lo busca.

Con dicho encuentro se dará un subsiguiente combate que deriva, en muchos casos, en la eliminación de alguno de los dos: Segismundo, si llegase a ser rey en un sueño, podría vencer y habitar para siempre ese espacio onírico, pero si lo vence el que huye (su padre), quedará postrado en su cautiverio.

1.4.2 Una escena doble de escritura

En *El borla* no sabemos qué ocurre en ese mundo de cuya realidad duda el narrador. Si en el texto de Calderón de la Barca tenemos la seguridad de un simulacro para hacerle pensar al protagonista que todo es un sueño, en el escrito de Maupassant, al tener el mismo conocimiento del narrador y estar limitados por su visión, no podemos suponer algún ardid que bifurque un sendero para discernir entre la realidad y lo que ella debe ser.

De las sospechas de una invasión onírica de la vida, se da paso a la llegada de la locura; en este punto, se emparenta con la pieza teatral de Calderón que, en su nombre, ya supone una indistinción entre el sueño y la vigilia:

Me pregunto si estoy loco. Me pregunto si estoy loco. Ahora mismo, paseándome a la orilla del río tomando el sol, me asaltaron dudas acerca de mi estado, pero no dudas vagas como las que tuve otras veces, no; dudas concretas, claras. He visto a varios locos; los conocí que parecían inteligentes discurriendo muy bien acerca de todo y desbarrando sólo en un punto que constituía su locura. Razonaban con mucha claridad, con viveza, con juicio; y de pronto, al tropezar en una idea —siempre la misma obsesión— como la ola que tropieza en un escollo, su pensamiento se desgarraba, se deshacía, confundido y diseminado en el mar borrascoso y oscuro que se llama "locura" (Maupassant, S/A:27).

El desdoblamiento ocurre por lo que dicta la razón: el siglo XIX, esta se sumía en la convicción de que las acciones humanas son racionales y en la suposición de que su opuesto-lo irracional-respondía al terreno patológico.

Y, si la razón no gobierna a las actuaciones de los individuos, acaece el desastre y el terror:

¡Estoy perdido! Alguien se apoderó de mi alma y la gobierna. Sí; alguien me posee y rige mis actos, mis movimientos y mis juicios. Ya no soy nada en mí, nada más que un espectador, un esclavo, y todas mis acciones me horrorizan. Quisiera salir y no puedo. No me permite salir y no puedo. No me permite salir, y continuo desolado, tembloroso, en el sillón donde me sentó. Quisiera levantarme, removerme, hacer algo que me convenciera de que no he perdido la voluntad. ¡Y no puedo! Me sujeta en el sillón y el sillón se adhiere al suelo de tal modo que ninguna fuerza podría levantarlo. (Maupassant, S/A:31).

En el relato de Maupassant la incertidumbre anega a ese enunciador cuya convicción de la racionalidad de sus actos se ha suspendido. Bajo ese efecto de suspensión discurre el discurso que leemos bajo el formato de una ficción que deriva en el avistamiento del final humano: “Ahora ya lo sé, ya lo comprendo. La preponderancia del hombre ha terminado” (Maupassant, S/A:36).

Por consiguiente, el narrador, avizora la idea de que todo lo que ha pensado con respecto a la desaparición humana tiene una procedencia clara: “¿Qué me ocurre? ¡Ah! Es él... es la obsesión de El Horla lo que me hace imaginar esas locuras. Ha penetrado en mí, domina en mi alma. ¡Lo mataré!” (Maupassant, S/A:39). De modo que su diagnóstico sobre el final de una época y una especie supone una herida por la que se asomará el psicoanálisis: el narrador se aferra a la posibilidad de un doble que habita en él al cual hay que eliminar; si bien en el relato no se explicita, luego del intento por acabar con esa otra parte que habita en su interior por medio de un incendio, él tiene claro que la única salida que le queda es suicidarse. En esa opción se explicita uno de los asuntos fundamentales que contiene esta categoría del doble como perseguidor: tanto el doble como el sujeto desdoblado no pueden cohabitar con armonía; la presencia de un doble implica que esta se advierta y, para tal advertencia, debe romperse con la cadena de una situación normal; hay una anomalía que surge de forma ominosa al aparecer el doble y deriva en una relación tensa. Esta característica origina la persecución que entraña la huida de alguna de las partes en pugna.

En la crisis que vive el narrador también se evidencia parte de su perspectiva, la cual es compartida por Freud y el propio Rank pues los tres se adhieren a la perspectiva de que lo primitivo es elemental y hay un progreso inexorable en donde todos esos sedimentos se borrarán. Por ello el narrador escucha y consigna lo que le dice un médico que se dedica a las “enfermedades nerviosas” (Maupassant, S/A:16):

—Hemos llegado —afirmaba el doctor Parent— a descubrir uno de los más importantes secretos de la naturaleza; uno de sus más importantes secretos en este mundo, porque tendrá, sin duda, otros más importantes en el espacio infinito, en las estrellas. Desde que el hombre razona, desde que formula con palabras y por escrito su pensamiento, se siente rodeado por un misterio que no pueden penetrar sus imperfectos y rudimentarios sentidos, cuya impotencia quiere suplir con su esfuerzo intelectual. Mientras la

inteligencia del hombre se iba desarrollando, la obsesión de los fenómenos invisibles tomaba formas espantosas. De ahí provienen las creencias antiguas de lo sobrenatural, las leyendas de duendes, de hadas, de gnomos, de aparecidos; pudiéramos decir que hasta la leyenda de Dios, porque la manera de presentarnos al Obrero Creador en todas las religiones no deja de ser una invención de las más necias e inaceptables que ha producido el apocado cerebro de la humanidad. Nada más cierto que la frase de Voltaire: "Dios hizo el hombre a su imagen y el hombre concibe, con la medida de su criterio, a sus dioses". (Maupassant, S/A:17).

Esta situación la soslaya Rank cuando aborda el relato de Maupassant: se limita a mencionar la conclusión del narrador sobre lo que se aloja en su interioridad. Esta omisión le impide a Rank discernir la tensión con la racionalidad: si bien no la explicita en momento alguno el escritor, nosotros como lectores podemos suponer una puesta en escena de todo lo que ocurre -semejante a la hecha por el rey de Polonia para hacerle creer a su hijo que todo era un sueño- y se abre la boca negra de la locura.

Rank tampoco atiende la duda del narrador con respecto a lo que le dice el doctor; si el rey de Polonia, Basilio, quiso probar lo que le dijo el hado, el narrador de *El horla* también lo quiso hacer:

Regresando al hotel, discurría yo acerca de tan extraño suceso y me asaltaba la duda, no por suponer a mi prima capaz de un fingimiento, conociendo la sencillez de su carácter, sino sospechando alguna superchería del doctor. (Maupassant, S/A:19).

El relato de Maupassant tampoco se resuelve con una confirmación de la postura del médico o la proclamación de un caso patológico. Podemos, como lectores, plantearnos la posibilidad de que sí hay un horla, que ese doble, al que Rank adscribe como una "creación subjetiva, espontánea, de una imaginación morbosa y activa" (Rank, S/A:52), tiene su efecto en el lector y, la conflagración final y el escape de la criatura, indefectiblemente conducirá al suicidio del narrador para que el horla perviva. No hay una postura sacrificial del escritor, pero la cohabitación de los dos parece imposible. Con la duda del narrador, se vislumbra el preámbulo de lo que luego ocurrirá en el siglo XX con respecto a la noción de Cogito y a su fisuración: *El horla* es un prólogo de la centuria subsiguiente y no es casual que Rank haya tomado a este relato en su perspectiva sobre el doble.

1.4.3 ¿Quién duplica a qué?

A partir de sus lecturas de diferentes narraciones y poemas, Rank deduce que el doble trabaja siempre en pugna con su prototipo. Un refuerzo argumental lo plantea con el relato *William Wilson*, escrito por Edgar Allan Poe: “el uso del tema del doble [que realiza el estadounidense] se ha convertido en modelo para varios tratamientos posteriores” (S/A:57)⁴⁶. Sin embargo, hay ciertos elementos que, una vez más, obvia.

El primero de ellos atañe con el nombre del relato, el cual corresponde al del narrador, pero este no es el verdadero; si escribiera el mismo, la página se vería manchada. En este primer rasgo hay un desdoblamiento que implica, además, el ejercicio de la ficción: al escribir el narrador llamado William Wilson, propicia el nacimiento de un doble que puede tener las mismas características de él y su decurso vital, pero opera un desvío generado con ocasión del desprecio que siente el propio narrador hacia su nombre. Este desdoblamiento tiene otro: el sujeto con quien se plantea el antagonismo en la narración tampoco se llama William Wilson; el efecto especular propiciado en lo escrito por Allan Poe imanta a un doble del desdoblamiento; si hay un doble del protagonista desdoblado, el cual es el que se refiere en la narración, es un doble del “doble real”. Este ejercicio, que implica a la escritura como ejercicio especular que no necesariamente refleja de manera directa lo acaecido, como aparece en el apartado inmediatamente anterior, es un acto de desdoblamiento.

El efecto distintivo en este caso, que se precipita como otro elemento de lectura con respecto al proceso de escritura; es William Wilson hace el acto consciente de escritura en donde busca dar constancia de lo ocurrido. Hay un efecto de la realidad que le imposibilita al escritor escribir su nombre verdadero; implica, también, un elemento ominoso por cuanto se da el extrañamiento de un elemento tan familiar como el propio nombre:

I had always felt aversion to my uncourtly patronymic, and its very common, if not plebeian phenomen. The words were venom in my ears; and when, upon the day of my arrival, a second William Wilson came also to the academy, I felt angry with him for bearing the name, and doubly disgusted with the name because a stranger bore it, who would be the cause of its twofold repetition, who would be constantly in my presence,

⁴⁶ Parte de lo que se puede extraer del trabajo de Rank, y que implicaría un abordaje comparatista, consistiría en establecer comparaciones entre el relato del psicoanalista y el escrito por el autor.

and whose concerns, in the ordinary routine of the school business, must inevitably, on account of the detestable coincidence, be often confounded with my own. (Poe, 1991:80-81)

El desdoblamiento doble es una característica del ejercicio de la escritura; el papel escrito evidencia la huella de dicho desdoblamiento: con *William Wilson* se vislumbra un basamento en torno al efecto especular de la escritura misma. Además, queda inscrita una persecución nacida en el mismo momento que se evita escribir el nombre propio para esquivar el oprobio. La escritura como huella de dicha relación persecutoria persiste en los espacios donde se vive desde la muerte: si bien hay un desenlace donde, como lo observa Rank, el doble pugna con el prototipo y, al eliminarse uno de los dos, ambos fenecen, lo que obvia que el texto esté escrito bien desde la muerte del propio William Wilson o desde una vida en suspenso⁴⁷; desde la sospecha de que lo que le dijo el doble, cuando atentó contra él, opera como la premonición hecha por el hado a Basilio o el ejercicio científico que hizo el médico frente al narrador de *El borla*.

En la primera de las dos opciones, la escritura desde la muerte implica a lo escrito como una huella que supone una continuidad ajena al ciclo vital humano: esa asunción sobrenatural de la escritura la coloca en un lugar donde lo escrito supera a cualquier vínculo condenado a la caducidad de una vida particular. La función de la escritura es la de un registro, como la que intenta realizar Arturo Cova en *La vorágine* y el propio ejercicio burocrático que, dentro de la ficción, realiza José Eustasio Rivera.

En la segunda alternativa, la del suspenso, brota la perspectiva de que el doble deja un remanente de individualidad: no hay una copia fiel, hay un corrimiento, un leve desliz que provoca el atentado contra el doble sin una autoeliminación. El ataque infligido al doble implica la eliminación de muchos aspectos mutuos, también la existencia de un remanente, el cual se explica en lo que, al final del relato, le dice William Wilson al otro William Wilson:

⁴⁷ La razón estriba en que el texto inicia con un énfasis en el tiempo presente, como se evidencia en el original: “Let me call myself, for the present, William Wilson” (Poe, 1991:74). Si está ubicado en ese tiempo, ocurre que la muerte que acaece al final se constituye en el lugar desde el cual se hace el enunciado. También implica, en ese “present”. La constancia del tiempo actual, el llamado eterno presente que es la eternidad. Y esa eternidad es la muerte: ¿nos escribe a nosotros, que también estamos muertos, William Wilson?

"You have conquered, and I yield. Yet, henceforward art thou also dead-dead to the World, to Heaven and to Hope! In me didst thou exist -and, in my death, see by this image, which is thine own, how utterly thou hast murdered thyself (1991:93-94)

Estar muerto para el mundo, para el cielo, para la esperanza, es una enumeración; lo que no está dentro del mundo, del cielo y la esperanza es algo que escapa de la autoeliminación; William Wilson quizá escribió desde el infierno, y la tensión con el doble no necesariamente se libra en la liquidación mutua. Esta escritura desde el infierno es el lugar de enunciación y se la estatuye como un testimonio de la perdición, conectándose con lo acaecido con el ejercicio escritural de Arturo Cova: antes de la desaparición se escribe desde ese desdoblamiento doble que ocurre con la escritura.

Otra duda que germina a partir del final de la historia escrita por William Wilson, se relaciona con la afirmación del doble: "In me didst thou exist -and, in my death, see by this image, which is thine own, how utterly thou hast murdered thyself?". Si afirma que en él existe el sujeto desdoblado, ¿aparece la confusión de quién es el doble y quién el modelo que se desdobló? En esta inversión donde el doble contiene al original, el remanente corresponde al sujeto que es doble, permanece es esa ilusión vertida desde el infierno. El doble es quien escribe y la búsqueda de una impronta distintiva del sujeto que se ha desdoblado queda difuminada en sus ardides; en esta hipótesis, la escritura es un remanente del sujeto que ha escrito y ella misma es un rastro y consecuencia de la relación persecutoria entre el doble y el modelo del cual ha nacido.

En el relato de Poe se borra la frontera entre el simulacro y lo que verdaderamente ocurre: el arco desde Calderón de la Barca hasta el escritor nacido en Boston comprende, además el devenir de la realidad, su puesta en tensión; en *El borla* habita la distancia entre el relato hecho por el que se considera víctima de su doble o perseguidor y se desemboca, en el caso de *William Wilson*, en la sospecha de que nuestro destinatario es alguien que suple la presencia del original; tambalea así la conclusión tranquilizante de Rosset de que, al final, se revelará toda la puesta en escena por ese que quiere sustituir al original, ¿quién es el que al final sobrevive aunque sea en ese espacio que no corresponde ni al mundo ni a la esperanza ni al cielo? La duda se mantiene porque, como ocurre con *El hombre en el castillo*, no hay un piso real sobre el que se yergue la simulación y sustitución; en esas arenas movedizas, la pregunta por lo real desemboca en la zozobra permanente.

1.4.4 Las fisuras de una convicción

El doble como perseguidor, desde Poe, instaura la duda con respecto al sustrato de lo real. Los hados signan un destino, pero, en el caso de *William Wilson*, la seguridad que teníamos con respecto a lo que podía ser incluso una trampa (como lo describe Rosset cuando se refiere a Edipo y en donde lo emparenta con *La vida es sueño*) se desvanece entre la opacidad de lo que ya ni siquiera está signado.

Esta presencia desasosegante la advierte Rebeca Martín en su texto *El oscuro adversario: las apariciones del doble en los cuentos de José María Merino*, cuando establece que la semejanza física, como definitoria del doble, tiene una fractura en el siglo XIX por medio del doppelgänger,

definido por el alemán Jean Paul como 'gente que se ve a sí misma' [...] ya no sólo duplica físicamente al original, sino que establece una desasosegante continuidad psicológica con éste; tampoco es ya su fiel acompañante, sino que constituye un heraldo de muerte o un amenazador alter ego que amenaza con aniquilar a su original (2007:107).

Al constituirse al doble como el heraldo de la muerte o como ese antagonista en torno al cual se desarrolla una trama como las abordadas por Otto Rank, surge una mismidad del sujeto que implica tensiones, evidenciadas en las tomas de decisiones dentro de un proceso de creación; hay un espacio de conflictos discursivos en los papeles que semeja el de los conflictos psíquicos. El desdoblamiento ocurre en la escritura porque esos papeles preparatorios y borradores tienen un destinatario que será el propio escribiente cuando los lea en una próxima campaña de escritura: el doble del escritor aparece cuando lee lo que ha escrito con anterioridad; la reescritura es la huella de dicha relación entre el prototipo y su doble -sin que se pueda discernir quién es quién a partir de variable temporales-.

Martin establece que la construcción de raigambre romántica del doble tiene un nuevo cambio en el siglo XX:

El doppelgänger canónico se presenta, [...] impregnado de un profundo sentido moral: constituye un ente alimentado por los instintos reprimidos del original, una sanguijuela engordada por la inconfesable delectación en lo prohibido. Sin embargo, hacia finales del siglo XIX despuntan otras manifestaciones del motivo que, en detrimento de esta dimensión moral y maniquea, se centran en el signo precario de la identidad. En la

narrativa decimonónica, especialmente la romántica, se desata una lucha por apaciguar la rebelión de lo reprimido, mientras que en la posterior se impone la dolorosa consciencia de la fragilidad identitaria y se instaura la duda sobre quién es el original y quién el duplicado. (2007:108)

El giro de *William Wilson* desplaza la gravitación en torno a la identidad, lo cual no es una mera coincidencia con el asunto del espejo: en él se dibuja un ideal que, con lo constatado por Lacan, supuso el final de la creencia de que, quien está reflejado, “soy yo en la realidad”. Con la duda identitaria se despliega una multiplicidad de posibilidades del mundo y sus caras para conjeturar diferentes opciones.

Si en la sombra se parte de una tensión entre lo denostado y aceptado de uno mismo, en la relación persecutoria lo ocultado reaparece y pugna por su lugar, además encara a quien lo ha ocultado, al punto de preguntarle si lo que es responde más a ese aspecto oscuro que a la ansiada claridad. Sanford lo advierte cuando se acerca a *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde*:

Jekyll demuestra tener cierto grado de comprensión psicológica. Cuando se da cuenta de la dualidad de su propia naturaleza declara que «el hombre no es verdaderamente uno, sino dos» e incluso aventura la hipótesis -confirmada por los recientes descubrimientos de la psicología profunda- de que el ser humano es un conglomerado de personalidades diversas (2001:32).

Esa dualidad evidencia una refriega en donde alguno de los dos rostros tomará por completo al individuo que se debate entre ambas fuerzas hasta desembocar en la autoeliminación. La posibilidad que Rank tuvo en cuenta fue la inexistencia de una resolución fatal: un sujeto puede quedar sometido a la persecución y la huida. El doble, en su relación persecutoria, no necesariamente materializa su propósito; puede sumirse en una búsqueda inacabada y, coetáneamente, incurre en una huida sin fin. En esa persecución, aparecen los anhelos incumplidos; un recuerdo de lo que en algún momento se añoró implica un contraste entre el sujeto sometido a un devenir material y a lo que se figuró, ausente de ese roce que implica lo que se sostiene como una realidad irrefutable -aunque su sustrato sea elusivo-. La comparación entre el que soy y el que anhelé ser implica una ilusión oracular y una estructura semejante a la de *Edipo rey* o *La vida es sueño*.

En ese horizonte inacabado aparece lo que Martín plantea como la muerte del sujeto. Esta se favorece mediante una puesta en duda en torno a la realidad y a la identidad propia; esta abandona su estabilidad y cualquier clasificación que se pliegue al establecimiento de características rígidas también se erosiona. En *La reproducción prohibida* de Magritte, en donde sólo se refleja la nuca de un hombre que posa frente a un espejo:

[es] una representación novedosa del motivo en la que subraya no sólo lo irracional de la imagen, sino también la imposibilidad- la prohibición- de representar la identidad siquiera a través del espejo; lo que en el cuadro aparece duplicado es la nada, la ausencia de tal identidad, si como cifra externa de ésta entendemos las facciones que se hurtan a los ojos ya no sólo del espectador, sino también de la propia figura pictórica. (Martín, 2006:373)

Esta ruptura no es radical. En el propio cuadro aparece un volumen cuyo autor es Edgar Allan Poe; Martín concluye que hay una relación de continuidad respecto a la tradición del motivo del doble. El libro que sostiene el hombre de imposible reproducción es *La narración de Arthur Gordon Pym*; la conexión sugiere que el escritor estadounidense abrió el boquete a través del cual se coló la duda sobre la propia identidad, que luego daría lugar a todo un desarrollo en el siglo XX. La intertextualidad planteada en el cuadro propicia un diálogo con *William Wilson*.

El yo, con su sustrato ficcional, derruye a ese edificio de la modernidad erigido a partir del cogito cartesiano, pero antes, como lo advierte Rebeca Martín, en Europa surgieron factores que abonaron a la crisis del sujeto que, hasta ese momento, se debatía entre dos polos entendidos como la oposición del bien y el mal:

Tal y como lo define Flaubert en una carta escrita a Luis de Comenin el 7 de junio de 1844, y que bien puede considerarse la expresión de una experiencia epocal. El *ennui* surge en una sociedad cuyos miembros están conectados por un entramado de necesidades cambiantes, y no por una representación religiosa colectiva o una identidad de grupo. No consiste en el sufrimiento concreto de un individuo, aunque así lo experimente éste, sino en la situación misma del sujeto moderno. El afectado está aquejado de un estado de indiferencia paralizadora y de la desgana de vivir, y se siente como una sombra deambulante; un estado que, asimismo, puede provocar una escisión identitaria cifrada en la elevación sobre lo cotidiano y la tradición de las insatisfacciones a un alter ego imaginario. Este mal hunde sus raíces en la insatisfacción con el modelo

de vida burgués, que se extenderá, pasada la frontera del siglo XIX, a los vanguardistas, traducido en una negativa que se erige en centro constitutivo del yo. Como señala Bürger, “las formas vivenciales del ennuí -asilamiento y pérdida de realidad del yo, fragmentación del tiempo y pérdida de la seguridad del concepto-constituyen una constelación que se encuentra tan presente en las obras de la Modernidad como en los ademanes de protesta vanguardista (2006:381).

1.4.5 Persecución en la luna del espejo

La búsqueda de un doble y la relación persecutoria entablada. Comprende una persecución ubicada al interior de la pérdida de realidad del yo; en la rotura de todos los espejos en los que se asume un sujeto para urdir su propia identidad, y el consecuente desparpajo de los pedazos en los que aparecen diferentes costados de una figura – como lo vio Picasso-, se encuentran los aspectos de dicha tensión entre el yo y su doble, al punto que estos pueden generar la duda de quién es el doble y quién el original; de quién es el destino y qué trampas tiende a un sujeto tampoco discernido.

En ese discurrir, donde el desenlace no ocurre la autoeliminación del sujeto, se ancla *El doble* de Dostoyevski; en la novela, jamás se resuelve la persecución y se sostiene hasta el final, como lo advierte Rank en su paráfrasis:

El médico se lleva al lastimoso Goliadkin, quien se esfuerza por justificarse ante las personas presentes, y que sube a un carruaje con él, que parte en seguida. “Gritos chillones, en todo sentido desenfrenados, de sus enemigos, lo siguieron a modo de despedida. Durante un instante, varias formas se mantuvieron junto al vehículo y miraron en su interior. Pero poco a poco fueron raleando, hasta que al final desaparecieron, y sólo quedó el descarado doble del señor Goliadkin”. El doble corre junto al coche, ora a la izquierda, ora a la derecha, y le sopla besos de despedida. También él desaparece por último, y Goliadkin queda inconsciente. Revive en la oscuridad de la noche, junto a su compañero, y por él se entera que recibirá libre alojamiento y alimentación, ya que viaja por cuenta del gobierno. “Nuestro protagonista lanzó un grito y se tomó la cabeza entre las manos... ¡De modo que era eso, y siempre lo había sospechado!” (S/A:66).

La carencia de resolución se vuelca sobre la locura inacabada en el protagonista y el doble se despidió, pero no queda eliminado. El adiós que él le ha dirigido a Goliadkin es un signo más de una amenaza latente en su encierro: ¿regresará en algún momento esa criatura que lo condujo hasta ese hospicio para enfermos mentales? ¿el remitido al manicomio es el doble y el prototipo cree que es él quien ha quedado aprisionado?

La relación persecutoria nace de “ideas de persecución” que “parecen emanar [...] del doble, quien muy pronto adopta una forma física y ya no desaparece del centro de las imágenes ilusorias” (Rank S/A: 62). Precede a la materialización del doble y, sin embargo, el doble está desde antes -pese a su ausencia material-; no se lo entiende como una simple réplica y se pliega a aspectos vinculados con esa relación de persecución y huida (o huida y persecución). La persecución puede derivar de la aparición del doble o ser coetánea: alguien, que no discerní, me persigue y, tiempo después, adjudico esa persecución a una entidad que refleja algunos aspectos que no reconozco en mí y los llevo como algo reprimido.

El doble como perseguidor se erige como un sentimiento; la persecución de alguien inidentificable puede derivar en el encuentro con un doble con quien se trenzará esa relación, que no necesariamente culmina con la fatalidad y muerte del sujeto desdoblado. Desde el comienzo de la novela, Goliadkin se aferra a un sueño y luego se va, con una urgencia inexplicable, al espejo y dice:

Tendría gracia- dijo a media voz el señor Goliadkin- que no estuviese hoy como Dios manda, que me hubiese ocurrido algo fuera de lo común, por ejemplo, que me hubiera salido un grano o algo desagradable por el estilo. Sin embargo, de momento no tengo mala cara. Por ahora todo va bien (Dostoyevski,1985:6).

A la imagen del espejo, dotada de una continuidad con respecto a la identidad del protagonista, se le adhiere la virtualidad de otro destino de un desdoblamiento que le permite concluir que “por ahora todo va bien”: esto implica una perspectiva de otra vida donde hay imperfecciones en su apariencia. Y esa aparición de otra posibilidad de un destino diferente al que se le impone, es el primer paso de la persecución. La sensación fijada en el hecho de que “todo vaya bien” comporta un contenido oscuro en donde todo puede ir mal y esa sombra amplía su radio a lo largo de la narración, la cual cambia con la confirmación de una sospecha que sólo toma estos ribetes cuando lo enuncia así Goliadkin: lo ocurrido en el primer párrafo de la novela es el

nacimiento de un temor por la locura; es ella la que se cierne como una persecución que luego se convierte en el mellizo Goliadkin. Así, los anhelos y aspiraciones también se constituyen en elementos persecutorios.

1.4.6 La persistencia del heraldo de la muerte

Las características de la categoría del doble como perseguidor suponen una idea de persecución que no implica la presencia material de un doble -aunque este aparezca para continuar con dicha relación-, la pugna entre fuerzas que no necesariamente desembocan en la autoeliminación y la perspectiva de otra realidad que permite calificar a la del personaje desdoblado y cuyo eco es el perseguidor.

Como heraldo de la muerte, el doble anuncia eso inevitable que intentamos olvidar. La marca de ese recuerdo del futuro inexorable coloca al doble como un peligro, si se asume que nuestro perecimiento es la gran amenaza cernida sobre nosotros. El doble supone a la memoria identitaria -cuyo origen es ficcional, pues se fundamenta en la construcción del yo- y también es un salvavidas en momentos donde puede ocurrir un naufragio material; el desdoblamiento implica una distancia que funge como restos de un naufragio de los cuales se puede asir el yo. Y de la muerte proviene ese mensaje que él nos trae. Ante la opacidad del enunciador, se le adjudica al doble el carácter amenazador y se le endilga la figura de la muerte, como lo hace Ensor en su trabajo *Mi retrato para el año 1960*.



El esqueleto, tirado sobre un lecho, posa como si se dispusiera a descansar o si estuviera en pleno descanso – un descanso semejante al del enfermo apoyado en las almohadas-; a un costado, hay una araña de gran tamaño, la cual evoca un estado de soledad o abandono enfatizado. Ese Ensor hecho un cadáver evidencia la noción de que el cuerpo de un muerto ya es otro: nuestro doble es nosotros mismos sin respirar y, en esa carencia de la respiración, hay una difracción acompañada con el paso del tiempo; la araña indica ese tiempo futuro para el autorretratista; el doble, que en este caso es un esqueleto, viene de ese futuro en donde la muerte hace su enunciado y, como buen emisario, busca al destinatario, aunque este huya.

Esta variable temporal no aparece en el óleo *Mi retrato como un esqueleto*, en donde Ensor sustituye a su rostro por el de una calavera y, pese a ello, mantiene la corpulencia de un hombre vivo y la pose de alguien que se sabe retratado – además, su pelo conserva la vitalidad que no se ve en el trabajo mencionado anteriormente-.



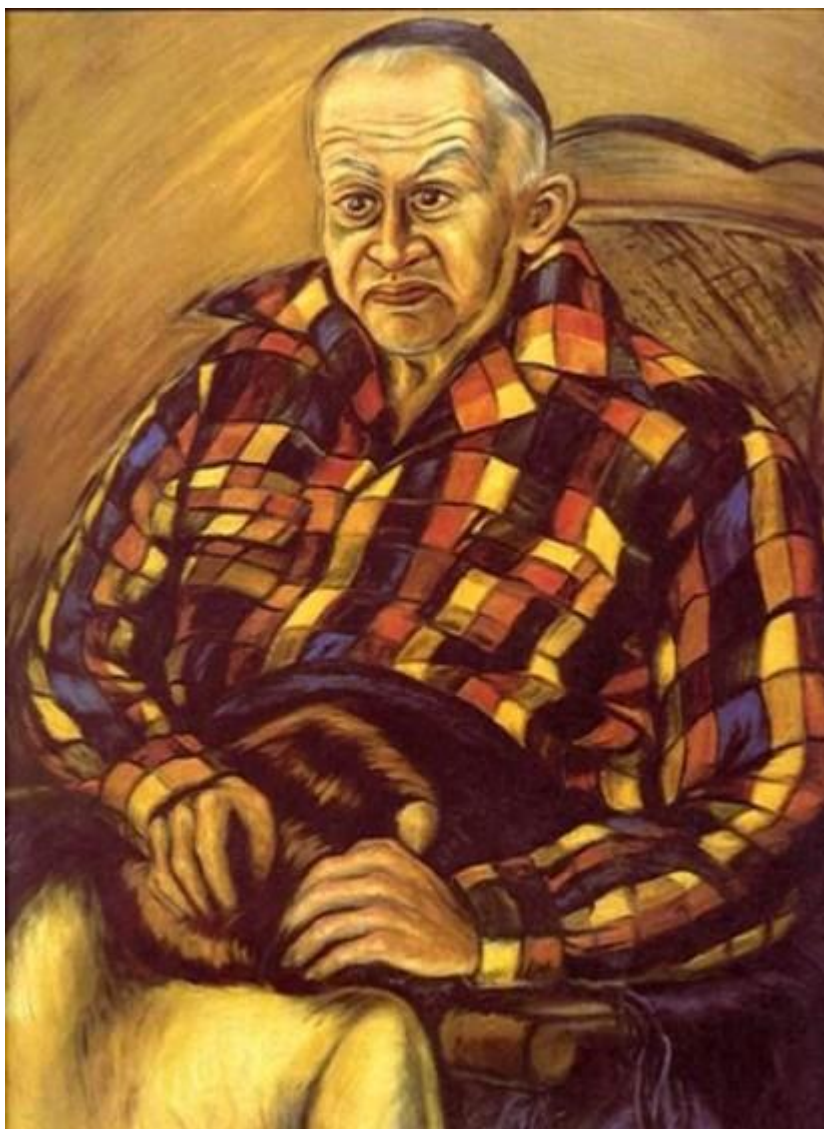
El doble está pintado y disfrazado como un muerto, es decir, no trae el mensaje del futuro mortuario, sino que es un “como si estuviera muerto”. El doble es algo coetáneo y se urde todo un mundo también doble; en este segundo retrato hay una conexión con el deseo de Goliadkin frente al espejo de ver alguna anomalía en su rostro; es su materialización y la concreción en donde nacerá toda la subsiguiente persecución⁴⁸.

⁴⁸ La posición de Bejarano es la siguiente con respecto a este segundo autorretrato:

Ensor obvió ese distanciamiento [con la muerte] [...] y no lo representó como algo externo, sino como algo intrínseco y que llevamos desde que nacemos. Por lo tanto, se caracterizó él mismo como esqueleto o cadáver, fusionando los dos en uno: su futuro sobre su presente (2015:S/P).

En mi concepto, más que una fusión de tiempos, hay una sustitución del rostro de donde brota la posibilidad de otro mundo.

El asunto del doble como perseguidor se trastoca en el autorretrato de Débora Arango:



El rostro de ella jamás se ve pues lo apoya en el vientre de su anciano padre. Él se erige como el perseguidor; ella se cifra a partir de la efigie de su progenitor que, sin embargo, la toma con cierta ambigüedad, acercándola hacia sí mientras ella, hincada, parece desnuda ¿Es el papá que, con una mirada oblicua, un poco estrábica, cansada y quizá enferma, quien la persigue? El doble, en este caso, es la conjunción del cuerpo de ella con el de su padre, pero no en una mezcla materializada en una nueva entidad sino en una atmósfera.

La persecución desatada por el doble, que puede derivar en una duda en torno a quién es el doble y quién el sujeto del cual ha surgido obedece al regreso de una fragmentación rota merced a la vocación de unidad instalada en la ficción. Esta -la ficción- se erosiona y, por sus grietas, gotea el derrumbe; la persecución del doble es una de las formas que ha de tomar dicho cambio o regreso de lo que se pretendió unido.

El doble como perseguidor puede manifestarse en una tensión. La persecución del doble se extiende a la desaparición de Arturo Cova, que huye y es imposible hallarlo por parte de quienes no desean eliminarlo, también a la escritura de la novela -la cual tiene en su interior el proceso de escritura del testimonio, en una ficcionalización del proceso creativo de alguien que se dedica a escribir-. El extravío del narrador del testimonio enmarcado en la novela permite la presencia de José Eustasio Rivera y la construcción del retrato fotográfico donde Cova está sentado en una hamaca.

**2. EL DOBLE COMO SOMBRA Y SU CREACIÓN
EN *LA VORÁGINE*: ARTURO COVA Y NARCISO
BARRERA, UNA CASCADA DE TINIEBLAS**

va corriendo una sombra sobre toda la tierra.

José Eustasio Rivera. *Tierra de Promisión*

La sombra, como una forma de doble, convoca una represión, no siempre filtrada por la conciencia. Lo reprimido se remite a aquello considerado como bajo, oscuro, digno de rechazo o repulsa. A contrapelo, se asume una dignidad propia, una imagen de sí mismo que se considera alejada de toda esa aura cargada de oquedad y confusión

Como una compañera inseparable, la sombra aparece y se acrecienta a medida que el sol se desliza por el firmamento: ella varía, se alarga o achata, pero siempre acompaña al cuerpo del cual emana y depende. Ella tiene los mismos movimientos de quien brota; es un reflejo especular oscuro que germina en el suelo y, pese a las variaciones que tiene sus medidas, nunca deja sujetarse a una presencia material para erguirse como ese aspecto sombrío, al menos visualmente, y bidimensional de lo que ocurre en el mundo donde hay más dimensiones.

Ese aspecto liminar entre lo tangible e intangible hace de la sombra algo codependiente con elementos exteriores: las apariciones de seres inmateriales ocurren en las noches, cuando lo sombrío se extiende al punto de invisibilizarse en medio de la marea de la oscuridad, cuyo oleaje se encarna con el rielar de la luna. La sombra atempera la luz enegecedora del sol, pero esta, la luz, es necesaria para delinear las siluetas sombrías; la oscuridad propia de lo sombrío es una boca que se abre en medio de la claridad para decir “¡bágase lo oscuro!”.

Una sombra, cuando cobra movimientos propios, empieza a distanciarse del cuerpo del cual emanó, así como ocurre con los reflejos perdidos. En el segundo caso, estos rompen la barrera del azogue y trazan una vida que apenas contempla el hálito de la cual nació, tensa el cordón umbilical del cual se ha nutrido y surge una relación con visos peligrosos, persecutorios. En la sombra, la ruptura ya no es con respecto al espejo sino al encuentro que tiene el cuerpo del cual emanó con la luz: ella empieza a deambular por el mundo con su propia oscuridad, se hace una silueta que cobra presencia sin depender de los astros o las horas.

La oscuridad, ya independiente de la luz solar, hace visible a esa compañera inseparable del cuerpo de donde emanó, cuando se topan. Lo oscuro, al no depender de algo externo, tiene la misma forma del cuerpo del que salió y, a su vez, es la versión “en negativo”, la opacidad y, con ella, arrecia como un recuerdo de lo que habita en ese cuerpo de forma evanescente y que recién se hace material, aunque intocable.

La aparición de la sombra independiente del sol comprende el arribo de eso oscuro y reprensible del humano: los claroscuros lo habitan, como ocurre en el firmamento. La sombra es metáfora y abraza a todo lo que se considera repudiable y se circunscribe a elementos que han de aparecer remitidos a un Otro, pero ese otro coincide en muchas de sus características con el yo que tiene un cuerpo y observa la independización de lo que se consideraba como dado y sustancial. Es imposible entender que uno discurre por la tierra sin tener una sombra; su carencia nos haría semejantes a los espectros o un espectro y no habitaría el presente. La sombra sólo puede brotar de cuerpos presentes, son el indicio de una existencia y su pérdida o independización provoca la duda por el propio existir y habitar un mundo.

Cuando la sombra se independiza, hay una evocación de lo que ya no es, o un recuerdo a la condición de espectros a la que indefectiblemente estaremos avocados porque algún día estaremos muertos; como muertos ya no estaremos y, sin embargo, nuestros nombres convocarán a una suerte de aparición espectral: seremos fantasmas. También lo fuimos antes de nacer, ya fuera como anhelo o temor de nuestros padres o como una masa informe en la imaginación de un utopista que transformó en pesadilla su propósito de un futuro mejor: alguna vez fuimos habitantes del futuro y seremos habitantes del pasado. La sombra, ya independizada, ha de anunciar a la muerte, a nuestra no presencia y aparición cuando nos consideren desaparecidos, difuminados.

En la independización de la sombra, además del recuerdo de sabernos mortales, nos viene el horror y ese rechazo a lo que se ha convertido en la verdad no dicha de que estaremos muertos, y también la duda de si algún día moriremos porque puede que ya estemos condenados a no estarlo y a suponer un presente que se nos escapa. También, en los movimientos de esa sombra, muy semejantes a los nuestros -ya que he derivado a un nosotros inclusivo, el magma verbal mismo parece una oquedad, una noche delineada por la luna- se hacen ajenos, y en la ajenez, surge la visión de sí mismos a pesar de carecer de la intención de vernos. Y puede ocurrir que nos empeñemos en que la sombra, por más que haya emanado de nuestro cuerpo, la asumamos como otro y así nos disgreguemos, nos mutilemos y obviemos, en la planicie de la luz, que habitamos más de dos dimensiones: la extrañeza surge de que ese mundo multidimensional venga de una entidad plana, que apenas si se modifica porque recae sobre superficies que no sean llanas.

La sombra como metáfora que abraza a los aspectos repudiables, una vez independizada, se torna en el encuentro de aquello reprimido y reaparece en una tentativa de Otro que no es radicalmente un otro y se mezcla con nosotros; la sombra solo se hace nuestra compañera en el momento que vemos que se independiza y se aleja; la simbiosis silenciosa entre el cuerpo y la sombra deriva en un estrépito donde las palabras y los movimientos se funden para rechazar aquello que nos recuerda que todo lo que hay en ella estuvo en nosotros mismos.

La sombra, en su relación con el doble, tiene un origen conceptual en el trabajo de Otto Rank; él se acercó a partir de diferentes trabajos antropológicos en donde se postuló que era, en muchos casos, el equivalente o complemento del alma. Sin embargo, esa alma tiene aspectos considerados como oscuros o sombríos. Pero, como metáfora, la sombra puede llenarse de características que, en unos casos, son consideradas dignas de rechazo y en otros momentos no: la sombra, por su naturaleza metafórica, se presta a ambigüedades con la susceptibilidad de derivar en disquisiciones éticas que rebasan el objetivo de este trabajo.

Cuando la sombra se independiza y hace presencia a los ojos del cuerpo humano del cual brotó, le recuerda ese cuerpo su finitud y una serie de características que no pudieron salir sino de él mismo. Esos movimientos independientes de esa entidad oscura no sólo ocasionan horror por la independencia misma, sino que otorgan al cuerpo del que emanan -o prototipo, habida cuenta del desdoblamiento- el énfasis de que todos ellos no existen sino porque salieron de él. La sombra, en esta aparición, si bien mantiene su carácter metafórico, con el acercamiento de Freud, se concentra en el hecho de ese recuerdo de lo que fue propio y sólo se hace visible en el distanciamiento y la explicitación de lo que ha permanecido oculto. A eso, en la mirada psicoanalítica, se lo ha denominado ominoso.

Lo ominoso tiene dos grandes aspectos: en el interior de las ficciones y en la vida diaria. En el segundo espacio, por ejemplo, que un sapo se convierta en un príncipe dota a la circunstancia de todo lo extraordinario y aterrador -por ese regreso de los deseos infantiles que fueron reprimidos- pero, en la ficción de los cuentos de la tradición oral germana, se instituye como un hecho fundamental y carente de esa emanación de extrañeza.

Lo ominoso, al contemplar estos dos planos, también arroja tanto a una novela como La vorágine como a su proceso de creación -y a todo proceso creativo escritural-. Los personajes que aparecen como antagonistas de Arturo Cova, comparten características que él condena pero que también tiene y así se desenvuelve parte de la trama que deriva en una persecución: en la escritura, José Eustasio Rivera ha tenido que trabajar con la lengua hasta dotarla de un hálito extraño y desfamiliarse con ella para otorgar la palabra a su narrador ficcional y escuchar las voces de otros personajes; de la mano del propio autor aparecen palabras se hacen extrañas pese a que él mismo las haya pronunciado o escrito; ese efecto de distancia ocurre en toda creación y, además de implicar un desdoblamiento para contemplarse, convoca a la desautomatización de la lengua propia para tornarla en literatura.

Este capítulo contiene, en primera instancia, un abordaje al doble como sombra, en donde se fundamenta por qué hay un desdoblamiento y cómo la sombra es una forma de doble. Esto se extiende al propio proceso de escritura, en donde los borradores se instituyen como la faz oscura de eso iluminado que es el texto escrito: en los borradores hay huellas de lo reprimido y, en el ejercicio de leerlos, también hay un hálito ominoso que surge del encuentro del lector con esa escritura que jamás debió aparecer.

En el segundo acápite se aborda la problemática advertida en torno a la connotación como lo moralmente reprehensible con la que se define a la sombra. Se han planteado las vaguedades en las que se ha de incurrir con tal punto de partida y se plantea la precisión de esta a partir del concepto de lo ominoso. Y, en el tercer y último aparte del capítulo, se rastrea a las sombras de Arturo Cova en el interior de la ficción como las que se dan en el propio proceso de escritura y creación de la novela, a manos de José Eustasio Rivera.

2.1 La sombra como una forma de doble

2.1.1 Los visos de la sombra

El origen de la postulación de la sombra está en la noción de libido de Jung no adscripta, con exclusividad, a la pulsión sexual:

Sólo existe la "energía vital indiferenciada" que como fuerza motriz de la conducta puede adoptar la forma de persecución del placer sexual, lucha por la superioridad, la creación artística u otros fines. La finalidad de la energía vital es fundamentalmente proporcionar la conservación y la continuidad de la especie humana. Una vez satisfechas las necesidades de supervivencia de origen biológico, la energía vital puede ser canalizada hacia otros fines como las producciones culturales o creativas del sujeto (Carvallo, 2009:S/P).

Esto descentró la teoría sexual de Freud y delineó a la sombra como un elemento entendido como un aspecto negativo; alojado en la inconsciencia y perteneciente a a la energía vital indiferenciada, circula por diferentes cauces:

Al ser reprimidos o desdeñados, su específica energía se sumerge en el inconsciente con consecuencias inexplicables. La energía psíquica que parece haberse perdido, al reprimirse sirve para revivir e intensificar todo lo que sea culminante en el inconsciente, con lo cual me refiero a tendencias que, quizás, no tuvieron hasta entonces ocasión de expresarse o, al menos, no se les permitió una existencia no reprimida en nuestra conciencia.

Tales tendencias forman una sombra permanente y destructiva, en potencia, en nuestra mente consciente. Incluso las tendencias que, en ciertas circunstancias, serían capaces de ejercer una influencia beneficiosa, se transforman en demonios cuando se les reprime. (Jung, 1966b) (Carvallo, 2009:8-9).

El origen en la energía vital de la sombra forma parte del acto creativo; pese a su contenido destructivo, coadyuva a la creación. Como Zwieg lo advierte, el artista tiende “puentes entre el

mundo consciente y el inconsciente”: hay una constante comunicación con lo que se supone que es la sombra.

El abordaje al motivo del doble y a la sombra como una de sus formas, ha pasado por diferentes momentos, al menos en sus acercamientos a la literatura. Tucker escribe que pasó de la comedia al uso en “la prosa de ficción en general, a la predilección del auto por lo irreal y misterioso, a su deseo de escribir rasgos diferentes y aislados de su propia persona, o a su deseo de otra existencia” (Rank, S/A:15); ese salto implicó la búsqueda de rasgos de otras personas, lo cual concierne a una mirada de lo que se asume como uno mismo. La sombra comporta una introspección y se precipita por el deseo: hay un germen distinto a un impulso racional. El psicoanálisis, al acercarse a ese material ficcional, entiende que se deriva “no tanto de la predilección consciente del autor, de describir situaciones preternaturales (Hoffmann), o partes separadas de sus personalidades (Jean Paul), como de su impulso consciente a conferir imaginaria a un problema humano universal: el de la elación del yo con el yo” (Rank, S/A:16).

El conocimiento de las semejanzas del yo con otro a quien se le adjudica la entidad de doble implica una perspectiva del propio yo; en el estadio del espejo, aflora esa autopercepción en el contenido ficcional que lo estructura. La imagen enmarcada en la placa bruñida convoca a la sombra a partir de la prefiguración del cuerpo en el sujeto reflejado: este sólo advierte determinadas características para dotar de unidad a su cuerpo; en la ceguera frente a otras cualidades que también se pretenden reflejadas pero que él no advierte en su acto de mirar porque se prefiguran ciertos aspectos, se delinean esas características ocultas pero, en una futura visita frente al espejo, se hacen visibles y emerge el doble con la forma de una sombra.

En *El estudiante de Paga*, cuando el protagonista expresa lo que “Pued[e] ser conocido como Balduin, el mejor espadachín, pero [su] verdadero enemigo es [su] imagen reflejada” (1919), consolida la convicción de la correspondencia de la imagen con su identidad. También el peor enemigo está en dicha imagen: en la enemistad hay un clarooscuro, una distancia y una lucha visibilizadas mediante la independización del reflejo con características sombrías, además de ser una forma del doble, también es un componente del desdoblamiento con tintes persecutorios; para ello hay una continuidad psicológica y la adjudicación de las opuestas a ese reflejo sombrío.

La sombra y el reflejo no se excluyen ente sí, hay puntos de intersección y:

La semiótica moderna [...]reconoció que los seres y objetos se manifiestan, por contigüidad física, de modo indicial (en terminología de Peirce), dejando como indicios su huella, su sombra y su reflejo. La sombra y el reflejo, que son dos indicios luminosos, requieren la copresencia del referente para ser percibidos, mientras que la huella tiene el estatuto de signo temporal o duradero: es una huella del pasado (Gubern, 2002:12).

En la paráfrasis de *El estudiante de Praga*, Otto Rank,⁴⁹, enfatiza en el “anciano siniestro” (S/A:32) Scapinelli, que, al suscribir el contrato en donde le da una fortuna a Balduin a cambio de lo que él quiera tomar de la pobre habitación del joven, le señala la imagen del espejo para luego llevársela. El papel de este personaje semeja el de la madre en el estadio del espejo: le enseña al protagonista su reflejo, asiente con esa imagen en la placa bruñida, para luego propiciar la independencia entre el reflejo y el sujeto reflejado: se hace ominoso el acto materno hasta derivar en un pacto fáustico. Este anciano, cuya característica siniestra se acerca a la ominosidad de Freud, encarna el lado oscuro tanpreciado para la consecución de un deseo; funge como el diablo que pide algo a cambio de satisfacer algún apetito humano, remitido casi siempre a la vanidad o al éxito; el anciano es una oscuridad que precipita la mirada hacia sí mismo del protagonista. La costelación sombría, que aterriza en un plano individual, ostenta un arcano vinculado con esa forma del mal. Lo planteado por Otto Rank incurre en la misma niebla que disipa al concepto de sombra hecho por Jung: al no existir una precisión con respecto al origen de lo sombrío, se cae en la alusión a determinadas características que, dependiendo del contexto, se consideran deleznable. Esa dependencia implica una relación con códigos morales y palpita una discusión en torno a asuntos de la ética que desplazan el punto de atención. La propuesta de Jung se limita a plantear un contorno de la sombra, pero no la define ni da cuenta de su origen, es decir, no contesta ante la pregunta de por qué algo se considera sombrío o se considera repudiable y reprehensible.

Rank, en su recapitulación de la película, repara en que la aparición del reflejo tomado por el anciano frente a Balduin, ocurre bajo la luz de la luna, cuando el muchacho tiene éxito en su galanteo con la hija del conde. Ese juego de claridad y penumbra posibilita la visibilidad del doble: sólo es posible aquella visualización en un escenario concreto y junto a la mujer que

⁴⁹ Un posible eje de lectura del libro del analista emanaría de la revisión de los relatos parafraseados: este material contiene narraciones que se instituyen en formas de reescritura de ficciones para argumentar sus postulados. Aparece un híbrido entre el ensayo y la ficción; se altera el entramado narrativo de una obra mediante la paráfrasis.

participa del deseo del prototipo; la aparición de la sombra surge a partir de unas condiciones preexistentes. Esta escena recuerda el maquillaje de las mujeres japonesas aludido por Tanizaki, para que refulja en determinados momentos de penumbra: la belleza, como el reflejo, responde a una danza con las sombras y estas, a su vez, propician la presencia temporal tanto de la belleza como del doble.

El relato de Rank culmina cuando Balduin advierte frente al espejo que está sangrando, justo después de inferirle una puñalada a su reflejo. En ese momento, se efectúa una reunificación: así como en un comienzo está el asentimiento por parte de una entidad siniestra como el anciano, en el final, la reunión se deduce con la hemorragia. Hay una autoeliminación, aunque esta no resulte intencional o consciente y sólo se explicita cuando se incorpora a la corporalidad. El doble de aquél que lo intentó eliminar pervive a quien yace muerto reverbera en ficciones como *Mi clon*; hay algo que sobrevive o que continúa. En el caso de la película es la soledad, y la razón estriba en que hay una remisión al poema de Musset, del cual se cita un extracto y cuyo cierre (no citado en la película) es el siguiente:

Cuando sientas de nuevo este dolor,
sin inquietud acude siempre a mí,
que yo te seguiré por el camino;
pero darte la mano no podré,
porque, amigo, yo soy la Soledad.

La pervivencia de la soledad, en la película, fagocita la figura del solitario; se propicia la duplicación que, a su vez, acentúa el carácter único del prototipo. Con la soledad, se suelta el nudo postulado por Rosset cuando establece que el doble se niega a sí mismo en la medida que un individuo susceptible de ser duplicado, deja de ser un individuo.

El espejo refleja a la soledad; el anciano siniestro la enfatizó y ella persiguió a Balduin hasta recordarle e inferirle la muerte. “[A]unque parezca extraño, a primera vista, que la soledad [...] se perciba y represente como la fatigosa compañía de un segundo ser, el acento recae [...] en la sociabilidad con el propio yo, objetivado como duplicación.” (Rank, S/A:55). Se puede entablar una relación amistosa o asumir a esa duplicación como un peligro.

La sombra se extiende sobre otro personaje de la película: Liduschka. Ella está enamorada de Balduin desde antes de que él pactara con el anciano, lo sigue y, sobre todo, a la hija del conde “como una sombra” (S/A:35); dicha persecución ocurre por esa relación especular explicitada en los celos de Lidushka; ella obstruye el amorío entre la mujer adinerada y el estudiante; la imposibilidad de la materialización del amor no sólo se debe al pasado del propio Balduin o a su reflejo sino también a la sombra de la mujer; surge así un desfile de sombras.

La sombra en el planteamiento de Rank supone una apertura. Hay una “equivalencia del espejo y la sombra como imágenes, que se aparecen al yo como sus semejanzas (S/A:39). Esta equivalencia parte de las lecturas de antropología hechas por Rank. Según los estudios que abordó, se postularon puentes entre la sombra y la “creencia de un espíritu guardián” (S/A:88). Los ejemplos que toma adjudican la posibilidad de rastrear la influencia de estas narraciones sobre las literarias; como en algunas comunidades donde la sombra se relaciona con la fuerza. La sombra es una forma de duplicación; el origen de los motivos del doble está en ese hecho físico al que se le asignó todo un cariz de orden metafísico o sobrenatural; Rank no busca explicaciones que sobrepasen los hechos naturales, sino que se los dota de dicha sobrenaturalidad; esa capacidad y esa fatalidad humana instituyen todo el motivo y generan la propia condición humana.

Esta relación toca a la idea de alma, como Rank lo advierte al mencionar los diferentes planteamientos de los folcloristas, que deducen una equivalencia entre el alma humana y la sombra⁵⁰. Rank retoma el caso estudiado por Frazer sobre unos nativos de Australia que

suponen también la existencia, aparte del alma localizada en el corazón (ngai), de un alma vinculada de manera muy estrecha a la sombra (choi) [...] Los kai de la Nueva Guinea holandesa consideran que su alma, o parte de ella, se encuentra en sus reflejos y sombras; por lo tanto, cuidan de no pisar sus sombras. En Melanesia del norte, la palabra nio, o

⁵⁰ La relación del alma con la sombra también se explicita en la literatura anterior a la urdida por los románticos alemanes; aunque Rank no lo expone, en el purgatorio de la Comedia de Dante aparece una clara equivalencia. En el canto II, el poeta encuentra al alma de Casella, un compositor que puso música a algunos versos de Dante y este, al querer abrazarlo, dice:

¡Ah vanas sombras, salvo en la apariencial!
Tres veces por detrás pasé mis manos,
Y a mi pecho volvieron otras tantas. (Dante: 2015:310)

En esa duplicidad del músico está el sustrato del purgatorio y la naturaleza del encuentro de Dante: un abrazo que se escapa y desemboca en el propio pecho.

niono, significa a la vez sombra y alma. Entre los isleños de las Fidji, el término que designa a “sombra” es yaloyalo, duplicación de la palabra que se refiere a “alma”, yalo. A la vez que señala que los nativos de las islas del Estrecho de Torres utilizan la palabra que designa a espíritu, mari, al mismo tiempo para “sombra” o “imagen” (S/A:98).

Rank dilucida el espacio común entre la sombra y las conformaciones del yo para retomar una definición urdida en las islas Fidji, la cual coincide con la definición de sombra hecha por Jung:

Los isleños de las islas Fidji creen que todas las personas tienen dos almas: una oscura, que existe en su sombra y va al Hades, y una luminosa, que existe en su reflejo sobre la superficie del agua o el espejo, y que permanece cerca de su lugar de muerte (S/A:99)

En esa ambigüedad está el sustrato de la aparición de la sombra, también en su contenido. Rank retoma el carácter de tabú que tiene la sombra en esas comunidades y establece, por intermedio de Freud, una relación ligada con lo ominoso. Concluye que la ambivalencia de los objetos tabú opera en la sombra; hay algunos casos donde ella se toma como espíritu protector, pero en otros se la asume como un recuerdo de la muerte -si se la pisa o ella misma desaparece y, quizá el mayor ejemplo que advierte Rank es el que aparece en la biblia y que puede dar cuenta de por qué en el occidente avizorado por Tanizaki hay una suerte de rechazo a la sombra-: “La imagen de la sombra de la muerte que rodea a la humanidad encuentra su expresión bíblica opuesta en la Anunciación, que promete a María, aunque virgen, un niño, porque “el poder del Altísimo te abrumará”, Lucas, 1, 15”

A partir de la propuesta del tabú, se propone a la sombra con todas sus ambigüedades y posibilita hallarla en aspectos no siempre asimilados como parte del rechazo de un sujeto con respecto a otro. La sombra es un elemento extraño, luego de considerarla como la compañía permanente del hombre en el decurso de su vida. En el extrañamiento se cifra la definición de la sombra como una de las formas del doble.

2.1.2 Claros espectros, oscuros orígenes

La transparencia de los fantasmas occidentales deviene blancura: de niños, muchos representamos a un fantasma con una sábana blanca que nos cubría desde la cabeza hasta los pies.

La blancura brilla en la oscuridad; los fantasmas pueden circular en el día, pero, por su claridad, se hacen visibles en la noche. Como en *Hamlet*, que la aparición del espectro se posterga o elimina con el canto del gallo, que ocurre muy temprano cuando se rememora al mesías: es un acto cósmico de salvación, que, cotidianamente ocurre como un prólogo al amanecer y el anuncio de la cuenta regresiva para que las sombras se diluyan. Se precisa de la noche, de la oscuridad, para la visibilidad de los fantasmas.

El ardid del niño que se coloca una manta encima evoca a esa disgregación de movimientos que hay debajo: las extremidades hacen contorsiones que permiten que el fantasma infantil, visto desde fuera, semeje la vibración de lo que se adjudica como etéreo.

Platón, en *Fedón*, pone en boca de Sócrates- ese fantasma que regresa en el momento de la escritura pues ya ha bebido la cicuta y una parte de él, la corpórea, es cadáver, mientras el alma se ha desprendido, elevándose, como bien ocurre a todo filósofo- la presencia de espíritus pesados en el cementerio⁵¹: en esa ilusión el fantasma se erige como una perspectiva en la que se sujeta el cuerpo hacia un horizonte, aunque este se pretenda como algo que no responde al status de lo material.

El niño o el padre disfrazados de fantasmas son materiales, así como la perspectiva tranquilizadora que se teje en las narraciones infantiles propias del advenimiento de la imagen en movimiento, ya sea en el cine o la televisión. Lo que era ominoso se transformó en algo familiar, pero ello ocurrió por esa materialización, por la forma de convocar al fantasma a un momento

⁵¹ Pero, en cambio, si es que, supongo, se separa del cuerpo contaminada e impura, por su trato continuo con el cuerpo y por atenderlo y amarlo, estando incluso hechizada por él, y por los deseos y placeres, hasta el punto de no apreciar como verdadera ninguna otra cosa sino lo corpóreo, lo que uno puede tocar, ver, y beber y comer y utilizar para los placeres del sexo, mientras que lo que para los ojos es oscuro e invisible, y sólo aprehensible por el entendimiento y la filosofía, eso está acostumbrada a odiarlo, temerlo y rechazarlo,
-¿crees que un alma que está en tal condición se separará límpida. ella en sí misma?
-No, de ningún modo -contestó.
- Por lo tanto, creo, ¿quedará deformada por lo corpóreo, Que la comunidad y colaboración del cuerpo con ella. a causa del continuo trato y de la excesiva atención, le ha hecho connatural?
- Sin duda.
- Pero hay que suponer, amigo mío - dijo-, que eso es embarazoso, pesado, terrestre y visible. Así que el alma, al retenerlo, se hace pesada y es arrastrada de nuevo hacia el terreno visible, por temor a lo invisible y al Hades, como se dice, dando vueltas en torno a los monumentos fúnebres y las tumbas, en torno a los que, en efecto, han sido vistos algunos fantasmas sombríos de almas; y tales espectros los proporcionan las almas de esa clase, las que no se han liberado con pureza, sino que participan de lo visible. Por eso, justamente, se dejan ver (Platón, 1988:73)

presente y hacerlo tangible como cualquier otro cuerpo. La materialización de esos fantasmas los ha “desfantasmificado”, les ha quitado su aura de espectros.

El espectro nunca está presente, tampoco ausente, es un tránsito o frontera entre esos dos momentos que se disciernen como futuro o pasado. El espectro responde tanto a los muertos percibidos, como ocurre en los cementerios platónicos, como al futuro donde late un compromiso con los aún no nacidos. No es una mera casualidad que el propio Derrida advierta que los hechos de *Hamlet* se desencadenan desde la espera de la aparición del espectro; hay un espectro futuro que, sin embargo, responde a un pasado, a un dolor que rezuma tanto los crímenes propios como de los que fue víctima:

El espectro se convierte más bien en cierta «cosa» difícil de nombrar: ni alma ni cuerpo, y una y otro. Pues son la carne y la fenomenalidad las que dan al espíritu su aparición espectral, aunque desaparecen inmediatamente en la aparición, en la venida misma del (re)aparecido o en el retorno del espectro.[...]. Es algo que, justamente, no se sabe, y no se sabe si precisamente es, si existe, si responde a algún nombre y corresponde a alguna esencia. No se sabe: no por ignorancia, sino porque ese no-objeto, ese presente no presente, ese ser-ahí de un ausente o de un desaparecido no depende ya del saber. Al menos no de lo que se cree saber bajo el nombre de saber. No se sabe si está vivo o muerto (Derrida, 1998:20).

Los espectros, al no estar ni no estar, convocan la incertidumbre sobre la propia realidad, o la advierten como un cúmulo de pliegues que, al intentar desplegarlos, se llega a aspectos donde el presente mismo se escapa y la vida se extiende a una relación con los muertos y los que aún no viven. Los espectros hacen suponer entonces que dialogamos con entidades que no respiran y tenemos compromisos y desencuentros con ellas. Así, nace el temor y se empieza a desfamiliarizar ese mundo material y estable donde la presencia se ha permutado como el summum de la realidad⁵².

2.1.3 Perspectivas de la sombra

.

⁵² Esto impacta desde el comienzo del texto de Derrida, en donde gravita en torno a la cita de “aprender a vivir”, la cual contrasta con ese “aprender a morir” que Sócrates proclama como una de las características fundamentales del pensamiento filosófico.

El elogio de la sombra de Tanizaki evidencia el temor de Occidente y adscribe su propalación a fundamentos higienistas cuyos impactos se consolidaron en la luz blanca de los hospitales, o en el olor a alcohol que hoy día esparcimos en nuestras manos para aferrarnos a una posposición de la muerte. También plantea la hondura trenzada a partir del juego con las sombras y en esa belleza que ha de restallar en la oscuridad: los cuerpos, al hundirse en la penumbra, cobran formas de momentos preciosos y difuminados en la luz plena. En esa luminosidad la que se cifra en el *Elogio de la sombra* de Borges:

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.

Vivo entre formas luminosas y vagas

Que no son aún la tiniebla. (S/A:28)

En la tensión entre el animal y el hombre circula en ambas direcciones la vida; al menos cuando está en su plenitud, cuando su llama alumbró y disipó esas tinieblas en las que se hundirá el poeta al morir. En ese tránsito, donde hay formas vagas y luminosas, desaparecen los contornos y figura a los fantasmas en occidente: al carecer de forma humana, devienen elementos extraños. Hay un núcleo duro, una esencia que pervivirá, y en la mezcla con la oscuridad se mantienen la memoria e identidad para asomarse al origen de ese yo que aparece como reflejo en el poema.

En la contradicción donde se busca lo que es verdaderamente un hombre y el lastre del cuerpo y la animalidad, emerge el elogio de la sombra, el regreso a la oscuridad; lo que está de este lado de la realidad se coloca como un espacio luminoso, como aquello que, al carecer de claroscuros, permite ver los cuerpos tal cual son.

La negación de la sombra se fisura, en el poema de Borges, cuando ocurre la descorporeización: el intersticio que anega es delgado, tenue, apenas se vislumbra y es tan transitorio que todo viaja

de la luz a la oscuridad en un parpadeo. La sombra precisa de los contrastes, que posibilitan la profundidad de los cuerpos y ciertos instantes de belleza⁵³.

En los claroscuros ser ciernen dualidades; ya sea por la carencia de cuerpo y animalidad o porque esta se supone opuesta a los demás constituyentes del yo. Se propicia la aparición de un desdoblamiento parcial materializado en el doble. Del dualismo, de la negación de lo sombrío, que procede también de las figuraciones de los fantasmas como constatación de lo que ocurre en lo que Tanizaki llama Occidente, surge un desdoblamiento cuya parcialidad ocasiona que no todo doble se remita a una mera relación de identidad con el prototipo: hay un desfile de desvíos del centro del cual emanan dichos dobleces.

La sombra, en ese repertorio, ocupa un lugar concreto. Además del fenómeno visual acaecido cuando un cuerpo está sometido a una luz -sea cual sea la intensidad de esta y cuyo origen, como acompañante perpetuo del humano, hunde sus raíces en el mundo helénico, entraña una independización y, por tanto, el extrañamiento de esa constante compañía-, es oculto para nuestra personalidad.

La sombra como doble requiere una continuidad psicológica, como lo plantea Martin con respecto a la propuesta de Jung; no es una mera copia sino que conserva algunos rasgos duplicados y, a su vez, se tornan en el opuesto a lo que el prototipo supone como sus características propias: se precisa que, por un lado, el sujeto entienda cuáles son sus características y, por otro, la aparición de eso que denuesta el prototipo para adjudicarlo a un agente exterior. El efecto especular y la duplicación se alimenta de esa oscuridad propia de cualquier sombra, oscuridad que deja de existir cuando ocurre la total ceguera o la luz absoluta; la negación de la sombra no es la negación de los contrastes.

A este proceso de autoconocimiento que implica a la sombra, la perspectiva jungiana lo denomina “autificación y realización de sí mismo” (Martin, 2006:34); se desata un proceso de eliminación de diferentes envoltorios y el sujeto encuentra características particulares e íntimas. La aparición de la sombra comporta el enfrentamiento de dos fuerzas que la avocan a la conciliación o la ruptura.

⁵³ En el ensayo de Tanizaki, el encuentro con las sombras del cuerpo de una mujer permite asir una belleza que se difumina en la iluminación: la sombra se entrelaza con el tiempo, como en un atardecer, un eclipse o cuando aparecen las luces de la mañana.

En el segundo caso, se desencadena una amenaza y la subsiguiente relación persecutoria de la que han abrevado numerosas ficciones. Martin advierte que la mayoría de las ficciones o relatos se adscriben a ese desenlace, mientras escasean aquellos en “los que el protagonista sume sus pulsiones ocultas y hace de éstas una parte más, ni mejor ni peor de sí mismo, probablemente porque el efecto terrorífico consustancial al relato fantástico potencia la ruptura y la destrucción del individuo, y nunca la conciliación final” (2006:35). Pero esta primera tendencia, como ella misma lo afirma, hace una torsión en el siglo XX, cuando se despoja a los relatos de una “carga moralista y se reelabora desde una perspectiva irónica y paródica” (Martin, 2006:35).

En el relato escrito por José B. Adolph, “Mi clon”, desde el título, y merced al pronombre personal tónico, se enfatiza la seguridad de un sujeto duplicado; no hay pie para desencadenar alguna forma persecutoria o de peligro por parte del doble. Los hechos sobrevienen luego de que el enunciadore manifieste su objetivo: “enfrentarme conmigo mismo” (Adolph:9). En este motivo reside la parodia.

A un hombre de 19 años, enfermo con un cáncer terminal, lo contacta el funcionario de una empresa para pedirle permiso que lo clonen. A cambio de que él aceptara, recibió una indemnización y, como en todo contrato, adquirió una obligación: no contactar a su clon durante 18 años, período suficiente para suponer que ya estaría muerto a causa de la fulminante enfermedad. El narrador -y la evidencia es el propio escrito- se recuperó y, apenas se cumplió el tiempo estipulado en el convenio, ya con una suma de dinero suficiente para vivir con holgura, quiso conocer a su clon y fagocitó en él una inquietud:

¿Lo llamaré «paternal» o «fraternal»? ¿O debería ponerle otro nombre, quizás más metafísico, psicoanalítico o esotérico? Me pregunté: ¿cuál es mi relación con este joven, mi clon, mi segundo yo, si es que vive? ¿Cómo es? ¿Buena persona, criminal? ¿Comparte mis gustos, mis ideas, mis opiniones?⁵⁴ (Adolph, S/A:11).

⁵⁴ Luego de que el narrador vuelve a encontrarse con el funcionario que suscribió el contrato años atrás (es un hombre que viste un chaleco lila, detalle no menor para la parte final del texto), se trenzan en un debate ocasionado por las aprehensiones del funcionario con respecto al encuentro que piensa sostener el narrador con su clon, aparece una aseveración del funcionario donde expone una perspectiva sobre el laboratorio donde trabajó (cuyo nombre, el de la empresa, es Sigmund Klein):

Ah, los riesgos. Sí. Seres deformes, inviábiles, condenados al sufrimiento y a la muerte. ¿Le suena conocido? Claro que le suena conocido porque son los mismos riesgos que corre la «naturaleza». ¿O no? No tuvimos que aparecer nosotros para que existan, por ejemplo, procesos degenerativos, fetos problemáticos o accidentes”.

En esa duda esplende la torción mencionada. No hay incertidumbre de quién es el sujeto desdoblado pero brotan otras preguntas: ¿cuál es el nombre de ese ser duplicado? ¿En qué consiste una relación que, al no obedecer a una simple continuidad psicológica en la que apenas hay un hiato, se acortará con el encuentro? La continuidad psicológica nace en el momento del encuentro, al menos en forma mutua; antes de que el clon sepa su naturaleza, no existe, por su parte, vínculo alguno con respecto al prototipo. Se materializa el vínculo para que luego discurra una relación con los dobles: a diferencia del siglo XIX, el prototipo busca a su doble; en ese juego surge la posibilidad de que el elemento peligroso rodee al prototipo⁵⁵.

El narrador, además de preguntarse por el vínculo con ese clon, se plantea su significado:

¿Qué era mi clon para mí? ¿Mi segunda oportunidad? ¿Una obra de bien en la que podría trabajar eliminando defectos y estimulando virtudes? Pero esa es la típica ilusión de los padres. ¿Una venganza, por ejemplo contra mi cáncer pero también contra mis errores, mis oportunidades malgastadas, las estupideces de mi biografía? ¿Una cruzada de mi orgullo? (Adolph, S/A:13-14)

El referido encuentro consigo mismo se posibilita a partir de la pregunta por la naturaleza de ese otro semejante: la sombra aparece en virtud de la pregunta sobre los claroscuros, sobre los errores y la posibilidad de una vida que responde al destino y lo que se quiere evitar de él; el clon se yergue como una posibilidad de huida de los designios, otrora dictados por los dioses para así tejer el tapiz de la tragedia.

Las preguntas se expanden en el encuentro del narrador con su clon y este, a su vez, se interroga quién es; en la pregunta flota una interpelación ante ese otro que es él, un poco más viejo. Esta escena semeja la de alguien que, ante un espejo, avizora su futuro cuerpo: la pregunta, por sí misma, entraña el planteamiento en torno a las características de quien está al frente. A partir de ese momento, aparece el doble en un relato como el de Adolph, doble que puede tener la forma

Esa división con la naturaleza y su definición, responden a la perspectiva científicista, entendida esta como un filtro a través del cual se hace una narración totalizadora del mundo.

⁵⁵ Desde esta perspectiva, se posibilita una relectura de varios de los textos con el motivo del doble: si William Wilson no hubiera reparado en la similitud que le adjudica a su doble, no se desencadenaría ese cúmulo de hechos, o puede que el doble sea el enunciador del relato y todo lo que viene después es la consecuencia de la búsqueda que inició el sujeto prototípico para encontrarse con su doble.

de la sombra, habida cuenta de los interrogantes en torno a lo que tienen de erróneo y aprobable esos otros puestos.

Como lo advierte Martín en su investigación sobre el motivo del doble en la literatura española, la resolución de ese encuentro no tiene un desenlace fatal:

Con cierta frecuencia, mi clon y yo nos reunimos para conversar de esto y de aquello: tenemos poca ocasión de disentir; nuestras opiniones suelen ser –aunque no siempre– las mismas. Su entorno, sus «padres», su educación etcétera, hacen su parte para imponer ciertas distancias también en nuestras respectivas ideas y no sólo en el color de la piel porque él, en su región, camina bajo un sol más contundente que yo. Curiosamente, aunque a lo mejor no es tan curioso, yo soy religioso y él se declara ateo (Adolph, S/A:15).

Pero la resolución es parcial: en los encuentros con los dobles y las sombras se limita dicho suceso a dos sujetos o, al menos, a dos partes. En *Mi clon*, luego de un tiempo de encuentros tranquilos, llenos de humor, al clon se le diagnostica un cáncer como el otrora padecido por su prototipo⁵⁶.

Era un gentil abogado de terno azul oscuro de delgadas rayas grises y chaleco lila que le propuso clonarlo por una suma muy, pero muy rebajada. Dijo algo así como «viejo cliente». Y cuando le pregunté, primero divertido y luego alarmado, qué edad tendría ese abogado, mi clon me dijo que era un hombre más bien joven, sin canas ni arrugas. «Debe ser hijo del que te contactó a ti», tartamudeó. «A veces los hijos hasta visten como su papá». «No», pensé. «No es su hijo».

En voz alta le dije:

–No aceptes reproducir un cáncer.

No sé si me hará caso (Adolph, S/A:16).

⁵⁶ El reencuentro coincide con la cantidad de años de edad cumplidos que tuvo el prototipo cuando le dictaminaron la enfermedad.

El desdoblamiento, además de darse en una figura humana, ocurre con determinadas circunstancias y seres. Esto otorga un giro al motivo del siglo XIX y su summum es la siguiente pregunta: ¿toda mi vida y el mundo donde me desenvuelvo es el doble de algo más?

La aparición de un funcionario de una empresa o laboratorio con el ilustre nombre de dos referentes del psicoanálisis, su vestimenta, la enfermedad acaecida en la misma edad que el sujeto del que emanó y el cáncer propiamente dicho, generan una continuidad diseminada por todos los seres con los que entablan relación tanto el prototipo como su doble; ya no es una cuestión de una pareja sino de un mundo. En el relato de Adolph se duda de toda una organización social, la entidad humana como esencia y del individuo: apenas somos habitáculos de un cáncer, el cual utiliza como vehículo a grandes corporaciones y al dinero; no se duplican los humanos, se prolonga el cáncer, se disemina y uno de sus artilugios es aumentar el número de ejemplares de nuestra especie. La duda final de este relato puede conducir a pensar en una crítica de un sistema social y económico, también a una pregunta sobre lo que suponemos real y a lo que Rosset advierte con respecto a esa virtualidad de lo que debió ser una vida y un destino.

El trabajo de Adolph tuerce al doble para preguntar por ese sustrato de lo real, tan caro a propuestas literarias del siglo pasado como la de Philip K. Dick o el mismo Jorge Luis Borges. No basta con preguntarme si yo soy un doble sino si todo lo que me rodea, incluido yo, es el doble de algo acaecido hace mucho tiempo, en un antes indiscernible porque se genera la ilusión de que eso ocurre en un tiempo paralelo, es decir, en el espejo de los eventos que se reflejan en la placa bruñida donde yo estoy inmerso y me las veo con mis claroscuros.

2.1.4 La extrañeza de la sombra

Benito Pérez Galdós calificó a *La sombra* como un mero divertimento; lo asimiló como un ensayo y una forma de acercarse a lo fantástico, pese a su vocación por lo real. Estas sugerencias y advertencias se corroboran en el final del relato, donde se explica lo narrado:

-El orden lógico del cuento-dije-, es el siguiente: usted conoció que ese joven galanteaba a su esposa; usted pensó mucho en aquello, se reconcentró, se aisló: la idea fija le fue dominando, y por último se volvió loco, porque otro nombre no merece tan horrendo delirio (S/A: 54)

La remisión a la lógica y a una explicación medicalizada de lo ocurrido con el hombre que le cuenta su historia al narrador, corresponde una posición realista; tiene una ambigüedad anclada en la pregunta sobre si Paris, la figura de la pintura que salió de un cuadro, estableció una relación, a juicio de las sospechas del doctor Anselmo -el hombre que le cuenta lo acaecido al narrador-, con su esposa, y volvió al mismo, o si esta imagen pictórica ya quedó con el vacío: si ocurre lo segundo, la naturaleza alucinatoria de lo que cuenta el doctor cambia por algo veraz; la prueba está en una imagen, o en la ausencia de la misma.

La alucinación, en la novela de Pérez Galdós, contiene la posibilidad de trastornar el arte establecido y de cambiar la posible naturaleza monumental del trabajo artístico, al operarse cambios sobre un lienzo, la pintura dirá algo diferente, quizá por la propia ausencia del protagonista, en ese caso: se estaría ante un testimonio de un rastro de la locura:

Yo, para dar a mi aventura más verdad, la cuento como me pasó, es decir, al revés. En mi cabeza se verificó una desorganización completa, así es que cuando ocurrió la primera de mis alucinaciones, yo no recordaba los antecedentes de aquella dolorosa enfermedad mora. (Pérez, S/A:54-55)

Él mismo ha hecho un trabajo consciente en su forma de contar. Se ocupa de trabajar su punto de vista; el alocutario sabe lo mismo que él, aunque, desde una perspectiva científicista como la del narrador de la historia – es decir, esa primera persona que escucha lo que le cuenta el doctor Anselmo-, no explicita la verdad, se esclarece salvo por la duda de la presencia de Paris en el cuadro.

La conciencia narrativa del doctor Anselmo no es bien ponderada por el autor porque todo lo que ve proviene de una “condición morbosa” y ello no puede adscribirse a alguna forma artística. Esto lo establece el narrador al escuchar que el padre de Anselmo también tuvo encuentros y horrores con seres sin una sustancia material:

-Veo que es mal de familia-añadí-. Cuando se tiene propensión natural a la vida de fantasía, no seguir la carrera de santo es errar la vocación. Para el arte no es fecunda ni útil esa facultad desenfrenada, esa furia rebelde que no se sujeta a las leyes de la razón, ni se temple con la influencia del buen sentido. Sólo sirve para producir los delirios y alucinaciones del misticismo: hace del hombre un ser fuera de sí, que no está nunca en

sí mismo, sino en otro mundo que él puebla a su antojo de seres, dándoles vida incongruente e ilógica, como absurdos, como los suyos (Pérez, S/A:51-52).

La literatura se cifra en la forma. Esta ejecución semeja a *La vorágine* donde queda la duda de si lo acaecido es digno de verificarse, sobre todo lo visto por Arturo Cova, o si forma parte de un cúmulo de sus alucinaciones. Pérez Galdós, postula implícitamente que los hechos narrados forman parte fundamental en el entramado narrativo que constituye a la novela. Dentro de lo que ocurre en el decurso de los hechos, aparece la sombra y su definición; sin embargo, esta, lejos de perder su cariz, se enriquece, pese a que se busque reducirla a una simple alucinación: desde la mirada psicoanalítica basta con la enunciación. La sombra, además, no se circunscribe a un fenómeno individual:

Yo soy lo que usted teme, lo que usted piensa. Esta idea fija que tiene usted en el entendimiento soy yo. Pero existo desde el principio del mundo. Mi edad es la del género humano, y he recorrido todos los países del mundo donde los hombres han instituido una sociedad, una familia, una tribu... En cuanto a mi influencia en los altos destinos de la humanidad, diré que he encendido guerras atroces, dando ocasión a los mayores desastres públicos y domésticos⁵⁷. (Pérez, S/A:28).

A partir del elemento de la autocontemplación, se posibilita una imagen de uno mismo que, aunque se construya desde la alucinación y la soledad, implica un diálogo o una puesta a distancia para discernir qué es lo temido. Esta autocontemplación no está en el narrador, que apenas se ocupa de las afecciones del doctor Anselmo y, sin embargo, cabe la potencialidad de que no halle a Paris en el cuadro y, la sombra ande suelta y se le presente al propio narrador.

La distancia con respecto a lo que a sí mismo se dice el doctor Anselmo, está mediada por ese extrañamiento, por esa ominosidad que habita el núcleo de la sombra. Es preciso que, en la estructura yoica, se tome esa distancia nacida en el mismo estadio del espejo, para que aparezca la sombra. Solo es posible ver la sombra que sale de nuestro cuerpo porque intuimos y sabemos cuáles son nuestros contornos.

⁵⁷ Esta definición de la sombra proviene de Paris, es decir, la figura que ha salido del cuadro y cobra vida propia. En este sentido, cabe plantearse también si dicha efigie no se instala como una suerte de reflejo del doctor Anselmo y, por lo tanto, se halla el origen ficcional de la identificación, la ilusión de unidad y la posterior disgregación que sufre y, por lo tanto, lo conduce a esa relación persecutoria con su sombra, encarnada en ese Paris pictórico -el cual también surte el efecto de un doble del personaje de la *Ilíada*-.

2.1.5 La sombra en la creación

Además del plano ficcional, es decir, del que está enmarcado al interior de la novela, en donde se rastrea, para *La vorágine*, la relación entre el narrador de lo que le ocurre en su periplo selvático (Arturo Cova) y los demás personajes desde el prisma de la sombra, está el del acto propio de la creación.

Al inscribirse en los papeles un cúmulo de rastros en los cuales quedan las marcas de ese aspecto sombrío-entendido a partir del origen ominoso del acto de escribir, pues opera un extrañamiento en torno al texto, siempre impulsado por esas notas o materiales prerredaccionales que sirven de herramientas mnemotécnicas al escritor mismo o como elementos que trazan un plan o una tentativa pues estas funcionan con el horizonte de que el destinatario es el mismo enunciador -, son susceptibles de verse las tensiones discursivas, debido a la disgregación de todo proceso de escritura donde no hay una unidad del escritor: este olvida lo escrito y hace notas y planes para continuar con el fluir de su escritura (escritura que, en su trayecto implica que ella supone una unidad que trasciende la del sujeto empírico que escribe, lo cual se conecta con perspectivas que buscan borrar al autor o su nombre)⁵⁸.

Rank busca un origen que precede al proceso de escritura; se ocupa de las referencias biográficas de los autores para dar cuenta explicativa del origen de lo que fueron sus creaciones. Este anclaje, centrado en una noción de unidad del autor, se problematiza incluso dentro de los mismos planteamientos adscritos al psicoanálisis: al establecer un nexo causal entre la vida del autor y lo que escribe, se obvian los influjos de la palabra, de otras lecturas y visiones que ni siquiera pueden registrarse por parte de biógrafo. Sin embargo, en la reproducción de ciertas escenas de escritura, se han de extraer conjeturas que acercan el planteamiento de Rank a mi propuesta sobre el desdoblamiento que implica el ejercicio de escritura.

⁵⁸ En ese circuito está implícito un primer desdoblamiento, un extrañamiento que surge entre el locutor y el alocutario pese a que coincidan en el mismo sujeto empírico; en esta distancia también se abre la posibilidad de la circulación de elementos que hacen tambalear una idea unívoca de la figura del autor para dar sitio a un enunciador en cuyo horizonte de extrañamiento están las propias dudas sobre lo que se escribe y en el discurrir de la propia escritura, Hay espacios intermedios que ocasionan ese vislumbre de las sombras, las cuales, a su vez, restallan elementos apreciables en la penumbra de los borradores.

Esta preeminencia de la figura del autor como fuente exclusiva de lo escrito, se advierte desde el epígrafe con el que comienza el capítulo de *El doble*; Rank vincula a las vidas de los escritores con sus creaciones: “El amor por sí mismo es siempre el comienzo de una vida novelística... pues sólo cuando el propio yo se ha convertido en una tarea que debe encararse, llega a tener algún sentido escribir.” (S/A:70). El sentido, como dirección de la escritura, se imanta de ese amor, pero no basta: debe desenvolverse una tarea el yo y esa tarea implica el extrañamiento mencionado anteriormente. En este epígrafe late el viso del propio proceso de escritura y su interrelación con el yo pues, al implicar una tarea, hay un distanciamiento, una vista desde la lejanía y, para tales efectos, se ha de precisar de un reflejo o una sombra en donde se delineen algunas de las características que se le adjudican a ese yo escribiente.

Este desdoblamiento implícito en la propia escritura, si bien no es proclamado de forma explícita por Rank, es el que da cuenta de lo que ocurre en la creación⁵⁹. La intuición de Otto Rank lo condujo a retomar aquél “cisma psíquico” en Maupassant:

(“) Se encontraba sentado ante el escritorio, en su estudio. Su criado tenía órdenes estrictas de no entrar jamás mientras su amo trabajaba. De pronto le pareció a Maupassant que alguien había abierto la puerta. Se vuelve y ve, para su gran asombro, que entra su propio yo, quien se siente frente a él y apoya la cabeza en la mano. Todo lo que Maupassant escribe, se le dicta. Cuando el autor terminó su obra y se puso de pie, la alucinación desapareció” (Vorberg, pág. 16) (Rank, S/A:75).

Las voces se dividen. Aunque el tono del doble coincida con el de Maupassant, hay diferencias que se estatuyen mientras uno está en silencio y el otro habla. El que dicta, que se supone que es el doble, ha de ser un enunciador cuyo enunciatario es su prototipo: la imagen que nos dona es la de una suerte de monólogo, la de alguien que se dicta a sí mismo. Una pregunta posible para cualquier escritor es si hay una voz que le dicta o con la que dialoga y si lo que queda en el papel es el rastro de lo que ese otro yo le dijo o del diálogo.

⁵⁹ Este desdoblamiento opera en campos tan disímiles como en la confección de un texto jurídico: el autor empírico da paso al escritor abogadil que debe, cuando menos, suspender las sensaciones de su día para acercarse al análisis de orden legal o, más aún, esto aparece en el listado que hace un tendero sobre los productos que le va a vender a un cliente: en ese momento escribe como un comerciante y no como la persona que tiene un nombre, un pasado, un presente y una ilusión de futuro. En ese orden de cosas, trabajos que buscan explicar la ficción a partir de datos biográficos, no tienen en cuenta este tipo de desdoblamiento que obedece a dinámicas no limitadas al espacio consciente.

Más allá de la visión que adscribe a Maupassant como un delirante, semejante a la hecha por el médico de *La sombra*, en esta escena se explicita la labor de un desdoblamiento que se desata bajo una hipotética ficción en donde el sujeto que se incorpora del escritorio o que sale del estudio es el que arribó a dictarle al que se sostiene como la persona de carne y hueso y que responde al nombre de Guy de Maupassant: en esa confusión, también alojada en el enunciador, se asienta parte del oficio de escritura y cuenta con la potencialidad de propiciar un acercamiento a la figura autoral en el mundo contemporáneo, pues ella también responde a un programa ficcional atravesado por elementos que no se circunscriben a decisiones conscientes y, por lo tanto, más que una muerte del autor se propone una serie de interrogantes en donde aparecen diferentes variables del trabajo autoral en donde, incluso, se diluye la unicidad del autor empírico. El criterio de la intencionalidad no es suficiente, habida cuenta de que hay incluso otras voces que irrumpen en su voz; lo que escribe no es de su exclusividad racional. La escritura misma es un rastro del desdoblamiento.

2.2 La Sombra como faz ominosa del yo

Más que oscuridad, ominosidad: la diferencia radica en la connotación que tiene el primer adjetivo. Lo oscuro, emparentado con reprimido, en virtud de un juicio moral, comprende un orden vinculado con lo siniestro, que a su vez se erige como el opuesto de lo diestro y, por lo tanto, posibilita la pregunta formulada por Riaño: “¿si a la diestra de Dios padre está su único hijo, quién reposa a la siniestra?” (2017:31). La siniestra -su siniestra- es mi diestra y el efecto ficcional que emana de su reflejo -que puede ser el hombre, ya que es a su imagen y semejanza, es decir, su ficción- es el arcano de la creación del mundo. Lo que se sugiere como su diestra es su siniestra, bifurcando el torrente de la creación y la consecución del bien y el mal absolutos, a partir de la posición en la que se los vea: los torrentes bifurcados dependen de la mirada.

2.2.1 El rostro de la sombra

La faz ominosa del yo se revela en el claroscuro, en una escena dispuesta para que se vislumbre en un claroscuro, como con los negativos de una foto o una radiografía o el maquillaje de las mujeres japonesas; no basta con el rostro sino el contraste de este con un entorno para que emerja la belleza. Hacer visible a la sombra precisa un contexto que propicie su visualización⁶⁰ y

⁶⁰ El sentimiento de lo sublime, como desplazamiento que ensanchaba la perspectiva de la experiencia estética a partir de Kant, supone a un objeto que se contempla distanciado del sujeto que lo ve, pero “el sujeto experimenta

unos ojos dispuestos a auscultar en ese mundo apenas iluminado. Que la sombra se haga visible en un momento dado no quiere decir que no haya existido desde antes; siempre ha estado, agazapada tras un rostro que se desconoce porque la luz que arrojamos sobre el relato de nuestra propia vida elimina los contrastes y profundidad de los cuerpos.

Una vez se hace visible, el yo atisba un contorno oscuro, algo que siempre lo ha acompañado y, sin embargo, abandona al cuerpo del cual emanó -no sólo de ese cuerpo sino de los contrastes tejidos por la luz-. Esa independización entraña un proceso donde el contorno propio, toma distancia respecto a quien lo posee; esta es necesaria para que se corrobore la forma: en ese distanciamiento media el peligro de la independización y la subsecuente tensión con la sombra independizada. Para saber que una sombra es mía, debo dilucidar mi figura, o adjudicarle una forma. Esta distancia comprende una forma de extrañamiento, además de contar con un germen de duplicación.

Se precisa de algo que nos refleje, en el que se vuelve a ver lo que alguna vez se consideró como uno mismo y, en esa forma, está el núcleo de lo ominoso desde la perspectiva de Sigmund Freud. Ese “algo” puede ser una conducta, una característica o un gesto de otro que funciona como reflejo y la realidad material es la placa bruñida que se coloca frente al sujeto reflejado.

La faz ominosa comporta entenderla con un contenido diferente a lo asumido como oscuro o sombrío⁶¹. Estos dos últimos adjetivos, tan caros a la hora de establecer o delinear a la sombra, eluden al connotar: algo puede resultar sombrío para un sujeto, pero no para otro. La sombra es reprimida moral y conscientemente; los rechazos morales parte de un juicio consciente y no dan una cabal explicación a la sombra, lo que hace necesario el concepto de lo ominoso: para que la sombra sea visible es necesario un ambiente propicio para su individualización, que se aleje del prototipo del cual emana. En esa independización, quien advierte que su sombra se escapa de sí para instalar una identidad propia, debe adjudicarse algunas características que lo definen y

a la vez un sentimiento placentero, resultado de un conflicto interno: se sobrepone al miedo y a la angustia mediante un sentimiento de placer más poderoso que, teñido y tamizado por ese miedo y esa angustia, se vuelve más punzante y más picante” (Trías:1982:25).

⁶¹ Trías recuerda lo que afirma Kant con respecto al arte en *Crítica del juicio*: “... puede tratar cualquier asunto y promover cualquier sentimiento, independientemente de su moralidad y del horror que pueda despertar” (1982:17). Esta es la herencia para el romanticismo y, desde esa perspectiva del horror, es que emerge el motivo del doble.

comparte con esa entidad que se ha separado de él; en segundo término, dicha independización sólo se fragua si hay un efecto de extrañamiento a y deja de ser la constante compañera.

A la visualización de la sombra la precede una duplicación del cuerpo del cual emana y envuelve una consolidación de la ficción del yo; este torrente desemboca en una relación tensa entre el prototipo y su doble materializado en la sombra - que contiene elementos reprochables para el prototipo por una desfamiliarización que opera con respecto a características o deseos que se reprimieron-.

2.2.2. Lo ominoso en la vida y la escritura

La desfamiliarización vehiculiza la duplicación e impregna al hecho con lo ominoso. Es necesaria la ominosidad para acercarse a la sombra como una forma del doble y, en ese ejercicio, el extrañamiento es un elemento característico pues, a partir de él, hay un retorno a algo conocido pero que ya no resulta tal. Por su parte, la aparición de la sombra no pasa por el tamizaje de la consciencia; el extrañamiento puede ataviarse como repudio a ciertas características que lo llaman incluso a la repulsa.

Esta perspectiva opera respecto a la relación entre los personajes de una narración como *La vorágine* como al proceso de escritura. En el segundo aspecto, hay un extrañamiento propiciado por mecanismos que aparecen en las correcciones del escrito, en las remisiones de planes de trabajo para posteriores lecturas y en la propia lectura hecha por el escritor de su escritura que, si bien no es idéntica a la de un lector, funge como alguien que lee fuera de la urdimbre de lo que ha creado para ponderar la legibilidad (esta dependiente también de esa figura de lector ideal que se forja) de lo escrito; hay un distanciamiento con respecto a lo que aparece en un papel. Esa distancia se establece incluso por un retorno cuyos vestigios son las tachaduras y comentarios: allí palpita la perspectiva de un escrito que se acerca a las intenciones que supone el escritor; en los errores hay una persistencia y unas marcas que, por más que las reprima, están en ese espacio.

El aspecto ominoso de la escritura surge de la lectura de la segunda acepción que Freud, en su texto *Lo ominoso*, cita de Daniel Sanders: “Mantener algo clandestino, ocultarlo para que otros no sepan de ello ni acerca de ello, escondérselo” (1992:223); eso clandestino circula en los borradores y manuscritos: muchos de ellos terminan en la basura mientras que otros cuentan

como materiales personales del autor; en trabajos con archivos es limítrofe la noción de autor empírico; hay una materialidad que responde al pulso que tiene un ser humano en concreto. En los orígenes de cualquier ficción escrita también hay marcas que indican represiones; pueden surgir formas en las cuales la represión tomó diferentes aspectos. Todo trabajo creativo comporta todas las etapas y no se limita a lo que es el material editado.

Los materiales adscritos a los borradores responden a esa faz oscura, a lo que se busca ocultar y que no se quiere ver. Cuando emerge, se genera el sentimiento de desasosiego y ese extrañamiento que también opera en los casos en los que se trata de dar cuenta de un proceso de escritura⁶². Este extrañamiento se conecta con lo que Shelling definió como *unheimlich*: “todo lo que estando destinado a permanecer en el secreto, en lo oculto, [...] ha salido a la luz” y por lo tanto, “todo lo *Heimlich* deviene *unheimlich*”.

El proceso de escritura mismo y su puesta en evidencia comportan estos elementos., Un acercamiento al proceso creativo arroja luces sobre la manera como hay un desfile de sombras, no solo en *La vorágine*, sino que funciona para un acercamiento a los manuscritos de cualquier material, incluso el no asimilado ficcional.

En el texto de Sigmund Freud hay una segunda acepción que funciona como anclaje para plantear diferentes formas donde lo ominoso ha de presentarse. Se vale, entre otros, de pasajes bíblicos vinculados con toda la interpretación expuesta en torno al vocablo alemán *unheimlich*: este trabajo, alimentado de traducciones al alemán, pone en tensión la inestabilidad de las traducciones mismas y fijan como arcano al texto que se ha denominado original, o se lo entiende como tal desde perspectivas adscriptas a la filología y su búsqueda por establecer un texto definitivo y estable; circulan nuevos sentidos, se acompasa con lo que ocurre en nuestra lengua y que también se advierte por el traductor al castellano del texto de Freud cuando compara diferentes traducciones bíblicas. Esa inestabilidad abraza a los horizontes de significado que han de tener los enunciados. Las citas bíblicas proporcionan diferentes aspectos de lo ominoso.

Sanders, en la segunda acepción que propone de *heimlich* -la cual tiene como una suerte de antónimo al prefijo “un”, aunque, más que una oposición, es un devenir y de allí la exactitud de

⁶² En mi experiencia como investigador, se dio el cambio de muchas significaciones adjudicadas al personaje principal de la novela *¡Que viva la música!*, en virtud de las transformaciones que sólo fueron evidentes cuando leí el manuscrito con el cual se inició el proceso de escritura de la novela; operó un nuevo distanciamiento que incluso lleva a pensar en versiones de la novela y, por lo tanto, en una suerte de dobles de la que fue editada.

lo postulado por Shelling⁶³-, corresponde a “mantener algo clandestino, ocultarlo para que otros no sepan de ello ni acerca de ello, escondérselo” y cita como ejemplo el versículo del libro de Reyes 10:27, en donde, en la edición de la Nueva Versión Internacional de la Santa Biblia, dice: “Además de tumbar la piedra sagrada, derribaron el templo de Baal y lo convirtieron en un muladar, y así ha quedado hasta el día de hoy”.

¿Qué elemento familiar, o entrañable late allí? Con la eliminación del templo de Baal, la tierra de Israel sólo rinde culto a Dios; a él le resulta familiar ese espacio y el terruño empieza a imantarse de esa irradiación familiar. En este correlato con el derribo del templo, está la faz sombría: se precisa una destrucción para luego instituir un espacio que corresponde al hogar, a eso que abriga y que resulta familiar después de la eliminación. Esa sombra emergerá de nuevo cuando Jeroboán hace “cometer pecado” a los israelitas por adorar a los becerros de oro en Betel y Dan. Lo que se mantiene oculto aparece de otra manera, de una forma vinculada con derrumbe del templo merced a la narración misma. Al respecto, en la biblia de Jerusalén aparece, en lugar de muladar; los desechos orgánicos y la empresa humana de ocultarlos, de verterlos en lugares más privados, precipitan un elemento más para esta modalidad de lo ominoso: el templo derribado se convierte en el depósito de excrecencias, propias del ámbito de lo íntimo, pero esa intimidad tiene un origen de algo peligroso, algo pecaminoso relacionado con esas propias excreciones y malos olores.

En la traducción bíblica de Jerusalén, referida en la nota del traductor del texto de Freud al español, aparece que “Y derribaron la casa de Baal, e hicieron la necesaria hasta hoy” (1992:222); en esta segunda versión se patentiza la necesidad de la sombra; su desaparición o invisibilidad acentúa su presencia en la medida que se hace necesaria. Entonces la sombra, más que morir, se reprime, pero cobra otra forma con la cual reaparecerá.

En el libro del Génesis, 41:45, aparece: “Y le cambió el nombre a José, y lo llamó Zafenat Panea; además, le dio por esposa a Asenat, hija de Potifera, sacerdote de la ciudad de On. De este modo quedó José a cargo de Egipto” (2015:43). Esto coincide con la operación de los cambios de nombres, la cual aparece en muchos procesos de escritura. Así como hay cambios de lugares u ocultamientos de determinados elementos que se convierten en factores de nuevas perspectivas

⁶³ Respecto a ese prefijo, Freud afirma que es la “marca de la represión”, es fundamental para el concepto de sombra. Su lectura supone una huella en la palabra: la inscripción de un prefijo es una señal para rastrear el devenir de un sentido y su multiplicación en los diferentes discursos.

(como ocurre con el título de la novela, que luego se borra para adosar otro), hay modificaciones sobre un destino. El matiz ominoso se entrelaza con la naturaleza propia del proceso de escritura: hay un extrañamiento y una transformación que opera incluso con los nombres. El cambio de nombres en el Génesis es semejante al que un autor infiere a los personajes que construye durante el proceso creativo.

Los hermanos Grimm también plantearon perspectivas en torno al heimlich a partir de sus estudios de historias orales de la región y concluyeron lo siguiente: “Desde la noción de lo entrañable, lo hogareño, se desarrolla el concepto de lo sustraído a los ojos ajenos, lo oculto, lo secreto, plasmado también en múltiples contextos” (Freud,1992:225). Esto se relaciona con el texto bíblico y la escritura en el sentido de que lo que se sustrae a los ojos ajenos es tanto el borrador como lo que queda bajo la tachadura, es decir, una palabra. También, en esa sustracción, aparece lo vergonzoso, lo que se ha ocultado por ese sentido de vergüenza, que resuena en el salmo 27: 5:

Porque en el día de la aflicción

Él me resguardará en su morada;

Al amparo de su tabernáculo me protegerá, y me pondrá en alto, sobre una roca
(2015:217)

El resguardo en la morada implica un ocultamiento para los demás. El unheimlich se da con la revelación de eso oculto. La sombra es una forma del doble, merced al extrañamiento, que tampoco corresponde a que se vea una característica que antes se sentía propia como extraña; ella nunca se avizó como propia en virtud del carácter ficcional que hay en la fundación de la instancia del yo. Desde el proceso de escritura, aparecen, gracias a los ejemplos de Sanders y de los hermanos Grimm, modalidades de represión que hacen emerger lo ominoso, que pasan por el cambio de nombre, la eliminación de determinados objetos (equivalente a las tachaduras) y la probabilidad de que salga, como en el grito de los enfermos de Ecrón por el mandato de Dios y gracias a esos borradores archivados, una nueva mirada..

Respecto a la ficción, Freud planteó una forma de leerla con el prisma de lo ominoso. Así abordó a *El hombre de arena* y desembocó en esta pregunta: “¿estamos frente a un primer delirium del niño poseído por la angustia o a un informe que hubiera de concebirse como real en el universo

figurativo del relato?” (1992:228). Surgen dos acercamientos al texto; el primero se adscribe a una forma racional, muy cercana a lo que aparece en la novela de Benito Pérez Galdós si se soslaya la pregunta final que vuelve a hacer tambalear la certidumbre del lector; la segunda apunta a una inmersión en el propio texto y a una exploración en el interior del relato en donde, como el propio Freud lo advierte, los elementos que generan el efecto ominoso en la vida real no operan de la misma manera en narraciones como las remitidas a los cuentos de hadas, en donde, en ese mundo tejido a lo largo del relato, cada aparición y efecto que contiene una omnipotencia del pensamiento -ligada al asunto de pedir un deseo que se tiene a un genio u otra entidad sobrenatural-, no se considera como extraño lo que acaece.

Freud establece que el escritor produce “una especie de incertidumbre -deliberadamente, desde luego- al no dejarnos colegir de entrada si se propone introducirnos en el mundo real o en un mundo fantástico creado por su albedrío” (1992:230). Las dos formas de lectura que supone se refieren a la escritura y, en el proceso mismo del que se ocupa de escribir, puede operar esa tensión entre el realismo y lo fantástico; en esa bifurcación no hay un diálogo con una tradición literaria, y un marco de lectura.

Esta tensión puede ser opaca, como ocurre con *La vorágine*, la cual, con un primer golpe de vista se adscribe al realismo - en virtud, también, a esa lectura hecha desde la denuncia, en donde lo ominoso que se genera es respecto al estatuto de lo real⁶⁴- y se difumina cuando se advierten ciertas visiones de Arturo Cova que conducen a preguntas si esa narración también obedece, en muchos de sus elementos, a un entramado fantástico. Esa fantasía se objeta so pretexto de la no intencionalidad del narrador del testimonio que, en el pacto ficcional, buscaba hacer un escrito de denuncia, apegado a lo que veía, incluso las visiones terroríficas. Dicha objeción propicia un viraje que no abandona a lo ominoso:

...a menudo y con facilidad se tiene un efecto ominoso cuando se borran los límites entre fantasía y realidad, cuando aparece frente a nosotros como real algo que habíamos tenido por fantástico, cuando un símbolo asume la plena operación y el significado de lo simbolizado, y cosas por el estilo [...] consiste en otorgar mayor peso a la realidad

⁶⁴ Esa faz oscura corresponde a la oscuridad del mundo civilizado, vertida en la explotación cauchera.

psíquica por comparación con la material, rasgo este emparentado con la omnipotencia de los pensamientos (Freud,1992:244)

La difuminación de la frontera ocurre “cuando un símbolo asume la plena operación y el significado de lo simbolizado” (Labaronnie, 2007: 163) y aparece como real: esta perspectiva de Freud se hace al margen de propuestas como la de los actos de habla, por ejemplo, y adscribe al lenguaje a una mera representación; todo trabajo con la lengua que no la entiende como un mero vehículo de comunicación, se empapa de una irradiación ominosa; conecta con el extrañamiento postulado por el formalismo ruso. Lo ominoso como un regreso de algo reprimido, se relaciona con una realidad material; ocurre una omnipotencia de la lengua en donde lo que ella enuncia se hace verificable, lo cual corresponde a esa advertencia que el mismo Freud hace al mencionar la omnipotencia del pensamiento como uno de los rostros de lo ominoso. Labaronnie establece esa distinción para delimitar lo ominoso del mero regreso de lo reprimido, lo cual, en su concepto, es una categoría más amplia. La lengua se instituye como la grieta donde se filtra la ominosidad propia en asuntos como la ficción; al haber un origen ficcional en la configuración del yo – en donde el símbolo no es una mera representación, sino que tiene efectos gestálticos-, hay un arcano ominoso que ha de regresar cuando se da el desdoblamiento: la ficción no sólo se materializa en el propio cuerpo sino que se duplica.

En esa comparación, aparece el efecto ominoso. En el caso de *La vorágine*, dicha confusión se sustenta en dos planos: el primero corresponde al interior de la ficción, es decir, a la pregunta por lo que le acaece y cuenta Arturo Cova; el segundo es la forma como se presentó la novela, pues está enmarcada con un prólogo y un epílogo escritos, presumiblemente, por el que firma como autor y, además, cuenta con intervenciones como el glosario, que busca “remediar” ciertos aspectos regionales que no condicen con una lengua franca, con lo cual se evidencia la perspectiva de un lector no familiarizado necesariamente con esos vocablos.

Respecto al primer plano, está presente la “comparación”: lo que se cifra como realismo, desde la perspectiva del lector, implica un cotejo que supone una división entre la realidad psíquica y la realidad material y aparece una clave racionalista que bien puede contorsionarse una vez más: ¿qué pasaría si se pasa a todo el entramado narrativo de Cova como una continuidad de sucesos en los que no existe tal diferencia? Donde los árboles sí cobran esa omnipotencia asesina o donde determinados símiles han de entenderse como descripciones que buscan plegarse a lo que ocurre

y comunicar. Esta forma de lectura está cifrada, además, en la literariedad que resguarda en su interior la convicción de que toda lengua no es más que una forma de ponerle nombre a las cosas del mundo.

En el segundo plano, la confusión ha tenido mayor carrera; hay afirmaciones que proclaman la existencia física de Arturo Cova y entiende a Rivera como un recopilador y primer editor del texto; se han propiciado perspectivas que leen a *La vorágine* como una denuncia, con lo que el sentimiento ominoso adherido a la novela y emanado de ella pasa por una presencia de orden social y se adscribe a una caracterización de lo real que desemboca en preguntas como: ¿todo esto ocurrió en Colombia? ¿Es cierto que hubo compañías y expoliadores que exterminaron a cientos de personas en las entrañas de la selva?⁶⁵

Además de deducir esos dos planos que reflotan en las páginas de “lo ominoso”, las cuales revelan el panorama de lectura que tuvo Freud a la hora de realizar sus acercamientos como psicoanalista a diferentes ficciones escritas, esta propuesta comparte con la de Rank el método de hacer paráfrasis de historias; brilla el núcleo de una forma híbrida en donde las ficciones asumen un papel argumentativo a partir de las paráfrasis hechas por el propio intérprete. Freud tomó aspectos de la vida de Hoffmann para explicar la creación; como lo hace en un pie de página donde, luego de explicar cómo se da el hurto de los ojos de Nathaniel – uno de los principales personajes de “El hombre de arena”- por parte de un óptico que se los colocó a la muñeca Olimpia y ello reflota en el enamoramiento que tiene el hombre sin ojos por la autómatas, donde explica un amor narcisista:

E.T.A Hoffmann era hijo de un matrimonio desdichado. Cuando tenía tres años, su padre se separó de su pequeña familia y nunca más volvió a vivir con ella. Según las pruebas que aporta E. Grisebach en su introducción biográfica a las obras de Hoffmann, su relación con el padre siempre fue el punto más sensible en la vida afectiva de este autor (1992:233).

Esta filiación, aunada a la inquietante alusión a una apreciación hecha por la esposa de Otto Rank - que reparó en el nombre del óptico, Copella, y su relación con la palabra “coppo”, que

⁶⁵ El efecto ominoso, desde una perspectiva de denuncia, se vincula con la misión que Rivera tuvo en la comisión de delimitación con Venezuela: la búsqueda de un contorno propio del país conllevó a conocer o enfrentarse a esa faz oscura que se mantuvo reprimida y regresó.

significa la cuenca del ojo -, permite entrever cómo la circulación de los conceptos y las posturas interpretativas sobrepasaban los encuentros circunscritos a escenarios académicos; incluso, títulos como los del matrimonio, formaban parte de la propia conformación conceptual sin que hubiese ese orden refractario que opera en otros ámbitos académicos. Esto, más allá de lo anecdótico, da pistas de cómo se fue conformando el propio discurso del psicoanálisis y su permeabilidad a circunstancias que no se remitían a lo puramente azaroso, sino que se las dotaba de un sentido que integraba al aparato conceptual e interpretativo. Freud retomó, desde esa lectura concreta y la de *Los elixires del diablo*, y explicitó algunos elementos que, además de precisar las características del doble, lo vinculan con lo ominoso.

2.2.3. Formas de lo ominoso

Lo ominoso es el ancla conceptual de la sombra: ella se revela ante el sujeto desdoblado cuando este siente repudio por lo que observa. Un repudio que envuelve el regreso de algo que debió mantenerse oculto. El contenido de la sombra se cifra en su carga ominosa, esta da cuenta del origen del repudio; cuya presencia es un desdoblamiento que puede pasar inadvertido por el sujeto desdoblado y agotarse en un sentimiento de animosidad para con quien tiene la característica repudiada. La sombra y su compañía permanente surge, desde lo ominoso, porque se separa del sujeto del cual emana y ello evidencia el regreso de algo reprimido.

Las características de los dobles responden a diferentes gradaciones: van desde la apariencia idéntica hasta en un vínculo que no se remite a esa estricta relación de identidad. Con el mecanismo de la telepatía, en virtud de diferentes procesos anímicos, se acrecienta esa relación de identidad, “de suerte que una es coposeedora del saber, el sentir y el vivenciar de la otra” (Freud,1992:234); también ocurre una identificación con otro que propicia la permutación, la división o la duplicación, hay una equivocación sobre “el propio yo” hasta situarlo en otro; finalmente, por “el permanente retorno de lo igual, la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos, hechos criminales, y hasta de los nombres a lo largo de varias generaciones sucesivas” (Freud,1992:234).

En esas tres opciones de gradación, Freud se adscribe a la hipótesis de Rank con respecto a la antropología y su relación con algunos motivos de la literatura, la cual postula el origen del doble en una lucha contra “el sepultamiento del yo” (235) y se aúna a la especulación de que el alma puede ser el primer doble del cuerpo. Sin embargo, acá aún no está el efecto ominoso, que sólo

aparece cuando se supera ese primer estadio de la vida primitiva (y de ese narcisismo primario que, a su vez, se conecta con el amor que siente Nathaniel por Olimpia en el relato de *El hombre de arena*) en el cual “cambia el signo del doble: de un seguro de supervivencia pasa a ser el ominoso anunciador de la muerte” (1992:235) porque, en el desarrollo del yo,

se forma poco a poco una instancia particular que puede contraponerse al resto del yo, que sirve a la observación de sí y a la autocrítica, desempeña el trabajo de la censura psíquica y se vuelve notoria para nuestra conciencia como “conciencia moral” [...] El hecho de que exista una instancia así, que puede tratar como objeto al resto del yo; vale decir, el hecho de que el ser humano sea capaz de observación de sí, posibilita llenar la antigua representación del doble con un nuevo contenido y atribuirle diversas cosas, principalmente todo aquello que aparece ante la autocrítica como perteneciente al viejo narcisismo superado de la época primordial⁶⁶ (1992:235).

Para entender que una sombra es la nuestra, se precisa saber, o asumir que se sabe, cuál es nuestra silueta y que nuestro cuerpo también es afectado por la luz solar. La sombra emerge, por esa conciencia moral emparentada con un lugar oscuro, de una represión que no por ello se mitiga; Freud plantea que lo ominoso también surge merced de “las posibilidades incumplidas de la plasmación de un destino, a que la fantasía sigue aferrada, y todas las aspiraciones del yo que no pudieron realizarse a consecuencia de unas circunstancias externas desfavorables, así como todas las decisiones voluntarias sofocadas que han producido la ilusión del libre albedrío” (1992:236).

La conexión entre heimlich y unheimlich como devenir el segundo de la primera, se halla en ese origen que tuvo el propio doble con el narcisismo primordial y su posterior deriva⁶⁷: lo que era

⁶⁶ Incluso con la perspectiva desarrollista, en este aparte de lo dicho por Freud está el germen de lo que luego tomará Lacan: es la mirada a sí mismo, mediada por el asentimiento de otro, en donde surge la ficción de la identidad propia y, a su vez, está el germen de las posteriores disgregaciones pues la ilusión de la unidad tiene fisuras desde su nacimiento. De modo que toda división es el regreso de algo que estaba incluso antes de la fundación del yo. Hay, en el desdoblamiento, un regreso al arcano, un hálito que no podemos verbalizar y que puede derivar en relaciones como las persecutorias.

⁶⁷ Siguiendo el paradigma del motivo del doble, resulta fácil apreciar las otras perturbaciones del yo utilizadas por Hoffmann. En ellas se trata de un retroceso a fases singulares de la historia de desarrollo del sentimiento yoico, de una regresión a épocas en que el yo no se había deslindado aún netamente del mundo exterior, ni del Otro. (Freud, 1992:236).

Esta advertencia sobre el retroceso pone en evidencia una coordinación que supone Freud: la del desarrollo del individuo y la del conglomerado social. En ese acompañamiento es que aparece la fortaleza argumental de los trabajos antropológicos (entendidos estos como una indagación en los arcanos, con lo cual Freud continúa con la tradición europea de comienzos del siglo pasado en donde se iba a comunidades no europeas para hallar elementos o sedimentos del pasado humano): el pasado que aparece en ellos es semejante al del individuo en la medida que no

familiar se desfamiliariza y se impregna de un sentimiento ominoso. En la lengua, el efecto ominoso se vincula con la desautomatización que opera en la literatura. Echa raíces conceptuales en la ampliación de lo finito y limitado de la belleza; con el asomo de la infinitud, proveniente del cristianismo, como lo establece Trías:

la belleza será presencia divina, encarnación, revelación del infinito en lo finito [...] el carácter tenebroso de esa divinidad oculta, tan sólo se manifiesta sensiblemente a través de aquello que nos arrebató por instantes de la cárcel de nuestra limitación, hará preguntar a poetas y pensadores sobre el rostro y la faz de esa divinidad de la que tan sólo percibimos sensiblemente algunos velos[...] La faz presumiblemente siniestra de la divinidad invita así al pensamiento sensible a rebasar la categoría de lo sublime en la categoría de lo siniestro” (1982:27).

Lo ominoso también se extiende, en la perspectiva de Freud, al ámbito de la repetición. Experiencias de retorno no deliberado, cuentan en este ámbito y, para tales efectos, se vale de un ejemplo que prefigura lo que le ocurrió a Arturo Cova:

Por ejemplo, cuando uno se extravía en el bosque, acaso sorprendido por la niebla, y a pesar de todos sus esfuerzos por hallar un camino demarcado o familiar retorna repetidas veces a cierto sitio caracterizado por determinado aspecto (Freud, 1992:237).

El extravío de Cova en la selva, su hundimiento, suspende un retorno a alguno de los lugares en donde vivió el espanto o si hay un engullimiento que implicó su total desaparición. Con Arturo late, en esa lucha infructuosa por hallar un “camino familiar”, el sentimiento de lo ominoso que, en este caso, se propala en el interior del propio personaje. También circula, a lo largo de su testimonio, la evocación de unos anhelos perdidos y más lejanos a medida de su adentramiento en la selva.

Se postula una compulsión a repetir, donde lo ominoso es “aquello capaz de recordar a esa compulsión interior de repetición” (Freud, 1992:238). Opera un recuerdo o un anclaje que trae

hay una clara delineación del yo, de la vida y la muerte y, por lo tanto, lo que se vive en una experiencia de desdoblamiento es un retorno a esos momentos del desarrollo individual y psíquico. Más allá de la discusión en torno al presupuesto de “desarrollo” -que puede permutarse, por ejemplo, por el devenir-, está el asunto de cómo hay un regreso a momentos que han de generar el sentimiento ominoso: ese regreso, que debía quedar ya oculto, emerge y, en esa emergencia, se instala la atmósfera ominosa cuyos efectos se explicitan en discursos como el literario.

a los ojos del que experimenta esa ominosidad una regularidad en su vida que pone en crisis a la libertad de elección. Esta compulsión se define como algo “demoniaco”, en el sentido de que “tiene el suficiente poder para doblar el principio del placer” (Freud, 1992:238); es algo que atenta contra lo que el propio yo podría considerar como su bienestar propicia una relación persecutoria entre el doble y su prototipo; yace una sensación en la que hay una lucha de supuestos opositores; la desembocadura de la autoeliminación, que advierte Rank en su trabajo, opera en total coherencia con lo planteado por Freud.

La aparición de la sombra responde, en este caso, al recuerdo propiciado por algo que parece inevitable y que deriva en una puesta en duda de la propia libertad. Lo ominoso hace tambalear la idea de un campo yermo por el cual cada uno de nosotros transita a nuestro gusto porque, precisamente, hay una compulsión que ni siquiera obedece a ese gusto primario al que le adjudicamos una forma de bienestar o felicidad de lo que es nuestra vida.

Freud propone dos aspectos que precisan el contenido de su planteamiento. El primero consiste en

que todo afecto se transmuta en angustia en virtud de la represión y entre los casos de lo que [la provocará] existirá por fuerza un grupo que pueda demostrarse que eso angustioso es algo reprimido que retorna. Esta variedad de lo que provoca angustia sería justamente lo ominoso, resultando indiferente que en su origen fuera a su vez algo angustioso o tuviese como portador algún otro afecto (1992:240).

El segundo corresponde a que lo ominoso es “algo familiar antiguo a la vida anímica, sólo enajenado de ella por el proceso de la represión” (Freud, 1992:241). La bisagra es la represión; ella es el elemento fundamental para que haya el regreso de lo antiguo familiar y, con él, un extrañamiento.

La sombra se define como aquella forma de desdoblamiento donde hay un regreso de aquello reprimido; se le considera, en su retorno, como algo digno de repulsión o extrañamiento en virtud de que aquella represión remitió a esa característica que propala su hálito ominoso al plano inconsciente. Hay una angustia generada en virtud del regreso y tres elementos para la sombra: represión de algo, regreso de eso reprimido que toma la forma de algo que el sujeto considera

execrable, repulsivo o extraño (sin que sepa las razones claras o las racionalice sin que por ello las dilucide) y la angustia generada a causa de dicho retorno.

2.2.4 Lo ominoso en la vida y la ficción

Con la sombra se origina una reacción que, a su vez, desemboca en los conflictos de orden persecutorio y de rivalidad entre ella y su prototipo. Además de remitirse a una forma idéntica a la de un sujeto, responde a aspectos que incluso el sujeto del cual ella emana no considera como semejantes a las que él asume poseer: es, en esa asunción del sujeto, donde se entrelaza el origen ficcional de la formación del yo; otorga unas características que luego se interpelan, a partir de las que se reprimieron hasta hacerlas extrañas pese a ser propias.

El elemento represivo está inmerso, desde la perspectiva de Freud y su acercamiento a la lengua alemana, en el prefijo. A partir de la inserción del mismo, se da cuenta de cómo lo Heimlich ha de derivar en unheimlich: esa presencia de los prefijos introduce un cambio en el sentido; no operan como simple tensión respecto a una palabra y su opuesto sino a la forma como cada una de ellas puede derivar en lo que se presume antónimo, pero ocupa un lugar muy cercano: entre la ausencia y la presencia hay un vínculo tan estrecho que supone que, para toda desaparición, siempre hay una presencia y se comparte un hálito.

A partir de esa dinámica que entraña lo ominoso como la desfamiliarización de lo familiar, se comprende el regreso de lo reprimido -la represión es necesaria para que opere el extrañamiento de lo que fue familiar-. Al respecto, Freud escribe dos pequeños relatos que evidencian lo ominoso. El primero de ellos es el siguiente:

En medio del bloqueo impuesto por la Guerra Mundial llegó a mis manos un número de la Strand Magazine donde, entre otros artículos bastante triviales, se relataba que una joven pareja había alquilado una vivienda amueblada en la que había una mesa de forma rara con unos cocodrilos tallados. Al atardecer suele difundirse por la casa un hedor insoportable, característico, se tropieza con alguna cosa en la oscuridad, se cree ver cómo algo indefinible pasa rápidamente por la escalera; en suma, debe colegirse a raíz de la presencia de esa mesa las ánimas de unos cocodrilos espectrales frecuentan la casa, o que los monstruos de madera cobran vida en la oscuridad, o alguna otra cosa parecida. Era una historia muy ingenua, pero se sentía muy grande su efecto ominoso (1992:244).

Explicitar la situación o el contexto de la lectura: la primera guerra mundial. Esto pone en evidencia a una presencia terrorífica nacida de la situación bélica; más que otorgar un simple dato anecdótico, surge a la propuesta de lectura que Freud hace una coherencia con su acercamiento a diferentes textos: hay una influencia que no puede obviarse y que, en este caso, se da con el regreso de la muerte como presencia constante. Surge la imagen de ese doble que nos recuerda nuestra condición de mortales y explicita en la guerra misma; algunos la derivan como una de las facetas más horribles del ser humano y, pese a que se la ha intentado reprimir, ella aparece de diferentes formas y siempre llega con ese hálito que nos recuerda nuestro fin. La guerra es ese reflejo oscuro o esa sombra que cobra autonomía al punto de amenazar a su propio prototipo.

Ese primer momento del relato se vincula con el texto mismo y el lugar donde fue publicado. El trabajo de Freud también se ocupa de los indicios, como lo hacen Sherlock Holmes o los cazadores. No es una mera casualidad que el relato que parafrasea, lo haya tomado de una revista que publicó varios de los trabajos de Doyle en torno al detective que lo hizo famoso. Esto, además de explicitar un vínculo que fundamenta lo planteado por Ginzburg, también sustenta lo que Rank advierte en *El doble*: hay un material psíquico que reflota en diferentes ámbitos y no necesariamente ha de operar la división entre veracidad y falsedad pues todo ello corresponde a lo emanado por el humano. Freud, al menos en lo que respecta a la traducción a nuestra lengua, simplemente califica a las historias de esa revista como “triviales” pero no hace aclaración alguna sobre si la que cuenta corresponde al ámbito de la realidad o la ficción; acá surge un efecto de confusión, basta con la referencia de los hechos para explicitar la desfamiliarización y ello ocurre porque, aunque la historia fuese ficcional y no una suerte de reportaje parapsicológico, Freud, como lector, habitó una realidad semejante a la nuestra; los hechos, por sí mismos propician un efecto ominoso, habida cuenta de los elementos “extraños” que emergen con respecto al mundo real que habita dentro de la historia⁶⁸.

⁶⁸ Lo extraño se relaciona con lo raro, al punto que se lo establece como un sinónimo. Esta palabra, a su vez, expande su horizonte hacia lo que se entiende como extraordinario; está implícita una conciencia de lo normal u ordinario, hay claridad de una suerte de ley universal que fija el comportamiento de los sujetos y las cosas. En esa conciencia, además de estar implícita la distancia como elemento fundamental para que se materialice el doble, se presenta un contraste que no necesariamente implica un extrañamiento; lo raro, en este sentido, no necesariamente deriva en lo ominoso; su raíz, es *rarus* y, como lo dice el diccionario de etimologías de Chile, su definición es la de “poco denso o disperso”: más que cifrar, de forma mecánica, el sentido de una palabra -lo cual obviaría todo el trabajo que se hace desde ámbitos como el análisis del discurso- este origen da indicios sobre cómo, en el devenir de las propias palabras también hay nexos que permiten esclarecer determinados asuntos; con la dispersión nos acercamos a esa bifurcación del yo y a su múltiple presencia que, luego de un tiempo se convertirá en una presencia

Esta distinción entre lo ominoso en el plano de “lo real” y lo ficcional la plantea Freud cuando propone contraejemplos que desvirtúan ciertas características de lo ominoso, apoyadas con exclusividad en lo extraño. Todos ellos provienen de lo que él llamó historias literarias; pese a esta frontera, hay elementos que comparten lo ominoso en ambos planos; si un texto literario se repliega a una aspiración de fidelidad al vivenciar material, la cercanía de la desfamiliarización es mucho más estrecha⁶⁹.

Lo ominoso en el vivenciar tiene “algo que no está en relación con lo representado, algo que es del orden de lo que se vivencia” (Labaronnie, 2007: 163), el cual “se produce cuando unos complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión, o cuando parecen ser reafirmadas unas convicciones primitivas superadas” (Freud:1992:248). En cuanto a esa superación, Labaronnie ha advertido que estas se refieren a unas convicciones animistas que “en el hombre culto se encuentran en el estado de lo superado” (2007: 163); esta superación tiene entonces vínculos con lo reprimido que aparece en el evento del regreso de lo que se reprimió en la etapa infantil. Sin embargo, persiste una sutil diferencia que el propio Freud no explicitó y queda abierto “el interrogante acerca de qué estatuto podemos suponer para el material superado cuya evocación es causante del sentimiento de lo ominoso” (Labaronnie, 2007: 163).

Una ficción germinada en un mundo donde no opere la gravedad y repentinamente esta se convierta en una fuerza determinante para la actuación de los personajes y el influjo del ambiente implica la torción donde se introduce un elemento que, si bien es familiar para nosotros, se desfamiliariza en virtud de ese universo ficcional urdido en el decurso de la ficción misma: la ficción plantea un mundo con sus propias condiciones y es dentro de él donde lo ominoso se propala a partir de dichos postulados de realidad interna.

Lo ominoso al interior de la ficción emprende distintos senderos; la división genérica es tan ilusoria como cualquier empresa que establezca los caminos donde se ha de narrar o poetizar. Freud entiende que el creador literario tiene muchas libertades y, entre ellas, “se cuenta también

peligrosa para el prototipo, por lo tanto, esos mundos raros que emanan del doble forman parte de esa rareza que tiene su origen en la disgregación, cuyo origen está anclado también en la respuesta ficcional que se da con el estadio del yo.

⁶⁹ Freud supuso a la literatura como una forma adscrita al arte de narrar historias. Pero hay una lectura que entiende a la lengua misma como material de la literatura y no como mero vehículo; la palabra misma tiene un cariz ominoso en la literatura: se regresa al momento en el que ellas carecían de un sentido unívoco, propio y necesario para la comunicación, y fisuras por las cuales asomaba un abismo en donde habita la experiencia de leer literatura.

la de escoger a su albedrío su universo figurativo de suerte que coincida con la realidad que nos es familiar o se distancie de ella de algún modo” (1992:248-249).

El efecto ominoso depende de la labor del autor como instancia empírica; se obvia lo que Freud explicita cuando ha de referir una historia que califica como ominosa. El efecto se ubica, en su perspectiva literaria, en la “perplejidad en el juicio acerca de si lo increíble superado no sería [...] realmente posible, problema este que las premisas mismas del universo de los cuentos excluyen por completo” (Freud, 1992:249); debe existir un rompimiento en la verosimilitud para que nazca el efecto ominoso⁷⁰.

La ficción no necesariamente es mentira y, por sí misma, es material psíquico, como lo toma Rank al enmarcar su indagación sobre el doble: en el acercamiento psicoanalítico, más que una búsqueda de veracidad de lo dicho se ahonda en el decir mismo y, por eso, la contradicción de Freud al remitir a la ficción como historias literarias no puede obedecer más que a una perspectiva de su época. Freud ni siquiera menciona al autor del texto de la revista; la figura autoral solo opera en reconocimiento de aquellos considerados o adscriptos a la alta cultura; las patobiografías se remitieron a esos autores; en esta pequeña historia lo importante es la historia misma, quizá porque se lo entiende como pertenencia de una cultura popular y su valor es semejante al de los refranes o los chistes, donde la imagen autoral se difumina en aras del material verbal mismo: hay una anticipación de los enfoques que se encumbrarían en la segunda mitad del siglo pasado, en donde el autor como entidad empírica pasó a formar parte de algo ajeno a los estudios literarios y se lo tomó como una instancia discursiva en diferentes acercamientos críticos.

La adjetivación de ingenua, que Freud le arrogó a la historia, precipita un elemento insoslayable: lo ominoso no necesariamente está vinculado con lo truculento, es más, la truculencia viene a

⁷⁰ También puede darse un efecto ominoso en la lectura de textos en donde el contexto extraverbal de quien se dedica a leer ha cambiado: una narración que se pretenda real o adscripta al mundo figurativo que comprendemos como tal, ubicada años antes o meses antes de la pandemia de Covid-19, puede propiciar un efecto ominoso en donde lo familiar se ha desfamiliarizado y, por lo tanto, la lectura misma trastoca al texto, aunque la intención con el que fue hecho no se haya replegado a una aspiración ominosa. Esa emanación desfamiliarizadora durante la pandemia ya se ha abordado, como lo hace, por ejemplo, Miriam Pardo Fariña, que afirma que “Una serie de problemáticas se abrieron con esta nueva existencia confinada impulsándose el aburrimiento, la desilusión, la falta de privacidad-intimidad; en otras palabras, lo familiar ha devenido ominoso, más potenciado que nunca, como la otra cara de la medalla” (2021:6). Esta experiencia ha permitido desfamiliarizar un espacio como el hogar que, al convertirse en el lugar donde se trabaja, convoca nuevos sentimientos.

formar parte de lo ominoso si la precede una represión; también puede emanar de esas formas transparentes que, sin embargo, dispensan ese hálito; la sombra no se limita a lo oscuro, puede ser el regreso de algo que puede considerarse inocente o vergonzoso (como comerse los mocos, por ejemplo).

La historia relatada por Freud me retrotrae a una oral, contada por mi abuela, ya difunta – ella regresa cuando la cuento, en medio de una charla-, quien me decía que se la relató un hermano, en primera persona, muerto pocos años antes de que yo naciera. Luego, en conversaciones de ocasión, he sabido que la misma se repite en diferentes comunidades campesinas del centro de Colombia y todas tienen como factor común a la *eñe* como fonema que utiliza un niño que está aprendiendo a hablar⁷¹.

El relato es el siguiente: un hombre, ya cuarentón, en una noche de regreso a su casa, luego de haber bebido alcohol al punto de embriagarse, se topa, en medio de los susurros emitidos para hablarse a sí mismo y no perder su sendero y desorientarse, con el llanto de un bebé; el hombre se detiene para descifrar de dónde proviene ese sonido. Camina, con sigilo pese a su borrachera, y, pocos metros después de su empeño, encuentra a un bebé de pocos meses de nacido envuelto en una manta, a la vera de ese camino rural. El hombre lleva en sus brazos a la criatura y reemprende su camino. Poco tiempo después, advierte algo extraño en la cara del recién nacido, se concentra en el rostro del bebé abre la boca y dice:

-Mile que ya teno ñente- y le enseña un colmillo, semejante al de los perros.

El hombre tira al pequeñín y huye: sabe que ese no es un bebé sino una forma del diablo.

Luego, mi abuela refería que su hermano siempre tuvo la duda de si, en realidad, se encontró a un bebé que dejó tirado en el camino debido a la ingesta de alcohol, o si fue un encuentro con el diablo o si todo el episodio no fue más que una maquinación de su borrachera. La historia propala su efecto ominoso a partir de dos elementos: el primero de ellos corresponde a la desfamiliarización de un bebé que, pese a que no tiene edad para caminar, ya puede hablar y, el segundo, relacionado con el primero, es el regreso a esa forma de habla que se vuelve extraña cuando la emite alguien que no corresponde con la edad adjudicada a esa forma -me refiero a

⁷¹ De allí también se puede plantear el vínculo de esta letra con el énfasis de su exclusividad para la lengua española; tiene una faz fundacional del advenimiento a la lengua que habitaremos y nos habitará. Cabe añadir que, por relatos de gente conocida de México, esta historia, con variaciones, circula también, aunque no se enfatiza en la *eñe*.

cómo un “diablo” habla con la dicción de un niño que recién empieza a aprender las palabras-. Lo familiar deviene extraño y, al mismo tiempo, hay un regreso del habla arcana que ya se eliminó en virtud de que el hombre dice “diente” pero, al relatar su historia, pronuncia “ñente”, como lo hizo mi propia abuela cuando me contó la historia: escuchar a alguien adulto a hablar como un niño, con esa habla, es un regreso y un desplazamiento.

Además de ese efecto ominoso, aparece la sombra, esta vez revestida en la imagen aparentemente pura de un bebé: la ominosidad también se da porque lo oscuro, lo que se reprime o se remite al mal, se encarna en lo que se considera “libre de pecado”; este giro ominoso permite la asunción de muchas imágenes donde el peligro está en la madre misma o aún resulta más intenso cuando el que atenta con eliminarnos es nuestro propio yo que se ha desdoblado.

Si el prefijo en alemán es *un-*, en nuestro idioma es “des”; lo familiar se torna “desfamiliar”, más que extraño, pues lo extraño, cuya procedencia es “extraneus” con lo que sus raíces atañen a lo que es “de afuera”, se vincula con lo ajeno, pero, para que se adjudique ese adjetivo se requiere una noción de lo propio, una suerte de circunscripción territorial o simbólica que permita delinear fronteras.

El extrañamiento se vincula también con ese tránsito de la desfamiliarización; para su materialización, debió existir un vínculo de pertenencia y, si bien no opera mediante el uso de un prefijo, irradia elementos semejantes al de la desfamiliarización, aunque con la salvedad de que, en el segundo caso, hay un vínculo más estrecho que la simple pertenencia; esta admite intensidades que pueden ir desde una relación de simpatía hasta otra de identidad. Con la desfamiliarización está envuelto el elemento de la continuidad psicológica.

Para que el efecto ominoso se concrete, se hace necesaria una desfamiliarización nacida de la represión de un elemento otrora familiar y su regreso. Hay tres instancias para la ominosidad:

- a- Represión
- b- Regreso de lo reprimido
- c- Desfamiliarización

2.2.5 La sombra ominosa

El doble como sombra es una manera en la que se levantan esos reflejos a los que se le adjudican algunas características propias. Esta adjudicación no va sólo desde el sujeto reflejado, sino que,

al verter algunas de sus características en lo que ve, también lo preforma, lo condiciona e instala esa almendra ficcional en la que discurrirá el sujeto. La sombra, como faz sombría del sujeto, también lo afecta y lo transforma.

Con el proceso de escritura y su discurrir, se transforma la imagen del enunciador que teje lo escrito; a medida que los personajes consolidan sus perfiles, también lo hace quien aparece como figura autoral. En esta afectación mutua aparece lo ominoso; la sombra no se segmenta a una simple condena para con ciertos aspectos que se consideran reprochables. Lo ominoso, al revelarse como lo desfamiliarizado, convoca a un elemento que se suma al acto de ver al reflejo: lo que otrora era una adjudicación con lo que aparecía en el espejo, ahora tiene aspectos extraños, diferentes y desconocidos; a esto se lo ha denominado extrañamiento y, en el caso del doble como sombra el elemento constitutivo es el extrañamiento de uno mismo. La razón de dicha lejanía es que ese aspecto sombrío fue reprimido y ha regresado del inconsciente; nada de lo que, en un momento, fue remitido a la penumbra, desaparece, pero, en virtud de que es algo que se ha ocultado, llega como un elemento extraño, como una forma o faceta que convoca el espanto de quien la advierte en su doble; de esa manera, se vuelven a cernir características que se consideraban expurgadas o ajenas.

Con el doble como sombra y su ominosidad, si bien debe haber un reconocimiento en dicha sombra, se convierte en el regreso de algo que se ha aspirado a alejar o reprimir y de allí se consolida la desfamiliarización de lo que se considera más íntimo, tanto así que ha estado oculto hasta de esa parte luminosa de uno mismo y que ahora ha de convertirse en una amenaza.

2.3 Vislumbre de las sombras de *La vorágine*

2.3.1 Planos de la sombra

En el proceso de escritura de *La vorágine*, cuyos vestigios están en el manuscrito que reposa en el archivo de la Biblioteca Nacional de Colombia, emerge el tejido de la sombra, y en la aparición de cada uno de los personajes que se adscriben a esta categoría.

El proceso de creación gravita en torno a la construcción e independización de cada uno de los personajes y ambientes por los que discurre la historia; hay un vínculo con los personajes mismos y con el “interior” de la narración.

El desfile de sombras permite entrever la forma como nacieron los personajes. No tomo a este como una entidad empíricamente verificable (como un sujeto de carne y hueso, perspectiva mucho más alineada a los acercamientos patobiográficos) sino como una instancia constituida a partir del discurso narrativo; es decir, se plantea cómo el José Eustasio Rivera que escribe la novela también es un doble -con sus vislumbres sombríos- que se despliega a lo largo de la narración en la que tiene puntos de contacto con Arturo Cova y se presenta como alguien que interviene en el testimonio y se coloca a sí mismo como alguien con mirada de editor.

En la escritura misma, se prefigura un yo que, en el caso de José Eustasio Rivera, aparece en la novela y en el desdoblamiento con respecto a Arturo Cova. Luján propone que “las figuras éticas serías una especie de personajes que, escapando a la prescripción y a la universalización de su querer, podrían construirse a sí mismos” (2010:211), lo cual implica que no hay una sujeción semejante a la de un ciudadano con respecto a un orden jurídico, ni implica que haya una “libre construcción”: aparecen otros elementos a la hora de esa elaboración ética. Esto último, según Luján, se conecta con “la escritura de sí mismos”.

2.3.2. Escritura de la sombra

La presentación de un sí mismo comporta un trabajo “a través de la palabra” (Luján, 2010:215), donde hay una escritura empapada con lo ominoso, “entendido como una inesperada distancia de sí mismo” (Luján, 2010:216). En el proceso creativo se establece una relación en la que quedan huellas de esa distancia. A propósito de este asunto, Luján retoma el trabajo de Bartucci en torno a Borges:

Están aquellos para quienes la escritura es una forma de organización de ideas y pensamientos, y están, también, aquellos en quienes podemos considerar el proceso de la escritura como una forma de desconocimiento de lo mismo, que tiene como objetivo ser instrumento de un mayor conocimiento de sí (201:222).

Esta perspectiva se apoya en la identificación que hay entre el lector y el escritor pues son una suerte de dobles que, a su vez, se complementan. En *La Vorágine*, José Eustasio Rivera también es un lector; interviene en el texto antes de que lo haga el que realizará la lectura del libro en el formato de una novela. Quien convierte al testimonio de Cova en novela es Rivera y, para tales efectos, realiza una lectura que interviene el material escrito, es decir, deja marcas escritas

(asimiladas en el glosario y la introducción de gestos como las comillas o bastardillas para enfatizar una distancia lexical). Este gesto supone en Rivera una suerte de abono a los trabajos metaficcionales que empezaron a hacer carrera décadas después en nuestra lengua -sin que se le considere como un fundador; en el propio Quijote palpitaba esa presencia⁷².

Ese José Eustasio Rivera es diferente al sujeto empírico que realizó la escritura de la novela de su integridad⁷³; hay una duplicación de José Eustasio y, como en *Borges y yo*, hay uno al que le ocurren las cosas y otro que se dedica a escribir. Un Rivera es el funcionario que recibió el testimonio escrito de alguien que fue tragado por la selva y se llama Arturo Cova, mientras que

⁷² Discernir fundadores en la literatura es tan ilusorio como pensar en el primer hombre que efectuó los actos físicos de lo que sería un rito: ese evento inaugural ni siquiera fue rito pues este sólo se instituye como tal a partir de su repetición.

⁷³ Respecto al sujeto empírico, hay trabajos que, si bien no buscan explicar la obra de Rivera a partir de una relación de causalidad con su vida, prodigan elementos de la atmósfera riveriana. Tal es el caso de Neale-Silva en su libro *Horizonte humano*, en donde hace apuntes que dan visos al lector de lo que habrá de ser la poética de José Eustasio:

Bajo la caricia del sol, Tachito corría, libre como un pájaro, examinándolo todo, la hoja que cae, la piedrecilla multicolor, la tierra del patio. Y cuanto llamaba la atención del minúsculo naturalista venía a parar en la casa, donde su recolección era motivo de interminables preguntas que no dejaban a nadie en paz; pero en los atardeceres morían los encantos naturales, y las sombras, al cubrirlo todo con su manto de misterio, llenábanle de zozobra. Contribuyeron a intensificar estos temores nocturnos los cuentos espeluznantes con que intentaron agasajarlo sus mayores sin darse cuenta de mal que le hacía. En su mundo infantil había una faz risueña-plenitud solar, verdor de los árboles, aguas cantarinas – y otra sombría, - la noche, poblada de ruidos extraños y seres horripilantes. El canto del búho le dejaba sobrecogido, en espera de algún terrible maleficio. Ahí también en las tinieblas se aparecía de repente “la candileja”, luz muy diáfana en forma de globo que se subía a las grupas de aquellos que viajaban a caballo, siendo imposible deshacerse de ella ni con ruegos u oraciones, hasta que al maldecirla se partía en tres luces exhalando un tético lamento (1986: 24-25).

Las luces y sombras permiten ver cómo se construye una forma de sentir y escribir a la naturaleza. El José Eustasio Rivera tejido por Neale Silva cuenta con una unidad en donde cada evento de su vida se alinea con el designio de la escritura; la narración se estructura a partir de sucesos cuyas reverberaciones están en la obra del poeta y novelista: la ilusión propiciada por la lectura de esa biografía en el lector es la de estar en el interior de un relato donde todas las piezas han de encajar en un trayecto vital, al cual se le adjudica un comienzo y un fin, como si el mismo fuera un constructo simétrico.

Mi acercamiento al extracto que cito se cifra en la presencia de esos claroscuros que se acercan a lo que ocurre en muchos episodios de *La vorágine*: la faz sombría, esa tensión que, si uno se apega al relato de la biografía propiamente dicha, reaparece con las descripciones de muchos momentos y escenarios de la selva; el temor que se reprimió en la infancia regresó y entró a formar parte de la vorágine en la que terminó tragado Arturo Cova. Aunque no haya sido de forma voluntaria, al tejerse un parentesco entre la faz sombría de Cova y de Rivera, aparece un índice de desdoblamiento y de fagocitación de la sombra del uno en el otro. Este acercamiento postula la relación entre el autor empírico y su vida con lo que escribe, por más de que se intente dar un borramiento de esa presencia: esto, más que dar una respuesta anclada en el causalismo y las circunstancias vitales para brindar información que sustente una línea de interpretación de un enunciado literario, plantea una línea de interpretación en donde se reconoce un influjo inevitable entre la vida y la escritura, aunque sea mediante la negación mutua.

el otro estuvo en diferentes lugares de la selva y los llanos orientales y escribió una novela llamada *La vorágine*, la cual, en la versión manuscrita, contiene la siguiente nota:

Este cuaderno viajó conmigo por xxx⁷⁴ los ríos Orinoco, Atabapo, Inírida, Guanía, Casiquiare, Rionegro, Amazonas, Magdalena- durante el año 1923 cuando anduve como abogado de la Comisión Colombiana de límites con Venezuela; y sus páginas fueron escritas en las playas, en las selvas, en los desiertos, en las popas de las canoas, en las piedras que me sirvieron de cabecera, sobre los cajones y los rollos de cables, entre las plagas y los calores – Terminé la novela en Neiva, el 21 de Abril de 1924- José Eustasio Rivera. (Rivera, 1924: S/P)

El escrito entraña una historia de la escritura. Numera los escenarios por los que ella brotó y se tejió: hace presencia una afirmación del pulso personal y la búsqueda de una explicitación del contexto extraverbal que, si bien se cuela en la narración, puede entenderse que corresponde al interior de la ficción y a ese mundo en donde se sumerge Arturo Cova y da cuenta de la coincidencia donde se acerca el paisaje visto por el narrador ficticio y el empírico de la novela. Esta nota evidencia que, en la posición de Rivera, también cabe la opción de que dicho cuaderno de notas se extraviara: en ese extravío, él dejaba una nota en la cual explicitaba los lugares y la forma en que fue escrito ese texto, además de aclarar quién fue su autor; la nota, en sí misma, es una botella al mar; en esa autoconciencia de la posible suerte del manuscrito, late un mensaje que llega hasta nuestros días y reverbera en las páginas de la novela impresa cuando Zoraida Ayram le pregunta a Cova, antes de la escapada, qué cosa tiene que llevar y él,

señalando el libro desplegado en la mesa, el libro de es[a] historia fútil y montaraz, sobre cuyos folios [temblaba su] mano, [acertó] a decir:

-¡Eso! ¡Eso! (Rivera, 1924:327).

El vínculo con la nota que inscribe Rivera en su cuaderno se esclarece: hay un afán por proteger ese material, al tiempo que se propicia una huida connatural con la esperanza de que alguien, alguna vez, lea lo allí escrito.

⁷⁴ La inserción de estas letras corresponde a que la palabra del manuscrito ha sido ilegible

Tal es la fuerza del torrente del proceso de escritura y sus avatares, que la explicitación del contexto de ese acto escritural, en el manuscrito, se da mucho antes de lo que ocurre en la novela editada, principalmente porque el cuaderno donde está inserto el episodio, no contiene la tercera parte.

En el manuscrito, hay un momento donde Arturo Cova, ya inmerso en lo que será la oscuridad de la selva, expresa:

Ya había pensado en escribir las complicadas páginas de ~~mi viaje~~ mi vida que principió sus éxodos en la pampa sobre la ruta de ~~la muerte y el infortunio~~ la tragedia y que está próxima a terminar quién sabe cómo, tal vez sin que haya tumba para mis huesos (Rivera, 1923:S/P).

Ausente en la versión editada, este pasaje indica dos campañas de escritura. En la primera se refiere el viaje de Cova, y ese viaje luego se transforma en la vida, así como la muerte y el infortunio devienen tragedia; en estas torsiones, además de constatarse los cambios que fueron operando en el proceso creativo, ponen una vez más la cercanía que hubo, en un momento dado entre Cova y Rivera: la incertidumbre de la suerte de lo que se escribe. También, este es un momento fundamental, acaecido en la escritura cuando se aborda la desolación que empieza a crecer en la selva; se define que aún no es momento para explicitar el pretendido contexto extraverbal; Rivera decide eliminar ese pasaje para luego afirmar que Arturo escribe en las barracas de Guaracú, con unas condiciones especiales explicitadas en la tercera parte de la novela:

Va para seis semanas que, por insinuación de Ramiro Estévanez, distraigo la ociosidad escribiendo las notas de mi odisea, en el libro de Caja que el Cayeno tenía sobre su escritorio como adorno inútil y polvoriento. Peripecias extravagantes, detalles pueriles, páginas truculentas forman la red precaria de mi narración, y la voy exponiendo con pesadumbre, al ver que mi vida no conquistó lo trascendental y en ella todo resulta insignificante y perecedero (Rivera, 1924:294).

A estas alturas de la narración, ya ha aparecido Ramiro, quien tiene una relación de doble como sombra con Arturo Cova habida cuenta de la descripción que éste último hace en su narración. Pese a que todo queda consumido en lo perecedero, no se elimina la escritura, ella persiste hasta

que la sombra tiende su manto con la forma del silencio y la desaparición. En esta novela, la escritura, si bien no subvierte el orden de la caída, la escribe y, con ella, nace una poesía diferente.

2.3.3 Riveras sombríos

Un Rivera se ocupó de intervenir ese testimonio mientras que el otro se dedicó a buscar una publicación de su novela y viajó a los Estados Unidos, donde finalmente encontró la muerte a los cuarenta años. De aquél que interviene en el testimonio, no se tienen más noticias pues su existencia, como la de Cova, se agota en el interior de la propia novela. El elemento ominoso se revela en el propio proceso de escritura y está en el origen ficcional del yo que se construye con el relato. Un yo derivado en tres: Arturo Cova, José Eustasio Rivera como recopilador del testimonio, y Rivera como autor empírico del enunciado que es *La vorágine*. Hay una relación de cercanía y distancia entre estas tres instancias y se trenza un entramado de dobles que obedece a la faz sombría.

Las coincidencias con la perspectiva de Borges -al menos ese Borges postulado por Luján en su ensayo-, tienen otro polo: el sustrato que se le adjudica a la realidad. En el autor argentino, esta es una futilidad; el mundo también es irreal y ello posibilita la postulación de otros mundos tan ficticios como este. Rivera agujerea el borde de la realidad y la ficción, acentuando el carácter de denuncia de su novela, pero introduce imágenes y elementos que parecen pertenecer a las impresiones que Arturo Cova tiene de la selva y no a emanaciones objetivas de ese paisaje.

La escualidez de la realidad es advertida por Luján, que plantea lo siguiente con respecto a la obra de Borges:

Existen dos símbolos borgeanos claros de la falta de realidad del mundo o de la fragilidad de una realidad que depende de nuestra percepción: uno de estos símbolos es el espejo que, abominablemente, duplica a los hombres. El otro es más perverso porque está hecho para que los hombres se pierdan y así pierdan la certeza: los laberintos. (2010:228-229).

La selva misma se instituye como laberinto; es el lugar donde se pierde Arturo Cova y la realidad de lo que alguna vez fue se difumina o es tragada la jungla. Rivera también postula la erosión de la realidad desde un laberinto mucho más aterrador que cualquiera otro que haya sido construido por humano alguno, aunque, como hace el Rivera que interviene en el testimonio de Cova, el

humano sí interviene en la selva y le infiere determinadas modificaciones a costa de ella misma. Esta presencia de lo laberíntico se explicita, incluso, en el primer apartado de la segunda parte. En la versión editada aparece:

¡Cuántas veces suspiró mi alma adivinando al través de tus laberintos el reflejo del astro que empurpuraba las lejanías, hacia el lado de mi país, donde hay llanuras inolvidables y cumbres de corona blanca, desde cuyos picachos me vi a la altura de las cordilleras! (Rivera, 1924:125).

Esa naturaleza laberíntica no estuvo presente en todo el proceso de escritura. En el manuscrito, en lugar de un laberinto, hay una enmendadura sobre una palabra ilegible y, con otra tinta, aparece el sustantivo “laberintos”; este cambio instala la posibilidad de que la noción de extravío se aclaró a medida que avanzó el proceso de escritura y, en una primera instancia, no se estableció un parangón entre la jungla y ese artefacto humano utilizado para extraviar. En la selva hay un hacedor que urdió a esa maraña donde se pierde el humano, pero, por su misma constitución, es un mecanismo que se aleja del impulso creador de vida para así eclipsarla. Si para Borges la hipótesis de Dios no siempre es loable, lo último que escribe Cova, justo antes de que sea tragado por la vorágine y, cuando se evapora toda posibilidad de volver a ese sustrato de la realidad que circula por su narración -alumbra acá la posibilidad de otra escritura, ya totalmente alejada a los referentes reales y quizá mucho más emparentada con intentos como los de Joyce en *Finnegan's wake*, por ejemplo-, es: “¡En nombre de Dios!” (Rivera, 1924:340).

Evocar el nombre de Dios no necesariamente es afirmar su existencia, pero pronunciarlo, escribirlo, forma parte de ese último gesto o recuerdo de una realidad en la que él ha imperado con sus formas siempre inaccesibles para los humanos. Con ese llamado, en el que la última inmersión de Arturo otorga también un carácter ominoso al único ser que habita todos los lugares y en ninguno de ellos: evocar el nombre de Dios ante el extravío que dispensa la vorágine, es hacerlo extraño hasta para sus criaturas; la creación se hace predadora

En el texto manuscrito de *La vorágine*, aparece el fragmento de la carta que funciona como epígrafe de la novela y, como en la versión editada, se presenta como el extracto de una misiva que Arturo Cova escribió. No hay indicio alguno que señale su procedencia ni quién fue el destinatario ni una fecha, sin embargo, se deduce su redacción en los momentos en que el narrador se sumergía en las profundidades de la selva y suponía su suerte. Se enuncia el

infortunio; en esa adversidad, se constituye el primer viso de desdoblamiento: “los que al recordarme alguna vez piensen en mi fracaso y se pregunten por qué no fui lo que pude haber sido...” (Rivera, 1923:S/P).

En la posibilidad de otro destino, anclado en esa idea potencial de poder, se signa un devenir marcado que, pese a que se busque evitar, en su elusión, se hace presente. En esta primera presentación de Cova, se pone al descubierto su filiación con Segismundo y Edipo. El destino “implacable [lo] desarraigó de la prosperidad incipiente y [lo] lanzó a las pampas para que ambulara, vagabundo, como los vientos” (Rivera, 1924:S/P) y, por más que buscó evitarlo, lo que aparece en el testimonio que contiene la novela es toda una suerte de senderos que buscaron evitar lo que inevitable y que, por ello, lo precipitaron.

Respecto a ese doble que ha de aparecer en el decurso de la novela -doble de ese Arturo Cova que pudo tener otro destino, lejano del fracaso en el que incurre-, surge la posibilidad de plantear al propio Rivera como uno que no corrió con ese infortunio, sino que, a diferencia de Cova, contó con el reconocimiento en los cenáculos y, además, pudo dar noticia de su escritura por medio de la publicación.

Cova jamás pudo aparecer como autor de lo que él mismo dijo y ni siquiera este, su libro, es firmado por él sino por el compilador y el que intervino lo escrito por él: el desdoblamiento, en este caso, opera también como una ironía; la presencia de Rivera elimina la de Cova como escritor y, en ningún momento, lo coloca como tal, sino que se erige a Cova como una suerte de informante o de persona que brinda su testimonio y se le despoja, en la enmarcación de la novela, de su carácter de autor. Esto obedece al propósito de dotar de cierta ilusión de realidad a la forma con la que se presenta la novela: al estatuirse como un testimonio, ella misma se vale de ese ejercicio donde quien protagoniza el descenso a los infiernos se ubica como un testigo que consigna lo que le ocurre pero no se da licencias para narrar de una manera literaria lo acaecido; al menos, esta primera intención se diluye con los vaivenes y encuentros y alejamientos entre Cova y Rivera. Si se le hubiere adjudicado a Cova el excesivo uso de alejandrinos, como se le criticó a Rivera una vez salió la primera edición de la novela, él bien hubiera podido contestar que ello obedecía al estilo del poeta malogrado y no al de él como enunciador empírico, sin embargo, esta crítica, que lo impulsó a realizar los cambios que se hicieron patentes en la segunda

edición. La relación entre Cova y Rivera no tiene una trayectoria clara; hay acercamientos y alejamientos.

Si el hombre que escribe esta narración es el malogrado, se torna en una suerte de lado oscuro o sombrío de ese aspecto luminoso que sembraba a partir de ciertas prospectivas de prosperidad que también aparecen en la carta.

2.3.4 Opacos manuscritos

En el cuaderno está el lado oscuro; la sombra, lo que se buscaba reprimir y regresó porque era el destino que, por más que se intentara evitar, no se logró; la diferencia de Cova con Segismundo o el propio Edipo radica en que no tiene, al menos en lo que se conoce de la novela, un oráculo que le haya dicho lo que le estaba signado, aunque, en el decurso de su propia narración, esto se hace claro cuando hay un desvío, incluso, en su vida amorosa: “Antes que me hubiera apasionado por mujer alguna, jugué mi corazón al azar y me lo ganó la Violencia” (Rivera, 1924:11). La mayúscula en el sustantivo le otorga un carácter singular; no es cualquier violencia, se refiere al fenómeno concreto que circula a lo largo de los llanos y la selva, con ese sustantivo se abraza a toda la cadena de sucesos que ocurrirán.

Este comienzo corrobora al lector que Arturo Cova escribe desde un lugar y un momento en el que ya sabe de su derrota; el momento ficcional de la enunciación es muy cercano al del fragmento de la carta. La Violencia como aparece caracterizada en el manuscrito, en donde también aparece con V; en el proceso de escritura estaba clara la tensión entre el deseo del propio Arturo y su búsqueda por vencer eso que se levanta como una fuerza invencible.

Es tal la presencia de dicha fuerza que, poco después, el propio Cova se pregunta por lo que ha hecho de su propio destino, contradiciéndose con respecto a su perspectiva inicial: en esa basculación se tensa la pregunta sobre el libre albedrío; Arturo no logra tejer una respuesta clara sobre si tuvo una libertad de elección o si el torrente de los hechos lo llevaron a ese presunto final. La duplicidad del destino que se “debió” tener y el que se tiene, alumbra también por la inseguridad sobre los designios mismos: si antes aparecía un oráculo, acá es la fuerza de la violencia como destino que se hace palpable y que tiene un nombre y un presente; si antes la manifestación de lo que decía ese oráculo era por medio de la violencia, acá la Violencia misma aparece como designio y presencia.

Dicha polaridad, signada por la Violencia como fuerza irresistible, se consolida en la versión publicada de la novela:

Casanare no me aterraba con todas sus espeluznantes leyendas. El instinto de la aventura me hacía desear todo aquello, seguro de que saldría ileso de las pampas libérrimas, de que alguna vez... (Rivera, 1924:13)

Al instinto no se le puede oponer fructífera resistencia y se consolida como el determinante que precipita a Cova a las “libérrimas pampas”; no opera voluntad alguna. En esa conciencia de lo instintivo, se incuba en Arturo una concepción de lo que es él mismo y de la tensión mencionada anteriormente.

En la versión manuscrita dice:

Casanare no me aterraba, pese a sus leyendas de fieras, serpientes ~~xxx~~ y bandidos, el instinto de la aventura me hacía desear todo aquello, seguro de que saldría ileso de las pampas libérrimas y de que alguna vez...(Rivera, 1923:S/P)

El instinto precipita a Arturo a anhelar: hay una noción clara de que la fuerza extraña está mediada por el deseo. La relación con la sombra del deseo es más problemática en el manuscrito, no hay una resolución que brinde total claridad de lo que le ocurre, no se le adjudica a nada externo lo que ha de ocurrir. A esto se suma que el deseo es con respecto a las leyendas: se desea acceder a ellas, en una inmersión en un espacio ficcional en donde se origina la vorágine; esta segunda opción es el avistamiento de una suerte de “aventura literaria” en donde el poeta se figura sumergido en formas narrativas, pero permanece en su posición de bardo, mientras que en la versión editada esto cambia y se da una sumersión en unos hechos que seguirán revelando la sombra que aparece en el decurso de la narración.

También está presente la duplicidad entre el alma y el cuerpo, la cual atiende a esa contradicción y, además, cuenta con un proceso en donde se diluye la irrupción de una voz diferente a la que narra, aunque pertenezca al propio Arturo Cova.

En el texto editado aparece lo siguiente:

Mi ánima atribulada tuvo entonces dimensiones agobiadoras: ¿Qué has hecho de tu propio destino? ¿Qué de esta jovencita que inmolas a tus pasiones? ¿Y tus sueños de gloria, y tus ansias de triunfo y tus primicias de celebridad? (Rivera, 1924:12).

El ánima, como alma, cobra grandes dimensiones; en ellas, surge el agobio, mas no de las preguntas que se formulan a partir de ese cambio de la proporción del alma, las cuales emanan de ese hecho, pero se subsumen a la voz del narrador. En cambio, en el texto manuscrito hay modificaciones hechas en distintas campañas de escritura:

Mi ánima atribulada tuvo entonces reflexiones agobiadoras. ~~Decía mi conciencia:~~ “Qué has hecho de tu propio destino? Qué de esta jovencita que inmolas a tus pasiones? Y tus sueños de gloria, y tus ansias de triunfo y tus primicias de celebridad? (Rivera, 1923:S/P).

La tachadura indica una conciencia cuya voz es distinta a la del alma: en ella se sitúa parte de lo racional, de lo luminoso y que juzga la conducta que lo impulsa; en esa irrupción aparece un desdoblamiento y una interpelación a la sombra, a eso que se considera reprehensible, habida cuenta de juicios morales, aunque, por otro lado, persiste el lamento de la dilución de la gloria: en la ambivalencia de esa búsqueda y en la aparente abdicación también se cifra esa relación de dobles, trenzada con respecto a ese lado oscuro que ha de aparecer en los hechos de la narración. También aparece un desdoblamiento que persiste, más allá de la enmendadura, con las comillas -las cuales desaparecen en la versión editada-: ellas explicitan que hay otra voz, la que juzga los hechos que narra esa otra voz que se adjudica, en primera persona, el propio Arturo Cova; la polaridad con esa irrupción e interpelación, si bien se diluye con respecto a que sea otra voz, persiste porque el alma del protagonista y sus dimensiones, conducen a ese agobio propiciado por la contradicción.

En dicho diálogo que la conciencia hace con el resto de lo que es Arturo Cova, el lado oscuro, corresponde a ese Cova que discurre a lo largo de la historia, pero no sólo se ubica en ese punto: en la relación tensa entre lo sombrío y lo claro de Arturo, la escritura se inclina hacia la oscuridad, irradiada desde una enunciación hecha por el Cova que apenas advierte “la voz de su conciencia”, y predomina a lo largo de la narración. Esta se patentiza cuando Arturo, en la primera parte, se confiesa: “confieso, arrepentido, que en aquella semana cometí un desaguisado. Dí en enamorar a la niña Griselda, con éxito escandaloso” (Rivera, 1924:53).

El adjetivo que Cova le endilga a su acción corresponde a que contrarió una suerte de ley o razón. Así se materializa un regreso: el de la norma que impera y que sirve de filtro para el narrador y su narración -además de acompañarse de una confesión, que aparece incluso en el manuscrito de la novela-, esta supone la tensión que atraviesa a todo el registro de Cova; él relata sus acciones pero hace un juicio adverso de ellas; el ejercicio escritura implica una toma de distancia y una suerte de regreso a esa posición en la que había claridad del futuro y, a su vez, es sedimento de esa gloria perdida⁷⁵. Esta conducta se repite cuando el propio Cova narra, poco después, que su lealtad triunfó sobre el demonio; está sometido por dos fuerzas que pugnan y prevalece la norma o el deber, con lo que la sombra es reprimida con el ropaje de un respeto para con el amigo.

2.3.5 El poeta malogrado

Un elemento importante que aparece en la versión editada de la novela, pero no en la manuscrita, es el relacionado con la idealización: Cova idealiza a Alicia, luego de percibir en ella un desdén. En el manuscrito sólo hay pasión; el giro de la sombra se cierne ahora sobre ese desasosiego surgido de la conducta de ella; por medio de la lealtad y el deber se llega a una nueva pasión y un nuevo fuego que cambia de sujeto en el cual se concentra. En la versión editada, con la idealización, acaece un nuevo intento por establecer una ley que armonice con el ideal romántico del amor monógamo; esto no ocurre en el manuscrito, en la primera versión, la presencia de la

⁷⁵ En la segunda parte de la novela impresa, Cova reflexiona en torno al engaño que le hizo a Fidel Franco y, a su turno, revisa su conducta con Alicia:

cuando pretendí disfrazarle mi condición en La Maporita: decirle que era hombre rico, cuando la penuria me denunciaba como un herrete; decirle que era casado, cuando Alicia revelaba en sus actitudes la indecisión de la concubina. ¡Y celarla como a una virgen después de haberla encanallado y pervertido! ¡Y desgañitarme porque otro se la llevaba, cuando yo, al raptarla, la había iniciado en la perfidia! ¡Y seguirla buscando por el desierto, cuando en las ciudades vivían aburridas de su virtud solícitas mujeres de índole dócil y de hermosa estampa! ¡Y arrastrarlos a ellos en la aventura de un viaje mortífero, para alegrarme de que perecieran trágicamente! ¡Todo por ser yo un desequilibrado tan impulsivo como teatral! (Rivera: 218)

Este movimiento reflexivo se propala a lo largo de toda la narración, de hecho, forma parte del propio pendular de los hechos y de la psiquis de quien cuenta la historia: la escritura que realiza supone también un distanciamiento con lo que hizo y una forma de juzgamiento que remite a muchos de sus comportamientos a ese ámbito oscuro de sí mismo.

Esa relación con la gloria también fue abordada por el biógrafo Neale-Silva con respecto a José Eustasio Rivera:

Es curioso observar que [...] entre imágenes poéticas sugeridas por la naturaleza, empieza a aparecer “la gloria”, pensamiento que va a tener la persistencia de una idea fija con el tiempo, y que debió ser proyección de esas ansias que Rivera sintió en su niñez al oír las constantes amonestaciones y consejos de sus padres (1986:64-65)

sombra es más clara que la de la novela, en donde hay una transformación que exalta los rasgos de Alicia, anclados en la melancolía de la maternidad y las desgracias:

Placíame, sobre todo otro encanto, el de su mirada tristonra, casi despectiva, porque la desgracia le había contagiado el espíritu de una reserva dolorosa. En sus labios discretos apaciguábase la voz con un dejo de arrullo, con acentuación elocuente, a tiempo que sus grandes pestañas se tendían sobre los ojos de almendra oscura con un guiño confirmador. El sol le había dado a su cutis un tinte levemente moreno, y, aunque era carnosa, me parecía más alta, y los lunares de sus mejillas más pálidos [...] Cuando la conocí, me dio la impresión de la niña apasionada y ligera. Después llevaba el nimbo de su pesadumbre digna y sombríamente, por la certeza de la futura maternidad (Rivera, 1924: 54)

La aparición de la faz más oscura de Alicia se explicita corporalmente cuando Arturo advierte que ella está más morena. Junto con el cambio de piel, se afirma una transformación que, a su vez, se torna en el elemento que seduce a Cova. Ese apasionamiento se debe al llamado del lado sombrío de Alicia, que otrora fuera una niña. En esa transformación, con visos oscuros, emerge la maternidad, aunque ni ella misma sea consciente de ese futuro -al menos en lo que concierne a la perspectiva que tiene Arturo-. El llamado de la pasión proviene de lo oscuro y de la conducta de Alicia; ella es fría con el narrador, pese a que él le inflija miradas. Esta circunstancia se entrelaza con la aparición de Narciso Barrera -que, a la altura en que se evidencia la transformación de Alicia, aún no es llamado por su nombre sino por su apellido-; con su presencia, aparecen los celos y también una revelación que, además de acrecentar la irradiación sombría de Alicia, otorga penumbra a la de Arturo, al menos a la de aquél seductor bogotano que ahora recibe como respuesta, luego de inquirir a Alicia por Griselda: “¡Qué ingenuo eres! ¿Todas se enamoran de ti?”

Además de Barrera, está el dictamen de esa mujer que encarnó la calentura de sangre del narrador y su juicio; pese al desprecio que él afirma, párrafos atrás, sentir por ella, le impulsa a hacerle preguntas a Alicia y a alimentar esa pasión: en esta vuelta de tuerca de la sombra, *La vorágine* no es un simple contraste de opuestos; hay zonas en donde los colores se afectan entre sí, y lo sombrío tiene luz y viceversa.

Arturo se plantea una posible Alicia, teje un doble de ella, más cercano a una faz luminosa para él- pese a que ella derive de la sombra en la que se sumerge-. La faz sombría de los otros responde también a una mirada propia y lo que discurre en la novela es la imagen que de ella se forja Cova:

Si Alicia me buscaba, era obedeciendo al amor, y vendría a reconquistarme, a hacerme suyo para siempre, entre azorada y puntillosa. Con agravado acento, con tono de reconvencción, me reprocharía mis faltas; y para hacérmelas mayores, se ayudaría de aquel gesto inolvidable y habitual con que sellaba su boca, contrayendo los labios para llenar de gracia los hoyuelos de las mejillas. Y queriendo perdonar, me repetiría que era imposible el perdón, aunque la enmienda superara al propósito y a la súplica (Rivera. 1924:99).

Se puede trazar una suerte de trayecto ficcional y de desdoblamiento en donde la sombra de Cova se independizó de él, fue a la selva con una mujer y allí escribió lo que el poeta bogotano apenas vislumbró como su infortunio: en esa virtualidad se explicitaría la naturaleza del destino inevitable y la forma de conjurarlo y se aprecia con mayor claridad la forma como la sombra ha de escribir el testimonio que reposa en su interior y su tensión, en determinados pasajes, con el propio Cova luminoso o claro. Las menciones que se hacen de Cova como un poeta, ingresan al plano de lo ominoso: son un recuerdo de algo que esa sombra reprimió cuando se dirigió a la selva; en una secuencia de claroscuros, lo que fue luz deviene penumbra sin que por ello se haya reprimido porque fuera algo moralmente reprobable por parte del narrador. Dicha represión germina como parte del decurso vital de esa faz sombría que predomina en Arturo y, dentro de ella, también aparece algo ominoso, lo cual implica que la ominosidad no se elimina ni siquiera cuando triunfa la sombra: lo ominoso no tiene un contenido concreto, responde a una serie de elementos que desemboca en la desfamiliarización; ese rostro del poeta de Bogotá regresa con los ecos de una lejanía⁷⁶.

⁷⁶ Este tejido ficcional también tiene sustento en el interior de la novela. En la versión editada aparece: “¿No crees, Alicia, que vamos huyendo de un fantasma cuyo poder se lo atribuimos nosotros mismos? ¿No sería mejor regresar?” (Rivera, 1924:50). Ese fantasma del que huyen es el germen de lo que será ese doble luminoso: el llamado a la oscuridad, que se da con la huida, responde a esa posibilidad de otro que se haya quedado en la ciudad. En la versión manuscrita aparece así: “No crees, Alicia, que vamos huyendo de un fantasma, cuyo único poder lo prestamos nosotros mismos”. En este caso, el desdoblamiento es más claro, habida cuenta de que son ellos mismos quienes dotan de su única potencialidad al fantasma.

Un primer momento en que se da ese regreso, con la carga ominosa, proviene del gendarme al que Cova y Alicia esperaban: un encuentro esperado se convierte en una amenaza, todo ello mediado por la resonancia en la forma como le habla dicho sujeto al narrador:

-Oh, ¡poeta!, esta chica es digna hermana de las nueve musas! No sea egoísta con los amigos!

Y me echó su tufo de anetol en la cara.

Frotándose contra el cuerpo de Alicia al acomodarse en el banco, resopló asiéndola de las muñecas: Qué pimpollo! ¿Ya no te acuerdas de mí? Soy Gámez y Roca, el General Gámez y Roca! Cuando eras pequeña solía sentarte en mis rodillas.

Y probó sentarla de nuevo.

Alicia, inmutada, estalló: Atrevido, atrevido! Y lo empujó lejos!

-¿Qué quiere usted? Gruñí cerrando las puertas. Y lo degradé con un salivazo.

-Poeta, ¿qué es esto? ¿Corresponde así a la hidalguía de quien no quiere echarlo a prisión? Déjeme la muchacha, porque soy amigo de sus papás y en Casanare se le muere! Yo le guardaré la reserva. El cuerpo del delito para mí, paramó! Déjemela, para mí! (Rivera, 1924:20)

El regreso de lo destinado a ocultarse tiene dos aspectos: el primero se relaciona con Cova y con su presencia como poeta; todo lo que le ha sido signado desde su huida de la ciudad pertenece al ámbito de lo que tuvo que abandonar y más bien forma parte de ese prospecto exitoso que un día tuvo. El segundo corresponde a lo reprimido por Alicia (o que, al menos como lectores, no sabemos si ocurrió o no); la aparición de ese hombre y su alusión a un momento familiar se trastoca, tiene los tintes de un acercamiento que ya no es el que se sostiene en un entorno en el que se contempla a una niña.

Respecto a Cova, la ominosidad ocurre con el recuerdo de que él era un poeta y se vincula con el de Alicia y su infancia. Esos dos retornos son fundamentales para entender la sombra y para abordar a esta Alicia y este Cova que discurren por los llanos y la selva como las facies oscuras de quienes, alguna vez, tuvieron algo luminoso, ya fuera la promesa de la poesía o una infancia tranquila.

Esta presencia del poeta está en boca de Narciso Barrera, que lo enaltece como bardo y le traza un horizonte de gloria:

Alabada sea la diestra que ha esculpido tan bellas estrofas. Regalo de mi espíritu fueron en el Brasil y me producían la nostalgia de mi país ausente, porque privilegio de los poetas encadenar al corazón de la patria los hijos dispersos y crearle súbditos en tierras extrañas. Fui exigente con la fortuna pero nunca aspiré al gozo de declararle a usted personalmente, mi admiración ... (Rivera, 1924:45).

El reconocimiento a Cova como poeta tiene un doble filo: más que la exaltación, está el recuerdo de la fortuna perdida y esos prospectos jamás se materializados, la presencia de Barrera semeja la de una voz que recuerda una ilusión diluida. De alguna manera, el antagonista de Arturo propicia el acrecentamiento de una obsesión que palpitará en su interior a lo largo de toda la travesía.

Es tal la incidencia de Barrera en este asunto que le dirige una carta a Cova, luego de que sostuvieron un altercado. En ella enfatiza la condición de poeta de su destinatario e, incluso, le pide perdón pues ha de ofrecerle un negocio pues está convertido en “un mercachifle común, que trata de introducir en los dominios de la poesía la propuesta de un negocio burgués” (Rivera, 1924:85). Esta entronización genera un mayor sentimiento de suciedad, abandono y bajeza en Arturo; todo ello pone en evidencia su hundimiento. En este episodio aparece otra voz que irrumpe en la narración de Cova: él mismo se ocupa de citar, con comillas, las palabras proferidas por Barrera; ¿acaso guardó esa carta para luego copiarla? ¿la recuerda y la repite? ¿es una invención de Arturo Cova?

Esa aparición de otra voz no es igual en el manuscrito. Pese a que el contenido de la carta es el mismo, esta no aparece entrecomillada; son palabras del propio narrador enmarcadas en una paráfrasis; están filtradas por la perspectiva del propio Arturo, con lo que hay una cercanía entre las voces de Barrera- que aún no tiene el nombre de Narciso en el manuscrito sino de Julio- y la de Cova.

La perspectiva del poeta malogrado tiene la forma de una evocación; el elemento ominoso que se consolida de boca del antagonista reaparece cuando Arturo construye un hipotético regreso a Bogotá, con Alicia, luego de que don Rafo haya tenido éxito en sus negocios en Casanare. En

dicha prefiguración, aparece una casa con jardín y la cosecha de éxitos literarios que le reportan a Arturo el “indulto” (Rivera, 1924:67), en donde se le perdonaría todo su desliz con Alicia y posterior fuga. El reconocimiento en el campo de la literatura supone que, con la narración inserta en la novela, hay una subrepticia confesión del fracaso, materializada en ese extravío en la vorágine.

Además, está Bogotá. Posterior a las correrías por los llanos orientales de Colombia, hay un regreso a la capital y, en la fantasía de Arturo, fagocita la idea de vivir allí con su compañera y su hijo. Ese elemento espacial se encuentra con el del éxito literario; sólo en un centro urbano de esa naturaleza es posible un hecho de tal naturaleza y un reconocimiento.

Finalmente aparece la figura del hijo, la cual, en la fantasía de Arturo “es el mismo retrato” (Rivera: 103) de él, según lo sentencia su madre. A efectos del estadio del espejo, vemos la repetición del acto en el cual hay un asentimiento, que consolida el aspecto ficcional en la constitución del yo, además de latir la presencia de un posible doble, esta vez aceptado y establecido por la misma figura que corroboró la identidad de Arturo.

Estos aspectos se empapan de lo ominoso; son el desarrollo de lo que dijo Barrera: aparece la figura del poeta exitoso y venerado que cumple las expectativas, delineadas en la carta que funciona como epígrafe de la novela. En la misiva y lo sentenciado por el antagonista hay una relación que supone el polo opuesto de la fantasía del propio Cova: Barrera le recuerda su carácter de poeta para así hundirse en la conciencia de emprender un camino opuesto. Y la fantasía de esos momentos en Bogotá se constituye, más que en un horizonte, en una recordación, en la aparición de un Arturo Cova que se alejará a medida que ambule por los llanos y la selva amazónica; lo ominoso se revela como ese anhelo incumplido que le enfatiza a Cova su inmersión en las sombras a las que temió y en el fracaso donde continuará su camino mientras contempla a ese otro Arturo que está en la capital, tiene un hijo, una esposa y el reconocimiento de los cenáculos literarios de la capital del país.

2.3.6 Poesía de luz y sombra

La propia escritura vertida en la narración es el aspecto oscuro de esos versos luminosos que jamás llegará a ejecutar el poeta. En esta historia de la escritura que hay en la narración de Arturo habita la confesión de la imposibilidad de incurrir en versos. El giro ominoso de esta novela y

de la sombra tiene un hálito luminoso que la recuerda y la acentúa: es necesaria la presencia del aspecto iluminado para saberse envuelto en las tinieblas.

En la construcción del doble de Arturo que se encuentra en Bogotá, habita el núcleo sombrío que se cierne en el propio Arturo, que proviene de sus fantasías y de los dichos de quien se plantea como su feroz enemigo a lo largo de la narración. Esto se complementa con la relación entablada entre Arturo y el José Eustasio Rivera empírico: el último publica su novela en la capital de Bogotá y lo precede el reconocimiento de lo que fue su primer trabajo poético. La novela se constituye en una confirmación de eso que aparecía prometido en los versos de su poemario; Arturo está hundido en la selva y es la faz sombría del que escribió en diferentes lugares de su correría por los llanos y la selva: esa posibilidad de ser tragado por la jungla también se albergó en Rivera; el potencial texto que termina firmado por Cova pudo haber sido una narración hecha por alguien que si bien no compartió todas las circunstancias del personaje, culminó hundido y desaparecido y del que apenas quedó esa urdimbre ficcional. Así Arturo se materializa como una sombra de lo que fue José Eustasio Rivera como escritor; la carta y toda la promesa -no es una simple coincidencia que el primer libro de José Eustasio se titule *Tierra de promisión*- de gloria pudo derivar en lo que desembocó la suerte de Arturo.

Tal es la presencia de esa imagen de posible poeta que se enriquece, que se constituye en una obsesión y el anhelo luminoso se hace extraño para alguien que se encuentra en los apuros como los que padece Cova; el anhelo se integra a sus tinieblas y se extraña lo que otrora se aguardaba con alegría al punto de constituirse en parte de esa nueva faz infernal.

La novela de José Eustasio Rivera contiene una torsión más con respecto a lo ominoso: algo deseado se puede convertir, mediante el extrañamiento, en un elemento de la obsesión. *La vorágine* germina a partir de tramas desfamiliarizantes; esto horada la perspectiva que el propio Rivera podría tener de su trabajo literario; todos sus anhelos, materializados en esa vida “real”, son tensionados por el narrador de su novela; aunque no hay un cuestionamiento por esa posible vida, surgen dudas. Si bien Rivera tuvo el reconocimiento literario, que cultivó desde sus años en la escuela normal, no coincidió su vida con toda la fantasía que urde Cova; José Eustasio jamás estuvo casado ni se procreó, como sí ocurre con ese fecundo poeta de la imaginación de Cova.

El contraste entre la luz y la sombra propicia pensar que la novela que oscurece aspectos que, en una primera instancia, resultan luminosos. Al intensificarse en su luminosidad, ennegrecen, como pasa con la obsesión que otrora era anhelo.

Esta dinámica con los sentimientos que, en un momento le resultan gratos a Cova y ocasionan el desasosiego, es advertida por el propio narrador -advertencia que no varía ni siquiera en el manuscrito -:

Mi sensibilidad nerviosa ha pasado por grandes crisis, en que la razón trata de divorciarse del cerebro. A pesar de mi exuberancia física, mi mal de pensar, que ha sido crónico, logra debilitarme de continuo, pues ni durante el sueño quedo libre de la visión imaginativa. Frecuentemente las impresiones logran su máximo de potencia en mi excitabilidad, pero una impresión suele degenerar en la contraria a los pocos minutos de recibida. Así, con la música, recorro la gama del entusiasmo para descender luego a las más refinadas melancolías; de la cólera paso a la transigente mansedumbre, de la prudencia a los arrebatos de la insensatez. En el fondo de mi ánimo acontece lo que en las bahías: las mareas suben y bajan con intermitencia.

Mi organismo repudia los excitantes alcohólicos, aunque saben llevar el marasmo a las penas. Las pocas veces que me embriagué lo hice por ociosidad o por curiosidad: para matar el tedio o para conocer la sensación tiránica que bestializa a los bebedores (Rivera, 1924:64).

Esos cambios acaecen en la forma como se presenta la pugna entre los anhelos de Cova y su inmersión en las tinieblas. Hay un momento, en la primera parte, antes de ingresar a la selva, en donde aparece una variación en las perspectivas del narrador:

Hasta tuve deseos de confinarme para siempre en esas llanuras fascinadoras, viviendo con Alicia en una casa risueña, que levantaría con mis propias manos a la orilla de un caño de aguas opacas, o en cualquiera de aquellas colinas minúsculas y verdes donde hay un pozo glauco al lado de una palmera. Allí de tarde se congregarían los ganados, y yo, fumando en el umbral, como un patriarca primitivo de pecho suavizado por la melancolía de los paisajes, vería las puestas de sol en el horizonte remoto donde nace la noche; y libre ya de las vanas aspiraciones, del engaño de los triunfos efímeros, limitaría mis

anhelos a cuidar de la zona que abarcaran mis ojos, al goce de las faenas campesinas, a mi consonancia con la soledad.

¿Para qué las ciudades? Quizá mi fuente de poesía estaba en el secreto de los bosques intactos, en la caricia de las auras, en el idioma desconocido de las cosas; en cantar lo que dice al peñón la onda que se despide, el arrebol a la ciénaga, la estrella a las inmensidades que guardan el silencio de Dios. Allí en esos campos soñé quedarme con Alicia, a envejecer entre la juventud de nuestros hijos, a declinar ante los soles nacientes, a sentir fatigados nuestros corazones entre la savia vigorosa de los vegetales centenarios, hasta que un día llorara yo sobre su cadáver o ella sobre el mío (Rivera, 1924:97).

Se establece una relación entre otra forma de vida y la persistencia de la poesía. En un viraje de su obsesión, Cova atisba la posibilidad de escribir versos a partir de otra estética, alejada de materia de sus versos; opone lo que habría de trabajar, sumergido en un entorno rural, con respecto a lo que se planteaba en ese horizonte. La presencia luminosa planteada por el narrador semeja una escritura como la que José Eustasio realizó en su primer libro de poemas; la fuente de cada uno de ellos proviene del paisaje natural, poco alterado por la mano humana y dispuesto para su contemplación, lo cual establece un polo con respecto a lo que el propio narrador cuenta con posterioridad, donde la explotación con manos humanas y la pugnacidad con la naturaleza son el epicentro de la vorágine. Con este giro, se busca un nuevo rastro luminoso que tampoco será posible alcanzar y siempre queda el recuerdo de la poesía, aunque Arturo dude ya de esas aspiraciones de reconocimiento que lo impulsaron a su obsesión.

Este pasaje, en el manuscrito, tiene elementos que luego desaparecen; hay otros que no están presentes en el mismo, rastros de enmendaduras y nuevas escrituras que fueron consolidándolo. En dichos cambios surgen formas de lo luminoso y opaco en la figura de Cova; por ejemplo, en la versión editada aparece inserta esta oración: “como un patriarca primitivo de pecho suavizado por la melancolía de los paisajes” (Rivera:144); esto coadyuva a dotar de un cariz siniestro a la paternidad; luego, cuando él se hace padre -aunque asume ya serlo por el embarazo de Alicia-, lo ominoso, como resonancia, se consolida con ese anhelo patriarcal que desembocará en la imagen de un bebé que también será engullido por la selva.

La presencia de la poesía se trastoca, su contenido se distancia de lo que el propio Cova escribe y ni siquiera brota la presencia de una perspectiva como la que se planteó cuando estuvo en los llanos orientales:

¿Cuál es aquí la poesía de los retiros, dónde están las mariposas que parecen flores translúcidas, los pájaros mágicos, el arroyo cantor? ¡Pobre fantasía de los poetas que sólo conocen las soledades domesticadas! ¡Nada de ruseñores enamorados, nada de jardín versallesco, nada de panoramas sentimentales! Aquí, los responsos de sapos hidrópicos, las malezas de cerros misántropos, los rebalses de caños podridos. Aquí, la parásita afrodisiaca que llena el suelo de abejas muertas; la diversidad de flores inmundas que se contraen con sexuales palpitaciones y su olor pegajoso emborracha como una droga; la liana maligna cuya pelusa enceguece los animales; la pringamoza que inflama la piel, la pepa del curujú que parece irisado globo y sólo contiene ceniza cáustica, la uva purgante, el corozo amargo (Rivera, 1924:239).

La soledad de Cova no está domesticada; lo que antes formaba parte de su anhelo y alimentaba su obsesión, se torna en la aparición de una nueva poesía, ya imbuida de la muerte propia, prodigada por la selva y que será exaltada en momentos donde el narrador ve morir a muchos de sus acompañantes sin el derrame de una sola gota de sangre: la selva contiene a la faz oscura de la civilización; de ella se extraen los materiales para los prodigios tecnológicos de las ciudades. Brota la sombra un elemento sublime: la presencia de nuevos poemas, envueltos en el salvajismo de una soledad que nada tiene que ver con la que se urde tras un escritorio o en un jardín; opuesto a un poema domesticado que sale de un espacio sometido, la vorágine convoca una poesía indomable, que toma sus propios rumbos, aún a costa del poeta, como ocurre con Cova: no todo es plena destrucción, hay un aspecto creador emanado de la muerte.

La pervivencia de la poesía, perfilada en lo que Cova llama “psiquis de poeta” (Rivera, 1924:273), que consiste en traducir “el idioma de los murmullos” (Rivera, 1924:125), le permite continuar con su escritura. Ello apoya la continuidad psíquica que hay entre el Cova poeta ciudadano y el que ha de hundirse en el horror; Cova se plantea una revisión de lo que fue su vida y discute ese promisorio futuro que se urdía desde Bogotá para hallarle un anverso a su destino:

En breves minutos volví a vivir mis años pretéritos, como espectador de mi propia vida. ¡Cuántos antecedentes indicadores de mi futuro! ¡Mis riñas de niño, mi pubertad agreste

y voluntariosa, mi juventud sin halagos ni amor! ¿Y quién me conmovía en aquel momento hasta ablandarme a la mansedumbre y desear tenderles los brazos, en un ímpetu de perdón, a mis enemigos? ¡Tal milagro lo realizaba una melodía casi pueril!
(Rivera, 1924:274)

El destino del poeta se signa por su condición intrínseca de poeta, la cual alcanza lugares que, si bien él mismo considera oscuros, le permiten explorar otras manifestaciones de la poesía. No hay un prejujuamiento del contenido; al asumirse como un traductor de sonidos, estos vienen de forma azarosa, y con atavíos que no prodigan un solaz. Con esta mirada, *La vorágine* es la transformación de un poeta ciudadano, adscripto a determinadas preceptivas, que se hunde en la oscuridad y tiene como único elemento que lo mantiene firme a la palabra; el enunciado pervive y lo interviene un funcionario, pese a que no quede sino el silencio y el extravío; a medida que Arturo alcanza las simas de la poesía hallada en su periplo, sus palabras estallan para luego desaparecer.

2.3.7 Sombras del ayer

Mientras en el texto editado Arturo Cova soñó estar con Alicia, en el manuscrito “debía quedar[se] a envejecer entre la juventud de nuestros hijos” (Rivera, 1923: S/P)). La inserción de Alicia se hace en una posterior campaña de escritura; el deber introduce la noción de que esa perspectiva más luminosa y el camino de la poesía están trazados como un destino: en la consecución del mismo y en la forma de evitar un descalabro, se ha de cifrar toda su peripecia, sin embargo, ese deber, que deviene obsesión, arroja otra pregunta que ha de circular en el destino literario del narrador y del propio Rivera: ¿hay un deber en el escritor, fincado en el acercamiento a los grandes círculos intelectuales de las urbes donde se encarna lo más selecto de una civilización? ¿Esta pregunta no habrá repicado en Rivera, incluso en los momentos en los que se fue a New York? ¿No hay en esa idea del destino del escritor un precepto o prescripción que enmarca lo que es una carrera literaria? Ese deber se vincula con el de la familia y el de la tranquilidad, deber que luego se trasforma en sueño: ¿cuántos sueños no son los sedimentos de un deber?

La desembocadura de toda esa tensión en la primera parte de la novela es la del rompimiento con toda la vida del pasado de Cova; hay conciencia de una cercanía de ese mundo reprimido o se lo permuta por el mal:

¿Qué restaba de mis esfuerzos, de mi ideal y mi ambición? ¿Qué había logrado mi perseverancia contra la suerte? ¡Dios me desamparaba y el amor huía!...

¡En medio de las llamas empecé a reír como Satanás (Rivera, 1924:123)

La comparación con Satanás es el preámbulo de la selva. Surge la entrega al destino, a ese torrente de la propia vorágine que irradia su energía y conduce indefectiblemente a Cova a ese lugar donde será engullido. Al final de la narración, Arturo nombra a Dios, porque él lo abandonó y se convierte en otro ser ominoso, de allí el extrañamiento de todo un mundo que, como en las pesadillas que hubo en la infancia y en los temores de ese tiempo, regresan.

Este vaho satánico anega la atmósfera y, en la segunda parte, hay una revelación: “¡Nadie nos buscaba ni perseguía! ¡Nos habían olvidado todos!”⁷⁷. De la sonrisa de Satanás al olvido de todos y la carencia de persecución, surge el interrogante si no es esa obsesión, precipitada por Barrera, la que encarna al perseguidor; también deriva la virtualidad de si la presencia del Cova poeta y ciudadano fundamenta esa persecución y temor y si ella es el origen para que se entable una segunda persecución: la de Cova con respecto a Barrera. El origen persecutorio también está en que Rivera lo hace con Cova, habida cuenta que él, como autor empírico, encarna muchos de los elementos que se figura Cova como el opuesto de la oscuridad donde se sumerge.

Ese olvido también conduce a la nueva percepción que tiene de sí el propio Cova, cuando afirma que él no es más que un residuo humano de fiebres y pesares⁷⁸: ya no es un humano en su plenitud; se aleja de la poesía al carecer de dicha humanidad que, por lo menos, le otorga la perspectiva de ver poesía en la naturaleza. Esa reducción humana se intensifica a medida que se hunde en la selva; el ingreso a ese espacio ocurre en una curiara que, “como un ataúd flotante, siguió agua abajo, a la hora en que la tarde alarga las sombras “ (Rivera, 1924:129); la referencia del ataúd, en la versión manuscrita, surge en una escritura posterior, pero persiste el momento en que las sombras crecen: el ingreso es el primer paso hacia la oscuridad y el marco en el que se abre un nuevo paisaje, más sinuoso y en donde se combinará esa penumbra con la del propio narrador y los demás personajes:

⁷⁷ Esta aseveración no aparece en el manuscrito; en él apenas se asume que se emprende un camino, pero no hay ninguna huella persecutoria.

⁷⁸ A diferencia del anterior fragmento, esta consunción humana aparece en el manuscrito.

Los más ligeros ruidos repercutieron en mi ser, consustanciado a tal punto con el ambiente, que era mi propia alma la que gemía, y mi tristeza la que, a semejanza de un lente opaco, apenumbra todas las cosas. Sobre el panorama crepuscular fuese ampliando mi desconsuelo, como la noche, y lentamente una misma sombra borró los perfiles del bosque estático, la línea del agua inmóvil, las siluetas de los remeros... (Rivera, 1924:130)

Ese ambiente lúgubre y demoníaco propicia una posesión:

Lenta y oscuramente insistía en adueñarse de mi conciencia un demonio trágico. Pocas semanas antes, yo no era así. Pero pronto los conceptos de crimen y los de bondad se compensaban en mis ideas, y concebí el morboso intento de asesinar a mis compañeros, movido por la compasión. ¿Para qué la tortura inútil, cuando la muerte era inevitable y el hambre andaría más lenta que mi fusil? Quise libertarlos rápidamente y morir luego. Con la siniestra mano entre el bolsillo, principié a contar las cápsulas que tenía, escogiendo para mí la más puntiaguda (Rivera, 1914:150).

La claridad con la que Arturo supone ese llamado de lo satánico también comprende su lucha interior, la cual lo hace un extraño de sí mismo: “Apenas toqué las ondas se fugó la demencia, y comencé a sufrir la tortura de que mi propio ser me causara recelo” (Rivera, 1924:163)⁷⁹. Esta demencia, que aparece en la versión impresa, no está en el manuscrito: “Apenas toqué las ondas se relajó mi conocimiento y empecé a sufrir injusticia de que mi propio ser me causara espanto”.

La crispación del conocimiento implica su persistencia incluso en un escenario como esa “cárcel verde”; también una unidad con la que se identifica Cova, fragmentada en virtud de esa demencia y, en dicha fragmentación, aparece lo reprimido y tentaciones adscriptas a lo demoníaco. En la versión impresa emerge el recelo, forjándose una relación con un núcleo persecutorio con

⁷⁹ Esta presencia de lo sombrío y satánico vuelve a hacer una torsión en donde lo bello se remite a eso que otrora era considerado espantoso:

La visión frenética del naufragio me sacudió con una ráfaga de belleza. El espectáculo fue magnífico. La muerte había escogido una forma nueva contra sus víctimas, y era de agradecerle que nos devorara sin verter sangre, sin dar a los cadáveres livores repulsivos. ¡Bello morir el de aquellos hombres, cuya existencia apagóse de pronto, como una brasa entre las espumas, al través de las cuales subió el espíritu haciéndolas hervir de júbilo! (Rivera: 217).

Al ofrecerse la muerte como un espectáculo, el hálito teatral que, en un momento dado, le enfatiza con un reproche Fidel Franco, se confirma con esa visión en donde ella, pese a verse con ese sentimiento que sobrecoge a Arturo, aún parece lejana, una suerte de artificio y, en esa noción, el efecto sombrío aún no lo arropa en su completez.

respecto a ese otro yo que se desconoce y se convierte en un peligro -al punto que prorrumpen pensamientos suicidas -. En el decurso propio de la escritura, hay visos de los vínculos de identidad de Cova con Rivera y de Cova con respecto a sí mismo y sus diferentes manifestaciones.

Cova contempla al asesinato como una acción que puede perpetrar, pero siempre desde esa orilla oscura que se acrecienta con el paso de las páginas y la inmersión en la selva y las caucherías, como se lo expresa a Silva:

Siento que en mí se enciende un anhelo de inmolación; mas no me aúpa la piedad del mártir, sino el ansia de contender con esta fauna de hombres de presa, a quienes venceré con armas iguales, aniquilando el mal con el mal, ya que la voz de paz y justicia sólo se pronuncia entre los rendidos (Rivera, 1924:232).

El mal con el mal: en este punto está el sustrato de la vorágine; ella misma no inmola so pretexto de una bondad superior, sino elimina todo efecto oscuro con una mayor oscuridad, semejando la fortaleza de un hoyo negro. Estas palabras que le dice Cova a Silva son la aceptación de un ingreso total a ese mundo, también permeado por el anhelo de la venganza para con Narciso Barrera. El propio Silva forma parte de esa urdimbre del mal cuando se entera de que los huesos de su hijo Luciano-el muchacho por el cual se ha internado en una búsqueda entre la selva y las cauchera- fueron botados a un río; se yergue entre la sombra y clama e invoca el asesinato de quienes cometieron el crimen contra su hijo y abandonaron sus restos mortales. En este episodio, la sombra de Cova confluye con la de Silva, el personaje que, hasta ese momento, era la luz de esperanza y guía para salir de la selva. Luego, para Cova, quedan penumbras.

2.3.8 La sombra de Ramiro

El personaje con el que Arturo Cova sostiene una relación del doble como sombra es Ramiro Estévanez; mientras que el primero representa lo sombrío, el segundo se establece, en la narración, como el sujeto luminoso y la figura de un anhelado hermano mayor:

Siempre nos veíamos, nunca nos tuteábamos. Él era magnánimo; impulsivo yo. Él, optimista; yo, desolado. Él, virtuoso y platónico; yo, mundano y sensual. No obstante, nos acercó la desemejanza, y, sin desviar las innatas inclinaciones, nos completábamos en el espíritu, poniendo yo la imaginación, él la filosofía. También, aunque distanciados

por las costumbres, nos influimos por el contraste. Pretendía mantenerse incólume ante la seducción de mis aventuras, pero al censurármelas lo inundaba cierta curiosidad, una especie de regocijo pecaminoso por los desvíos de que lo hizo incapaz su temperamento, sin dejar de reconocerles vital atractivo a las tentaciones. Creo que, por encima de sus consejos, más de una vez hubiera cambiado su temperancia por mis locuras. De tal suerte llegué a habituarme a comparar nuestros pareceres, que ya en todos mis actos me preocupaba una reflexión: ¿qué pensará de esto mi amigo mental? (Rivera, 1924:280-281)

Se cifra un nuevo arco sombrío: Arturo y Ramiro, al reencontrarse en la selva, tendrán momentos de diálogo, por solicitud de Estévanez, Arturo escribe la narración escrita de todas sus peripecias; en este acto aparece la complementariedad de la faz sombría y la luminiscente. Es necesario hundirse en la oscuridad y escribir bajo el llamado de quien encarna ese aspecto más claro o amable; en esa combinatoria se erige la figura de Cova como un escritor que supera las meras divisiones entre el bien y el mal.

Es tal la importancia de ese contraste que, cuando Arturo le escribe una carta a un funcionario, lo acompaña su “casto” amigo -Cova hace esa aseveración de la castidad, tan opuesta a su voluptuosidad e impulsos que no se circunscriben a lo que vivió en los llanos y la selva- y Zoraida Ayram, la mujer que representa ese polo opuesto de lo virginal y que apoya su mejilla en el hombro de Arturo mientras él escribe y se admira de la “destreza en trazar signos” (Rivera:339) aunque no entienda su significado. Esa incomprensión lectora de la mujer remite, también, a una escritura pura, libre de cualquier juzgamiento; proviene de la voluptuosidad que la propia mujer es, de las profundidades, acentuadas con la luminiscencia del casto: esta imagen dispensa una tradición de escritura en donde el que escribe realiza un trabajo acompañado por esas figuras, constituyendo un cuadro que bien podría estatuirse como el que insinúa el hábito de *La vorágine* como decurso escritural.

Los personajes de *La vorágine* trenzan una relación de dobles como sombra con respecto a Arturo Cova, que es escritor del testimonio; a través de su mirada, de sus repudios y añoranzas, se delinean los demás. Esas relaciones se tensan como una cuerda y se imbrican con el propio devenir escritural del testimonio, en un nivel ficcional, y en el concerniente a la novela, en el nivel real donde se asume a Rivera como el autor de ese enunciado llamado *La vorágine*.

La creación de cada uno de los personajes está irradiada por el propio hecho de escritura y este está influenciado por la vida del autor empírico que, en este caso, es José Eustasio Rivera. Esta novela trasciende el carácter testimonial pues dialoga contradicciones como el motivo del doble, aunque dicho diálogo no esté presentado de forma explícita.

La relación del doble como Sombra abarca a hechos que competen al José Eustasio humano, que vivió y murió en un tiempo determinado, al Rivera erigido como figura autoral y literaria, que interviene el testimonio de un sujeto ficcional como Cova y al propio Arturo en su relación cercana con el autor y la de él, como narrador del testimonio y su forma de tejer la identidad de los demás actantes, con quienes también hay puntos de contacto, anversos y reversos.

**3. EL DOBLE COMO REFLEJO Y SU CREACIÓN
EN *LA VORÁGINE*: LOS POSIBLES CUERPOS
DE ARTURO COVA Y JOSÉ EUSTASIO RIVERA**

Ruedo bajo los ámbitos reflejando el paisaje

J.E Rivera, Tierra de Promisión.

La fotografía de Arturo Cova aparece en la primera edición de La vorágine como un apoyo a la verosimilitud de lo que se cuenta. Implica la ilusión de una realidad; dotar de cuerpo a Arturo y enmarcarlo en una imagen fotográfica fue la adscripción a la creencia de que lo fotografiado existe. Al menos, ese fue el intento para introducirla en aquella primera edición de 1924. Rivera partió de esa convicción propalada para realizarlo; no contaba con las herramientas técnicas para hacer una imagen que se editara, sin embargo, realizó un montaje de donde se tejen dos opciones que no por ello excluyen la naturaleza de la ilusión de realidad: en la primera, la fotografía fue toda una puesta en escena pensada para incluirla en el libro; en la segunda, Rivera tomó alguna imagen de su archivo personal y la introdujo.

El montaje, en ambos casos, opera en diferentes niveles con la misma finalidad: en el primero, hay toda una disposición de un espacio y del cuerpo de José Eustasio Rivera, que posa como si fuera Arturo Cova.- en el momento de la fotografía, ya estaba clara gran parte del destino del protagonista; se pensó en la introducción de este material visual en un momento avanzado del proceso de escritura-; en el segundo, al hurgar en sus propias imágenes, ocurrió una recontextualización de ese material, al trasladarse de la memoria personal a la pública. En ambas hipótesis hay una estrecha relación entre Cova y Rivera; se alimentan, se comparten, tienen una relación simbiótica y, como ocurre en las historias cuyo motivo es el doble, el compartir una materialidad, sus destinos, pese a los vericuetos, los acerca en el final de sus trayectos vitales. Ese vínculo levanta una imagen especular con respecto a José Eustasio Rivera; Arturo Cova tiene su mismo cuerpo, si no abre la boca y se lo ve en la imagen fotográfica, puede identificarse como José Eustasio Rivera.

El trabajo de montaje, la conciencia de que la fotografía responde a una mirada y a una puesta en escena que no la duplica, hace del reflejo un contenedor de los elementos propios del que mira o acciona la máquina. Rivera, pese a carecer de las herramientas, se valió de la propia ficción para continuar con su trabajo: puso, al pie de la imagen, la aclaración de que la autora de la imagen fue Zoraida Ayram; ella, con su ojo, enfatiza la pose de Arturo; jamás se explicita en el decurso de la narración de Cova ni en la novela si dicha fotografía, dentro del marco ficcional, fue tomada por la mujer de manera espontánea o le pidió a Arturo que apareciera de determinada manera. Estas dos circunstancias son incidentales y no trastocan el nuevo montaje que ocurre a manos de Arturo: él se apoderó de la foto o la utilizó como material que hubo de apoyar su testimonio (si lo hizo un tercero que

adjuntó la imagen al manuscrito que llegó a instancias del consulado de Colombia en Manaus); trastocó o reutilizó lo que era una imagen que no tenía el objetivo de sustentar una realidad. En esta torción es claro el papel de la imagen fotográfica: la ficción documental brota de su carácter que no se pliega a la simple extracción de un instante de la realidad sino, más bien, a una fugaz mirada que se detiene y, quien mira, no aparece jamás en la imagen, aunque su mirada sea la que, en definitiva, ha quedado retratada: una fotografía es un rastro de una mirada.

*Esa mirada de Zoraida, recontextualizada con fines documentales dentro del testimonio de Arturo y la imagen fotográfica cuyo fotógrafo se desconoce y que aparentemente corresponde a la de José Eustasio Rivera, comparte una duplicidad que se extiende más allá de la duplicación del cuerpo del autor empírico de *La vorágine*. El reflejo se atiene también a quien lo mira: el José Eustasio Rivera que aparece en la fotografía es trastocado por el montaje y allí su vínculo especular con Cova.*

Pero el reflejo como categoría de análisis no se agota en este aspecto; la creación comporta un reflejo y, en la novela de Rivera, se extiende tanto al plano ficcional, donde se presenta el asunto del doble tanto en la historia que narra Cova como en su escritura testimonial, como en el plano de la escritura misma de la novela.

*En este segundo ámbito, se presenta una relación especular entre el proceso creativo de la novela y el que concierne al testimonio. Tanto en el pacto ficcional, donde se asume que Arturo Cova escribió gran parte de lo que comprendemos como *La vorágine* como en el plano material en donde Rivera es el hacedor de la novela, operan las etapas de la creación postuladas por Didier Anzieu.*

Esa relación de espejos, reflejan, además del cuerpo de Arturo Cova -materializado, en la primera edición de la novela, a través de una imagen fotográfica-, a los personajes que discurren en la narración con respecto al narrador del testimonio, a las escrituras que comprenden a la que se entiende como testimonio y a la elaboración de la novela.

A partir de toda esta galería de reflejos, la herramienta conceptual que se aborda en un comienzo atañe al estadio del espejo en la estructuración del Yo de Jacques Lacan. La razón estriba en que, en la identificación de sí mismo hay una almendra ficcional en la que emana todo el destino del sujeto. La ficción supera a la pregunta por la influencia que la realidad tiene en ella para plantearse por la influencia de la ficción en la realidad. Esta, a su vez, tiene una torción: ¿cuál es el sustrato de la propia realidad si siempre hay un origen ficcional que incide, incluso, en la construcción de la imagen que se tiene de sí?

El camino de este capítulo comprende a tres tramos:

1- *Una reflexión conceptual en torno al proceso que dio a luz la aparición del reflejo en *La vorágine*, la cual se sustenta en la presencia de la fotografía, que ha de desaparecer en las siguientes ediciones de la novela que*

estuvieron a cargo del autor. En ese origen se cifra una relación especular que supera a la imagen fotográfica y se extiende a la propia escritura: el testimonio de Arturo Cova lee también como un intento por retratar una realidad y así se yergue en un doble de lo que ella contiene y, a su vez, este manuscrito contiene la escritura y el pulso del propio Rivera como autor empírico, con lo cual se sostiene una relación estrecha entre la escritura de Rivera y Cova.

2- *Un acercamiento conceptual que comprende el análisis sobre el doble como reflejo (fotografía-imagen - espejo) y su relación con la estructuración yoica desde el planteamiento lacaniano en el estadio del espejo, para comprender un tipo de desdoblamiento de origen narcisista. Esto implica a una imagen que viene influenciada, en una relación de mutua afectación a la mirada de quien asume que el enmarcado en el espejo es sí mismo encerrado en una placa bruñida que no hace más que duplicarlo. Esa afectación tiene, en su propio devenir, la influencia de un elemento ficcional, semejante al anhelo o la ilusión: se le adjudica a lo que se ve al frente, determinadas características que han de volverse en la identificación y el horizonte de vida de quien se ha visto en un espejo. Esto implica, en la identificación, el elemento ilusorio de suponer quién se es y, por lo tanto, una creencia en la verdad de esa imagen, como ocurre con la fotografía.*

Un análisis sobre el doble como reflejo y su efecto especular para comprender, dentro del marco de la ficción literaria, la relación existente entre el creador y los personajes que crea en la novela, para el caso concreto La vorágine. También se aborda la relación especular entre la escritura del testimonio de Arturo Cova y la novela firmada por José Eustasio Rivera; esta relación implica tensiones y deformaciones, pero también ilusiones: ¿acaso Cova anhelaba tener la suerte que tuvo Rivera con aquella novela? ¿cómo sería un regreso de Cova de la selva y su encuentro en alguna calle o café de aquella Bogotá de la segunda década del siglo pasado? ¿de qué conversarían? ¿y si el encuentro se hubiere dado en New York, a escasos días de la muerte de José Eustasio?

Ante esta última pregunta, se abre un panorama donde Cova le anunciaría la proximidad de su deceso, cumpliendo así con esa función de heraldo de la muerte que se le adjudica al doble; de allí podría desencadenarse una discusión o la incertidumbre sobre quién es la imagen perdida o el reflejo que ha escapado: puede que Cova haya ido en busca de Rivera hasta la ciudad estadounidense para reclamar la unidad, para decirle que, por fin, lo ha hallado y que ya es tiempo de que se unan, cada uno en un retorno luego de estar inmersos en dos selvas con diferente escenario pero que son el claroscuro de la llamada civilización. En esa incertidumbre, no es a Cova a quien se lo tragaría la selva sino al escritor y a quienes compartimos con él un plano dimensional que suponemos como la realidad, la vorágine de una época en la que nos hundiremos.

El doble como una imagen se extiende, en el proceso creativo, como esa consecución material con la que ha de cotejar el ideal; se hace un camino interminable y lo que se escribe es una copia que, como en el reflejo, cuenta con las afectaciones propias de la mirada y las limitaciones consecuentes de ello. Pero, en ese proceso de creación, también aparece la imagen de sí mismo como creador, tan inalcanzable, hecha anhelos, como le ocurre a Arturo Cova; esta novela entraña esa fatalidad de la creación; supera las barreras de la propia urdimbre narrativa, donde también está la imposibilidad de contar con toda veracidad lo que ocurre en la selva con los caucheros, es decir, en la fatalidad de todo testimonio.

3.1 El reflejo como espejo que diluye la frontera de la realidad

3.1.1 Esa foto recurrente

Frente a un espejo, se refleja cualquier cosa; dentro de las cosas, están los seres vivos y, en medio de ellos, los humanos.

Los humanos se distinguen de los demás organismos porque, cuando están frente a la placa reflectante, asumen que el que ve es el mismo que mira: la confluencia entre el que mira y es mirado precipita la duplicación a través del reflejo. Así, nace la perspectiva de una realidad susceptible de duplicarse.

En el efecto de la duplicación por medio del espejo, se transforma el cuerpo humano reflejado: al identificar a ese que está dentro del marco del espejo, se instituye una imagen cuyo núcleo es ficcional--, se le otorgan a dicho reflejo características de unidad aún no inmersas en el cuerpo observado; esto, además de una ilusión, contempla una prefiguración del futuro y se establece esa forma única a la que ha de dirigirse el cuerpo.

El efecto ficcional en la visita al espejo reverbera en el acto de escritura: lo escrito borda una imagen de quien escribe -muchas veces oblicua o marginal; es independiente de la intención del escribiente; ocurre con la escritura lo de las vitrinas diseminadas en una ciudad: se reflejan los transeúntes, aunque ellos no busquen reflejarse. El efecto ficcional, respecto al acto de escritura, comporta dos aspectos: con la autofiguración, implícita en el texto, y lo trazado como pináculo de escritura que jamás se alcanza.

La pugna, postulada por Rank, entre el doble y su prototipo, que desemboca en una catástrofe, ocasiona una afectación mutua: si el doble se estatuye como perseguidor, sus conductas apuntarán a dicha persecución mientras que las del prototipo serán las propias del perseguido; se alteran las características del sujeto antes de que emergiera o apareciera el doble.

En la tensión entre el doble y su prototipo está implícita una autoafirmación ocasionada por la visión de sí mismo, gracias a un distanciamiento. Para que se hurte mi imagen en un espejo debo identificar a aquella figura como la mía. En la aparición del reflejo, apenas se atisba una marca borrosa del rostro o la imposibilidad de identificarlo; es otra forma de acentuar la presencia de ese doble que, como lo advierte Rosset, plantea la pregunta por quién es el original y quién la copia; ese doble invisible, exacerba dicho cometido y acentúa la incertidumbre porque, antes de

plantearse la pregunta por quién es el doble y quién el desdoblado, está la de saber si ese es un doble y si mi rostro resulta tan borroso como el de la imagen o si ésta es apenas una repetición no idéntica de mí.

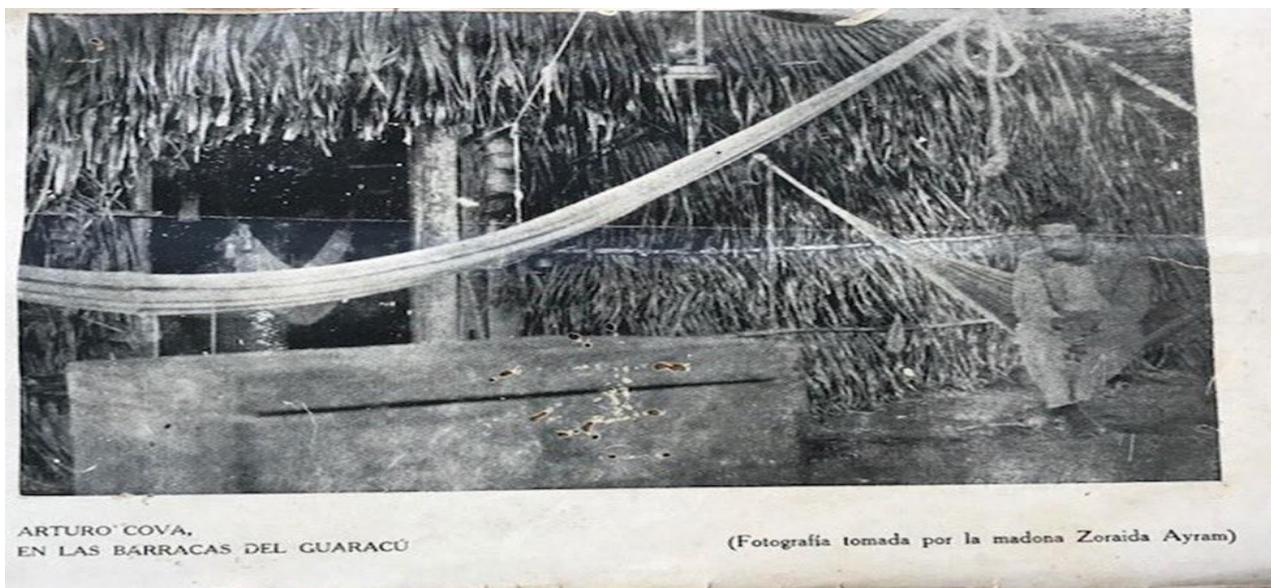
En medio de ese marasmo, aparece la escritura como una herramienta confiable para dar cuenta de la existencia, especialmente la legal; es decir, la que da fe de una identidad y corrobora una ciudadanía. En esa “huella escrita” hay un efecto especular y un desdoblamiento: basta con recordar los momentos en que un policía detiene a un ciudadano en la calle y le pide los documentos; los datos consignados son objeto de corroboración por el representante del estado, busca que el reflejo inscrito en el papel condiga con ese ser de carne y hueso al que acaba de detener para pedirle su documentación.

A diferencia de la aparición del reflejo en el espejo, en la escritura hay una serie de huellas dejadas por el propio escritor en diferentes materiales; la aparición del reflejo no es instantánea, comporta un proceso cuyos rastros revelan tramas de construcción de la narración. No en vano, en los proyectos escriturales y sus desarrollos aparecen conflictos discursivos semejantes a los psíquicos.

Hay, en *La vorágine*, un vínculo entre el proceso de escritura de la novela con el doble: la fotografía de Arturo Cova en las barracas de Guaracú. José Eustasio Rivera fue el hombre fotografiado; la imagen robada por la cámara es la del autor y de Cova⁸⁰; en ese cruce se cifra la relación especular entre el narrador y el autor empírico de la novela. Rivera se mimetiza con Arturo; además el

⁸⁰ Ese robo de la imagen se materializa en cualquier fotografía: - queda atrapado el reflejo del cuerpo fotografiado en un instante. La repetición comprende dos elementos: el temporal y el material; el temporal implica el momento cuando se toma la fotografía y su potencialidad de ser visto para siempre; el material consiste en la presencia de un reflejo cuya vocación es tan longeva como la del instante detenido.

reflejo es el del personaje y el propio José Eustasio.



La presencia de Arturo Cova tambalea, como constatación de su paso por la selva, cuando el pie de la foto afirma que Zoraida Ayram accionó la cámara. Ella es un personaje de ficción y no se tiene evidencia de su realidad -o, al menos, con la mera lectura de la novela no se puede deducir su evocación a algún personaje que se considere real o del que haya alguna constancia de su existencia en un plano empírico-. Un sujeto de carne y hueso fue fotografiado por un personaje emanado de la ficción: quien asiente que el cuerpo de la imagen corresponde al de Cova y este con el de Rivera, es alguien ficcional; la prueba de realidad se materializa desde una mirada hecha por lo ficticio, se tuerce la división entre lo real y lo que no lo es y se exprime esa tela donde se pretende pintar con fidelidad lo vivido para que queden los rastros del retorcimiento.

El fotografiado, tiene un cuerpo -evidencia que no necesariamente constata la realidad de este; a cualquier cuerpo humano que se haya fotografiado se le puede colocar el nombre de Arturo Cova-, erigido en la propia trama narrativa: la imagen sustenta al testimonio, y apoya a las palabras, en una relación simbiótica explicitada con momentos como cuando se coloca en el pie de la imagen que la fotografía fue tomada por Zoraida Ayram.

3.1.2 La fotografía invisible

La simple presencia de un personaje idéntico no agota los elementos del doble; hay, en la creación del personaje. La fotografía es la puerta de entrada del doble como reflejo – cuyo rastro queda en ella-, pero el reflejo también se asoma la escritura misma y tensa un arco entre la imagen

fotográfica y la escritura -entendida como un espacio donde se rastrean indicios de la imagen del propio escritor a partir de escrito-.

Respecto al reflejo fotográfico, Ramos plantea al Doppelgänger como un tipo de la fotografía artística, con unos elementos propios: lo siniestro, su narratividad, la escenificación y la utilización del doble. En la fotografía de la primera edición de *La vorágine*, estas características comprenden la experiencia lectora, que enriquece a la imagen pues, luego de recorrerse la narración, la misma se transforma los elementos mencionados.

Lo ominoso se materializa en la aparición de lo que debía quedarse oculto; precipita la desfamiliarización, ubicada en el cuerpo reflejado en la imagen, y propicia un efecto de distanciamiento: se avizora desde la lejanía del que ve la imagen insertada en un libro. El acto de fotografiarse a sí mismo implica que el fotógrafo se ve como objeto de su propio ojo, como algo externo que gravita en torno a su presencia y, desde esa perspectiva, emerge el doppelgänger. Si la fotografía fue tomada, en *La vorágine*, por Zoraida Ayram, el distanciamiento mengua, pero, al ser ella un personaje ficcional, como Cova, el autor empírico (José Eustasio Rivera) se coloca como objeto de una mirada complementada con la del narrador.

Ramos postula a la narratividad como una “estrategia mediante la cual el artista puede expresar y estructurar la idea conceptual dentro y fuera de la imagen” (2016:21): en *La vorágine*, se desarrolla con la historia misma; a partir de los hechos narrados, se clarifica la circunstancia del momento en el cual se tomó la foto; hay un elemento ficcional en la fotografía que luego se corrobora: la persona que toma la fotografía es Ayram y su mirada queda fijada en el reflejo de Arturo Hasta este punto, la narratividad no explicita la relación con el doble; para su deducción ha de establecerse un vínculo entre las características de Arturo Cova y las de José Eustasio Rivera, que fortalece con las lecturas de la crítica de la época⁸¹.

La escenificación “contextualiza y define el entorno físico en el que se produce la acción, dota de solidez y coherencia a la imagen dentro de la estética privativa de cada uno de los artistas que la utilizan” (Ramos, 2016:21); en *La vorágine*, esa coherencia se consolida con la introducción de la imagen dentro de la novela y el texto del pie de foto: la materialidad escenográfica late al interior de la fotografía y en la presencia en un volumen que contiene un testimonio para así

⁸¹ Dentro de esas lecturas está la que Neale-Silva menciona de Arias Trujillo, la cual postula que “el personaje central, visto en sus peores momentos, no hace sino retratar las fallas morales del propio autor” (1960:107).

reforzar la ilusión de veracidad de la denuncia planteada en la novela. La escenografía de *La vorágine* y la fotografía cubre dos planos:

- 1- El interior de la imagen
- 2- La participación de la imagen dentro del volumen editado

La intención documental de la foto, además de dotar de un rostro a Cova -que jamás se describe en lo narrado⁸²-, extrae un fragmento de aquel espacio donde él escribió gran parte de su testimonio. La escenografía evoca algo lúgubre, quizá por esa presencia espectral de una hamaca que resguarda a espectro, en medio de la oscuridad, en una choza contigua a donde está sentado en una hamaca Arturo Cova; hay un cajón, más cercano a la lente de la cámara, como un ataúd o una caja cuyo interior es un misterio que parece contagiar al propio Cova que, con la mirada gacha, parece fijarse, con cierta resignación en el vértice constituido por una esquina de esa caja y el suelo, quizá irregular, quizá de tierra, donde se apoyan los pies. Arturo está suspendido, o apoyado en el aire, en un movimiento tenue, pendular que, luego de leer la novela, evocará una premonición sobre su propia suerte; ese anuncio se constituye por lo que está guardado al interior de la caja.

Mario Montalbetti escribe que toda caja promete algo, dicha promesa consiste en el cálculo sobre lo que hay en su interior, independiente de lo que existe o no existe dentro de ese objeto que resguarda el misterio. En la fotografía de Arturo Cova, la caja cerrada se desdobra en dos planos: uno de ellos corresponde a la promesa fraguada en Arturo Cova (que también es una promesa de lo que representa ese cuerpo fotografiado) sobre esa caja que semeja un ataúd y, en el segundo, se forja, a partir de la fotografía, una mirada concentrada en lo oculto por esa caja. Lo que hay en su interior, como una anticipación, puede ser el cadáver del propio Cova, oculto para él mismo y para nosotros como lectores que jamás sabremos si murió o si sólo se lo tragó la selva; la novela oculta un objeto prometido en ella misma. La foto funciona es una caja dentro de otra y, a su vez, contiene a otra caja: se despliega una promesa dentro de otra, como en un juego de espejos y reflejos.

La relación entre la imagen y lo narrado mediante un alfabeto, es el rastro de un proceso de escritura que no corresponde en su totalidad a la novela; a esta también la comprende el prólogo

⁸² La razón estriba en que la única posibilidad de dicha descripción debería estar en manos de José Eustasio Rivera, pero, en el pacto ficcional, no hay lugar a que ello se dé porque jamás conoció al malogrado poeta. O que se viera en un espejo y decidiera describirse en su escrito.

y el epílogo -y por esos dos elementos *La vorágine* rebasa una intención testimonial-. La fotografía cumple una doble función: documentar un testimonio y sustentar una ficticia explicitación que refuerza el pacto de lectura en el marco de una construcción novelística. Jean Franco afirma que:

El interés de la crítica ha estado encaminado a descubrir la verdad de la descripción que Rivera hace de la selva y a establecer la fidelidad de la novela como relato de los acontecimientos de su vida y como relato de acontecimientos históricos, en tanto que se tiende a ignorar su fondo literario (1987:135).

El propio Rivera manifestó, respecto a su novela:

¿Cómo no darte cuenta del fin patriótico y humanitario que la tonifica y no hacer coro a mi grito en favor de tantas gentes esclavizadas en su propia patria? ¿Cómo no mover la acción oficial para romperles sus cadenas? Dios sabe que al componer mi libro no obedecí a otro móvil que el de buscar la redención de esos infelices que tienen la selva por cárcel. Sin embargo, lejos de conseguirlo, les agravé la situación, pues sólo he logrado hacer mitológicos sus padecimientos y novelescas las torturas que los aniquilan. “Cosas de *La vorágine*”, dicen los magnates cuando se trata de la vida horrible de nuestros caucheros y colonos en la hoya amazónica. Y nadie me cree, aunque poseo y exhibo documentos que comprueban la más inicua bestialidad humana y la más injusta indiferencia nacional. (Neale-silva, 1960:306).

El autor toma una perspectiva donde la ficción no incide en lo real, de allí su desazón con respecto a que la novela fuese vista como una mera fabulación por parte de un grupo de lectores que comparte entre sí intereses económicos. En la afirmación de Rivera está implícita una noción de la lectura como elemento fundamental en la literatura y, además, permite pensar cómo se puede transformar a un documento testimonial en una mera invención; a juicio de José Eustasio, se la remite al campo de una invención ajena al horror humano. Esta suerte de advertencia hecha por el propio autor resuena en lecturas como la de Leonidas Morales, que retoma la propuesta de Anderson Imbert sobre la existencia de dos niveles de la novela: el de protesta social y el de la caracterización psicológica.

La presencia de esta imagen fotográfica se sustituyó por unos mapas que contienen los trayectos realizados por Cova y Alicia, en las siguientes ediciones de la novela. Estos cumplen la misma

función; Arturo Cova traza un croquis, a Clemente Silva -curiosamente, este artefacto no está en la narración; Rivera recupera del testimonio de Cova lo escrito; el Rivera, ficcional seleccionó lo que él entiende como denuncia-. Los mapas imaginados no se oponen a los engañosos:

Talvez, al escuchar la relación de don Clemente, extienda sobre la mesa aquel mapa costoso, aparatoso, mentiroso y deficientísimo que trazó la Oficina de Longitudes de Bogotá, y le responda tras de prolija indagación: “¡Aquí no figuran ríos de esos nombres! Quizás pertenezcan a Venezuela. Diríjase usted a Ciudad Bolívar” (Rivera, 1924:313)

La utilización del doble como “duplicación/multiplicación de un personaje o varios, es decir, la multiplicación de la imagen de uno o varios personajes como medio narrativo para expresar las ideas conceptuales sobre las que se constituye la obra fotográfica” (Ramos, 2016:21).

Esto no se circunscribe a la hipótesis de que el fotografiado sea José Eustasio: si se estableciera que es otro hombre el de la fotografía, hay un efecto especular entre el contorno de la narración escrita y dicha imagen. Hay un doble que supera la relación de identidad en las características físicas.

La fotografía de Arturo Cova convoca lo escrito por Belting:

En la creación de imágenes había actividad, ya no se tenía que permanecer pasivamente a merced de la muerte. En consecuencia, el enigma que ha rodeado siempre al cadáver se convirtió en el enigma de la imagen: este radica en una paradójica ausencia, que se manifiesta tanto desde la presencia del cadáver como desde la presencia de la imagen. Con esto se abre el enigma de la esencia y la apariencia, que jamás ha dejado de inquietar al ser humano (Ramos, 2016:138).

La fotografía de Cova es la resonancia de un ausente. Es la imagen de un espectro cuyo hálito es un testimonio seguido por quien lo lee y persiste más allá del final de la novela.

3.1.2 La presencia del desaparecido

A Arturo Cova se lo tragó la selva; el sujeto de la fotografía hace brillar la presencia de un ausente: su cabeza gacha y las manos metidas entre las piernas evocan un escalofrío premonitorio, está un poco atrás del misterioso cajón.

La presencia del desaparecido semeja la fotografía del cadáver. Es el testimonio de una ausencia, el rastro de un paso fugaz. En *La vorágine*, hay un registro testimonial y de denuncia que deja en suspenso la suerte de Cova y Alicia en el consabido laconismo de los telegramas. En el interior de la novela palpita el desconocimiento de la suerte del ser desdoblado; puede que quien funge como autor de la novela, sea Cova y este, actuando como Rivera, sea el novelista y que el tragado por la selva fuera José Eustasio. En el decurso de esta inseguridad con respecto a las identidades, la fotografía que aparece en la primera edición de la novela corresponde a ese tipo de imagen artística que trabaja al *doppelgänger*.

Barthes postula que la “Fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro” (1989:40). La posibilidad del desdoblamiento, enunciada por los románticos y relatos anteriores, se materializa en una evidencia que muchos hemos constatado; en un tiempo cercano al de la afirmación del francés, proliferaban álbumes familiares que eran la prueba de existencia de los hechos mencionados por algún viejo memorioso:

La Foto-retrato es una empalizada de fuerzas. Cuatro imaginarios se cruzan, se afrontan, se deforman. Ante el objetivo soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte (Barthes, 1989:42).

En la foto de Arturo Cova la pregunta es si el que aparece allí es José Eustasio Rivera y él sabe y posa como Arturo Cova o si es una imagen extraída de alguno de sus archivos personales. En la primera opción, el retratado es Cova y la escena es una interrupción de la escritura del testimonio⁸³; desde la puesta en escena, se levanta el horizonte de la inserción de la imagen dentro de la futura edición de lo que será la novela y, en ella, la mirada femenina de quien activa la máquina dota de cuerpo al narrador.

La naturaleza de la imagen inserta en el volumen me incita a pensar en la hipótesis de un lector que, sin saber cómo era el rostro de José Eustasio, abrió el libro y se encontró con la fotografía de Arturo Cova. En ese hipotético sujeto no se problematiza al doble de Rivera proclamado por parte de los críticos que conocieron al escritor: lo que en un inicio parece un juego en donde se establece una relación de desdoblamiento con aquél que aparece triste sobre una hamaca,

⁸³ En el plano ficcional, ¿quién colocó el nombre a esa novela? todo apunta a la labor de editor que cumple ese José Eustasio Rivera ficcional que funge como funcionario estatal y corresponsal del ministro de relaciones exteriores.

desemboca a la desaparición de un hombre aparentemente ficcional cuyo efecto, en ambos casos, es el mismo: Cova estuvo ahí.

Pero ¿dónde está ese *ahí*? En la propia ficción de Rivera: tomó cuerpo hasta adueñarse del de Rivera; desde esta lectura se tensiona la relación del personaje con el autor. Si se desconoce la efigie de Rivera, sólo puede establecerse o problematizarse la materialización del doble, a partir de las características del propio Cova a lo largo de la narración, que lo emparentan con Rivera.

En la segunda opción, es decir, en donde se extrae la fotografía del archivo personal del propio José Eustasio Rivera, se altera un documento: si en el primer caso hay una puesta en escena, en el segundo hay un trastocamiento de la imagen del propio Rivera; mientras en la primera hipótesis la fotógrafa sabe que quien aparece es Arturo Cova, en la segunda se busca constatar que Rivera -el empírico- estuvo ahí.

La diferencia entre estas dos formas de procedimiento fotográfico tiene derivas propias: en la primera se ve a alguien tragado por la selva, en la segunda aparecer alguien que murió y trastocó su propia fotografía; al alterar el propio Rivera, la función de dicha fotografía, no se da constancia de que el fotografiado estuvo en la selva sino que apenas es la forma para mostrar una relación entre Rivera y Cova es mucho más gaseosa de lo pretendido cuando se escinde al personaje del autor.

Hay una relación ominosa, sustentada en el extrañamiento del cuerpo del autor empírico, ora porque corresponde al de Cova, ora porque es el de n humano a quien se le adjudica la identidad del narrador del testimonio consignado en *La vorágine*. La frontera entre las dos identidades desemboca en la aparición de un efecto de doble, en un idéntico a José Eustasio Rivera, aunque, en el golpe de vista que se da con la fotografía, responde no más que a la figura física, y lo que luego habrán de desentrañar algunos críticos: que Cova es José Eustasio Rivera.

[P]or viviente que nos esforcemos en concebirla (y esta pasión por “sacar vivo” no puede ser más que la denegación mítica de un malestar de muerte), la Foto es como teatro primitivo, como un Cuadro Viviente, la figuración del aspecto inmóvil y pintarrajeado bajo el cual vemos a los muertos (Barthes, 1989).

La imagen contiene a un muerto o desaparecido pintarrajeado: la fotografía forma parte del sustento de la narración y justifica lo publicado a continuación. Al otorgarle a ese cuerpo, la

autoría empírica de lo que discurre a lo largo de las páginas venideras, se estructura una ficción incide en un concepto elemental de la realidad.

Con la foto, el efecto en el lector es el de la de una presencia que ha cambiado y, al final del libro, se sabe que ese alguien ha desaparecido. En algunos momentos me pregunto por la manera cómo un hipotético primer lector de la primera edición de la novela vio esa fotografía antes de leer la novela y cómo cambió su mirada luego de leerla: en un comienzo fue una corroboración de la veracidad de lo acaecido y termina en una imagen de alguien que ya no está.

La ausencia se renueva en la fotografía afecta a Cova en el momento en que ese primer lector cierra la novela: en esos momentos del año 1924 aún está vivo José Eustasio Rivera; hay una confianza en la vida del autor o del que se presenta como editor de lo que recibió como un manuscrito. El pacto ficcional al que accede el lector puede ocasionar que muchos entiendan que lo escrito allí es verdad, así como verdad es la existencia que algún día tuvo Cova y la prueba está en la fotografía. En esta perspectiva, que asume a Cova como real, se hace una lectura realista de la fotografía: “al mirar una foto incluyo fatalmente en mi mirada el pensamiento de aquel instante, por breve que fuese, en que una cosa real encontró ante el ojo” (Barthes, 1989:24). La constatación de esta realidad fundamenta la idea de denuncia que circula también en torno a *La vorágine*; es una narración que se encuadra como testimonio de algo que ocurre en la profundidad de la selva y cuyo carácter denunciante hace carrera en diferentes hipótesis de lectura.

3.1.3 No toda fotografía retrata a la realidad

La creencia en que la fotografía es una constatación de lo real ha tenido sus respuestas, como la de Clement Rosset, “[l]a máquina había hecho que se olvidara al maquinista” (2008:12); esa suposición de que la cámara mediaba un registro objetivo de la realidad obvió al humano que la opera y se ocupa de concentrar la mirada sobre aquello que ha de fotografiar.

Ese olvido propicia la creencia de la fotografía como prueba reina de una realidad, con lo que Rosset enuncia una serie de situaciones donde la imagen fotográfica no se pliega a lo real, bien sea porque se altera una imagen para cambiar un contexto o porque se ejecuta un efecto para generar la fotografía de un fantasma:

Del carácter fantasmagórico de las fotografías trucadas no se deduce necesariamente que toda fotografía sea engañosa, sino solamente que no hay ninguna fotografía cuya

autenticidad pueda garantizarse. Porque ninguna verdad fotográfica puede autofundamentarse: le faltará siempre el apoyo de un elemento exterior que la valide, de acuerdo con lo que enuncia, creo, uno de los dos teoremas de Gödel. De ahí la necesaria revisión a la baja de la autoridad fotográfica, muy bien resumida por unas conocidas palabras de Jean-Luc Godard: <<No es una imagen justa, es justo una imagen>> (2008:31)

La fotografía de Arturo Cova no necesariamente responde a la imagen de un sujeto real o existente. El doppelgänger de la primera edición de *La vorágine* es ilusorio si se lo confronta con lo asumido como mundo real, pero, al mismo tiempo, forma parte del entramado ficcional que, como una denuncia, escribe José Eustasio Rivera. Está en consonancia con la relación entre la imagen y la narración y se adscribe a la tipología de la fotografía artística del doppelgänger.

Sobre el posible esguince con la realidad, en donde el que aparece en la imagen es Arturo Cova – aunque el que pose sea José Eustasio Rivera-, en el libro *Cajas*, escrito por Mario Montalbetti, aparece la afirmación de que

[la foto (en tanto ícono) promete un referente, es decir el objeto fotografiado [...]]

Pero el objeto fotografiado no es el objeto de la promesa.

Lo que la foto promete, el objeto de la promesa, tampoco está dentro de la foto, pero no es el objeto fotografiado.

Aunque puede coincidir con él (2012:26).

La fotografía de Arturo Cova es una promesa que consiste en que, el que aparece en ella, es él. Puede no coincidir esto con la realidad del objeto fotografiado -puede que ese cuerpo no sea el de José Eustasio Rivera, pero tampoco es el de Arturo-; la distinción postulada por Montalbetti tiene efectos en el caso de la fotografía introducida en la primera edición de la novela porque la promesa, aunque se encarne en el cuerpo del propio autor o en el de un tercero -si se confirmara que no es Rivera el que aparece sentado en la hamaca- no altera al objeto prometido y discurre en la narración una puesta en movimiento, por medio de las palabras, de ese enunciador prometido que es Arturo Cova.

Esas promesas, la constatación de la realidad por medio de la fotografía y su relación con el testimonio, se materializan cuando Monsiú, un francés que explora a la selva se entera de las torturas y vejaciones implícitas en la explotación cauchera. Para dar fe de lo visto, se vale de su cámara fotográfica y compone imágenes en las que se da cuenta, una vez más, del efecto de un doble: “Momentos después, el árbol y yo perpetuamos en la kodak nuestras heridas, que vertieron para igual amo distintos jugos:iringá y sangre” (Rivera, 1974:251).

La duplicación con respecto a un árbol se cifra en el dolor; la fotografía refleja ese influjo q entre el paisaje y los cuerpos humanos, acompasado con los estados de ánimo por los que pasa Cova a lo largo de la narración. El reflejo se expande a la situación misma de humillación, el testimonio se materializa con una representación. El francés mismo intentará dar cuenta de las diferentes etapas de tortura con una reproducción fotográfica: la puesta en escena trata de apoyar esa creencia en la realidad adjudicada a las fotos, aunque el hecho, por sí mismo, no sea el real sino una réplica de lo acaecido.

Esta torción con respecto a la realidad que circulará en la novela cuando, al final de la persecución a Narciso Barrera, su cuerpo caerá sumergido en el agua, semejando una radiografía, gracias a que los caribes se tragan la carne de ese cuerpo recién muerto. La semejanza con un negativo y el despojo de la carne proporciona una proyección del doble como un cadáver, a semejanza de lo hecho por Ensor en sus pinturas.

La conclusión de que Cova es Rivera y Rivera es Cova implica un cumplimiento de esa promesa, pero, como la relación -al igual que en el estadio del espejo entre la imagen del que se ve en esa superficie bruñida – que hay entre el objeto de la promesa y el que existe o no existe es asintótica; se busca, mediante el proceso de la aparición del reflejo, un acercamiento entre esos dos planos sin que necesariamente coincidan. Por eso es tan importante detenerse en las intervenciones de terceros dentro del proceso de escritura de la novela; a partir de esa configuración del acto creativo, se atisba que, pese a que haya un despliegue de dobles, tanto entre el autor y el protagonista y de este con los demás personajes de la novela, no resultan idénticos ni son meras repeticiones.

3.1.4 El vínculo entre Cova y Rivera

Eduardo Castillo, en la edición del 13 de diciembre de 1924 de la revista *Cromos*, afirmó que la novela de Rivera era “visiblemente autobiográfica” (1987:42). Fundamentó su conclusión en que “Rivera mismo se encargó de divulgarlo, con ingenua complacencia, al colocar en una de las primeras páginas del libro, como retrato del protagonista, su propia y verdadera efigie” (Castillo, 1987:42). También encontró en José Eustasio a un artista visual cuando describe o “evoca paisajes o cosas de la naturaleza” (Castillo, 1987:42), sin embargo, no reparó en el trabajo fotográfico insertas en la primera edición de la novela, que fue la que leyó⁸⁴. Obviar dicha imagen responde a una forma de leerla en donde, si bien se entienden diferentes marcos narrativos, excluye un material que fundamenta la existencia de un “tercer autor” (Zoraida Ayram) sumado al narrador de lo acaecido (Arturo Cova) y enmarca a la novela con un telegrama y un comunicado para el ministro de relaciones exteriores.

Zoraida se instituye como tal porque su mirada construye a Arturo Cova; el reflejo pasa por su anuencia: Zoraida ha de corroborarle a Cova que esa es su imagen; la posición del narrador, su barba y mirada perdida, son autoría de una mujer; Ayram es ese Otro estatuido en lo simbólico; el espejo plano que refleja la imagen virtual en el experimento de Lacan es determinante para la construcción ficcional del yo.

La mirada de Zoraida, además, es la de una mujer; la omisión adjudicada a Cova con respecto al tratamiento de los personajes femeninos en su narración -y que, por “contagio narrativo” se le endilga a José Eustasio Rivera-, soslaya esto. Gracias a ella testimonia la efigie de Cova y construye la veracidad de la denuncia inmersa en *La vorágine*.

La fotografía de Cova en las barracas de Guaracú refuerza el carácter testimonial ; en consonancia con lo anunciado por Barthes, se supone una constatación de la realidad a partir de una presencia que deja su hálito en dicho reflejo; lo más probable, dentro del pacto ficcional que

⁸⁴ Luis Carlos Herrera escribe sobre *Tierra de promisión* lo siguiente:

Rivera es pintor con su palabra. Tiene un poder mágico: hace surgir en la retina de nuestra imaginación de la inmensidad del llano, el pavor de la selva y la grandeza de la cordillera. Los seres viven, luchan y mueren en nuestra presencia. Las vivencias del poeta se hacen visuales, táctiles, al alcance de nuestros sentidos (1972:65).

Hay un salto hacia la fotografía que, al menos en la primera edición, hace José Eustasio Rivera; no la emplea con el fin de explicitar un paisaje sino de estructurar esa trama narrativa que alimenta el carácter testimonial que le dispensa a la novela.

se hace en la novela al entender que esta contiene una narración hecha, en primera persona, por quien estuvo sometido a diferentes circunstancias durante la travesía por los llanos y la selva, es que la misma haya venido adjunta a las palabras escritas por Arturo Cova, su valor probatorio refuerza la pretendida veracidad del testimonio y se enmarca con la actuación burocrática de José Eustasio Rivera y la consiguiente edición del libro.

La constatación de Castillo supone que esa fotografía explicita la correlación de identidad que hay entre Arturo Cova y José Eustasio Rivera⁸⁵. Sin embargo, él mismo establece que, aunque no hubiese aparecido esa imagen, “siempre habría sido fácil adivinarlo en la delectación con que nos pinta a su héroe y nos narra sus hazañas” (1987:42): en esta advertencia surge la perspectiva de que la identificación del personaje con el autor se sustenta en aspectos que sobrepasan la mera apariencia física; aunque el articulista no lo manifiesta, hay un acercamiento a la forma de la narración al personaje y la cercanía del autor con el mismo. José Emilio Pacheco niega esta relación:

La especie lanzada por Castillo: Cova es Rivera; Rivera es Cova, prosperó y ha seguido prosperando; pues no todos quisieron darse cuenta, como Silva, de que en la figura de Cova hay características de su autor y hasta detalles autobiográficos, pero no identidad (1964:20).

La vorágine, a juicio del poeta mexicano, comprende a tres novelas:

una el relato de la huida de Bogotá hasta el incendio de la casa de Franco. Otra que narra la travesía por la selva hasta el apresurado final con la muerte de Barrera. Y una tercera, acaso la mejor, cuenta las desventuras del anciano don Clemente Silva. En el libro todo se mezcla, pero no deja de ser clara esa coexistencia... (1964:20)

A partir de una mirada al proceso de escritura de la novela, se posibilita la conclusión de que el trabajo creativo no fue un acto solitario ni una percusión proferida en medio del azar. Desde el intitulado de la misma, aparece una novela se escribe dicha adscripción genérica, lo que contrasta

⁸⁵ José Emilio Pacheco niega esta relación:

La especie lanzada por Castillo: Cova es Rivera; Rivera es Cova, prosperó y ha seguido prosperando; pues no todos quisieron darse cuenta, como Silva, de que en la figura de Cova hay características de su autor y hasta detalles autobiográficos, pero no identidad (1964:20).

Pacheco adjudica a la identidad ese carácter calcado de quien sería el protagonista. Como se advierte en el presente acápite, ese doble no emerge porque sea exactamente igual debido a factores como la “contaminación” de otros sujetos empíricos en el proceso de escritura que también introducen elementos que no condicen con los del autor.

con lo afirmado por Pacheco, aunque no lo desvirtúa: esa es la cadena interminable de las lecturas en donde, incluso, se puede alterar el sentido de los rastros dejados en un manuscrito. Un posible fundamento para adscribirse a la sugerencia de Pacheco está en que el manuscrito carece de gran parte de la segunda y tercera partes de la novela editada; *La vorágine*, en su proceso de escritura, tragó a cada una de las nouvelles que integran ese tríptico. En el manuscrito se consigna un arco temporal que va desde el 22 de abril de 1922 hasta 1923 y una línea geográfica que comprende a lugares como Sogamoso, Rionegro, Orinoco, Guaviare, Guainía, Casiquiare y Amazonas; este trayecto, a excepción de Sogamoso, está escrito con otra tinta, fueron introducidos en otro momento y que hubo una relectura de dicho material que condujo a la inserción, tachadura y cambios dentro del manuscrito.



La inscripción del título sucede a otra que el autor planteó; es una anotación que no corresponde, por el tono con el cual está escrita, al momento cuando se empezó a escribir la novela y tampoco coincide con el de la inserción del arco geográfico referido con anterioridad⁸⁶. En este primer segmento, el paréntesis abierto, antes de la palabra “Sogamoso”, no tiene un cierre, se queda en suspenso; la escritura misma, pese a las decisiones anteriores al momento de realizarla, está en un momento donde ignora su devenir: todo acto creativo encarna un misterio de su suerte cuyo rastro queda plasmado en los papeles y este rastro obedece a una etapa donde ya se da el ejercicio material de la escritura; la creación comporta etapas anteriores, como lo postula Azniew, alejadas del papel.

⁸⁶ A estos momentos los llamo campañas de escritura y cada una de ellas puede discernirse a partir de los rasgos propios de la caligrafía.

En el borrón del anterior título del escrito que, con posterioridad se le colocó *La vorágine*, hay una historia que precede al relato del amigo de Rivera, Miguel Rash Isla, que cuenta que, después de la misión oficial de Rivera con en la demarcación de límites, se fue a una casa en Sogamoso donde hizo una corrección y la sacó “pulcramente en máquina [y] [en] este estado semi-impreso [se] la dio a leer [...] la mañana de aquel domingo de 1923” (1987:83). Hay un material mecanoscrito – del cual no tengo noticia hasta este momento- que contiene una campaña de escritura posterior al manuscrito abordado.

Antes de este trabajo, está el de los primeros momentos de la escritura, también referidos por el propio Rash:

Acerca de lo que me había dado a leer y acerca de sus orígenes, conversamos después a menudo. Me enteré, pues, de que, durante su viaje como miembro de una comisión colombiana de límites con Venezuela, aprovechó la soledad de sus noches semi-salvajes para, metido en su rancho y abrumado por el calor y asediado por los mosquitos, escribir la mayor parte de su obra. Lo hizo a lápiz, en pequeños trozos de papel que, conforme llenaba, iba guardando en una maleta de viaje. Dado que, en sitios tales como en el que se encontraba y como los que le tocaría recorrer en adelante, era justo temer que, inopinadamente, le ocurriera algún percance, decidió asegurarse contra el más probable y temible de todos, que era la pérdida de la maleta y de las páginas guardadas en ella. Por eso, extremando la capacidad retentiva de su memoria amazónica, se las aprendió tan puntualmente cual ocurrió (1987:86-87).

De ese material escrito a lápiz, tampoco tengo noticia; el cuaderno que abordo carece de trozos de papel en los cuales estén escritos esos apartes⁸⁷. Rash Isla menciona dos campañas cuyos rastros no se tienen. En su relato, además, aparece la memoria como elemento fundamental, generador de la pregunta condicional de si lo que está escrito en el cuaderno es producto de lo recordado o si fue una transcripción y corrección de lo hecho a lápiz. Las suposiciones en torno a este punto evidencian el origen arcano de toda creación literaria y cómo sus huellas no pueden siempre constatarse.

⁸⁷ Neale-Silva cree que Rivera trajo “un gran acopio de apuntes, varios pasajes descriptivos y quizás también algunas escenas sobre los crímenes cometidos en esas regiones, pero no la mayor parte de su obra” (1960:238).

El propio amigo de Rivera afirma que este le hacía comentarios sobre la manera como seguiría desarrollando su novela; hay un diálogo con amigos que le permite continuar con su labor. La explicitación de esta manera de escribir contempla un decurso azaroso y corresponde al genio individual; es tan claro este trabajo mancomunado en gran parte de los avatares de la escritura, que Rash hace un relato de la manera como se le colocó el nombre a la novela:

Otro problema de menos importancia se juntaba a éste, en Rivera. Era el del título de su libro. Durante veladas seguidas estuvimos discutiendo la elección de uno y, por fin, se decidió entusiasmado por el que lleva triunfalmente y que yo le insinué después de haberle propuesto – y haber rechazado él – algunos otros [...] guiándome por la índole bárbara del libro y por la irregularidad tumultuosa que, en buena parte, lo caracteriza, di con el afortunado de *La vorágine* (1987:87).

Sin embargo, hay preguntas que, desde esta versión, no se contestan: Si este fue el proceso del nombre, ¿por qué hay una tachadura en el manuscrito? ¿acaso Rivera volvió a escribir a mano lo que antes estaba mecanografiado? ¿o decidió tachar todos los manuscritos para bautizarlos con el nuevo título?⁸⁸

Esta versión contrasta con la que Neale-Silva ha asumido como verídica y corresponde con el relato de Policarpo Neira Martínez, un abogado con quien José Eustasio Rivera trabó amistad en Sogamoso, la ciudad donde empezó a escribir la novela en 1922. Neira afirma que el autor le leyó lo escrito; él reaccionó con admiración y dijo: “¡Eso es una vorágine!” (1987: 228). A continuación, relata:

Rivera me miró de reojo y sin decir una palabra abrió el cuaderno por la primera página, con dos líneas nerviosas tachó el título con que había empezado a escribir su novela y en letra grande y cursiva escribió encima: “La vorágine”. Luego, pasándome el cuaderno me dijo: “Mira”...Y nada más (1987:228).

La descripción de la tachadura no condice con el manuscrito: no hay dos líneas que la tracen y la letra del título es del mismo tamaño que lo que aparece a continuación. Sin embargo, el acto

⁸⁸ Las respuestas a estas preguntas arrojan también posibles formas en las que Rivera entendió su proceso de escritura; si, por ejemplo, alteró los borradores sobre los que incluso no trabajó, hay una percepción del carácter primordial que del proceso de escritura y no entiende que estos sean simples pasos intermedios para alcanzar lo que supone es la perfección de su obra o ese producto final, manufacturado.

descrito por Neira evidencia ese proceso de escritura que rompe con una idea solipsista de su ejecución. El desdoblamiento de José Eustasio Rivera, que opera en el personaje Arturo Cova, no funciona por una simple relación en la cual ambos son idénticos; la razón de que la escritura de un texto literario esté atravesada por diferentes discursos y, además, intervenida por diferentes sujetos empíricos, genera la posibilidad de que esos dobles estén “contaminados” y la búsqueda de un sujeto ficcional idéntico al autor empírico es infructuosa⁸⁹.

3.1.5 Una vorágine de manos para escribir *La vorágine*

Al advertir la presencia de agentes externos dentro del decurso de la escritura de *La vorágine*, la búsqueda de cómo se ha materializado ese doble que es Arturo Cova se extiende a otra serie de personajes de la narración; estos cumplen un papel dentro del andamiaje narrativo. Según Goic, esta novela se plantea con una enmarcación externa que consiste en que José Eustasio Rivera hace una comunicación antes de darle paso a la narración y la cierra trayendo a colación un telegrama. Luego viene la narración de los hechos, escrita por Arturo Cova y él

se encuentra con Helí Mesa quien narra la salida de Barrera con Alicia y Griselda; luego Arturo conoce a Clemente Silva que se convierte en el narrador principal de la segunda mitad de la Segunda Parte; dentro de la narración de Silva, Balbino Jácome cuenta la historia del naturalista francés basándose en parte en lo que Juancito Vega le contó a él; en la Tercera Parte, Ramiro Estévez narra la masacre histórica llevada a cabo el 8 de mayo de 1913 por el coronel Funes (Merton, 1987:216-217).

Merton establece que Arturo Cova se identifica con amigos y enemigos que pasan a lo largo de la historia⁹⁰. Esa labor de identificación abre un juego de espejos en donde los personajes reflejan aspectos de Cova y, por lo tanto, de José Eustasio Rivera.

⁸⁹ Ni siquiera en las autobiografías se puede establecer una relación directa de identidad entre el enunciador y el sujeto que empieza a delinarse en el discurso autobiográfico: la imagen del yo se fundamenta en una ficción: hay una relación asíntótica entre lo que veo de mí y lo que corresponde a mi devenir material. La contaminación de los dobles, se remite a lo que Merton establece como contagio narrativo: cada uno de los personajes al interior de la novela pierde ciertos contornos y formas de narrar a medida que se compenetran entre sí, creando una suerte de unidad en la sintaxis narrativa.

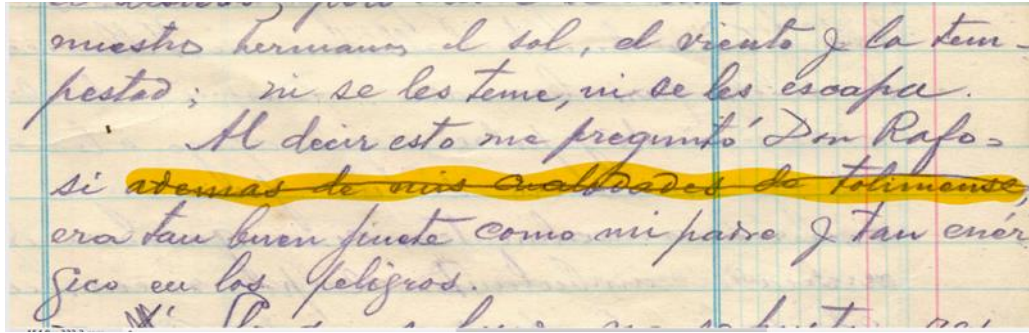
⁹⁰ Leonidas Morales, sobre este mismo asunto afirma que “Rivera finge y enmarca un autor-narrador. Pero el narrador no conserva la exclusividad de la narración, y, a su vez, enmarca otro narrador, que repite el procedimiento y genera un cuarto” (1987:152) y menciona lo que escribió Anderson Imbert al respecto: “Rivera hace hablar a Cova en primera persona; Cova hace hablar a Clemente Silva en primera persona; Clemente Silva hace hablar a Balbino Jácome en primera persona” (1987:152), para finalmente concluir que se reproduce, por parte de cada nuevo

Pero, si en la enmarcación de la novela, lo primero que aparece es lo dicho por Rivera y, posteriormente, lo que narra Cova, a partir de lo enunciado por ellos en el manuscrito, se vislumbra una transformación del personaje y su relación especular con el autor empírico de la novela. Uno de los primeros aspectos constatados en el manuscrito, y que varían en la primera edición de la novela, consiste en que algunas palabras entrecomilladas no tienen esta marca en dicha versión. Ello supone una mayor cercanía con el texto escrito por Cova, dentro del pacto ficcional; al no manejar diacríticos que distingan esas palabras, consideradas como regionales, se asume que el lector comparte el conocimiento de estas o, en su defecto, se otea algo que se sustentará en la versión editada: la intervención de José Eustasio Rivera para actuar como filtro que permita desregionalizar la lengua de la narración⁹¹. En la carencia de estas señales hay un rastro de la figura de Rivera dentro de la propia novela; con la distancia trazada a partir de la intervención al texto de Cova, se establece una mayor diferencia entre el autor y su personaje, pero ambos comparten esa misma lengua en las campañas de escritura cuyos rastros están en el manuscrito.

De esa primera huella del magma de la escritura de José Eustasio Rivera, además de la cercanía en la lengua que tiene el autor y su personaje, emerge el gesto de un origen que brilla más en el manuscrito, cuando don Rafo dota de toda una esencia al ser tolimense: “si además de mis cualidades de tolimense” (Rivera, 1922:7); Rivera también nació en el Tolima, comparte algunas cualidades con el narrador de los hechos. La tachadura fue hecha de inmediato, como se aprecia en el trazo de la línea que intenta borrar las palabras y es hecho con la misma tinta y tiene el mismo grosor:

narrador, la fórmula precedente; esto coincide con la hipótesis de que todos los personajes son uno solo debido a esa identificación que hace Cova con antagonistas; en suma, es el andamiaje del contagio narrativo.

⁹¹ Hay un proceso donde proliferan los regionalismos en la oralidad de algunos de los personajes. Esto concita dos conclusiones: la primera es la separación que se amplía entre la lengua de ellos y la del narrador (y, por consiguiente, la del autor empírico) y, la segunda, se refiere a la transcripción de esa habla inscrita en Arturo Cova, la cual lo acerca a José Eustasio Rivera pues le asigna ese peso a la oralidad de los otros pero, al advertir esos rasgos, toma distancia de ellos como los que tiene alguien que se sumerge en una comunidad y anota lo que escucha; tal circunstancia se manifiesta en el décimo apartado de la segunda parte donde realiza observaciones a una comunidad de indios y sus perspectivas metafísicas en rituales concretos.



En los manuscritos se constata un movimiento hacia la distancia entre el autor y el personaje, el cual deja indicios en el léxico y en aspectos que parecen superfluos pero que, al eliminarse, propician concluir una relación con más meandros entre Rivera y Cova; el hecho de que hayan nacido en el mismo departamento no es suficiente para hallar una relación íntima que sí se deduce cuando se proclama una esencia del tolimense; el vínculo entre los dos se convierte en una fatalidad existencial.

3.2 El reflejo especular: atisbos de un doble

3.2.1 Voltear la mirada para verse

Al niño que está frente al espejo, lo sostiene alguien; él voltea la cabeza y recibe un asentimiento o una corroboración de que quien aparece frente a la placa bruñida es él. En ese movimiento, está implícito el trayecto trazado por Lacan en sus postulados ópticos, la consiguiente introducción de otros espejos, además de las flores y el consabido florero. Esa constatación del niño y el asentimiento de quien lo sostiene – que, se ha supuesto, en la mayoría de los casos, es la madre- se proyecta hasta la fotografía de Arturo Cova: el gesto de colocarla en el volumen corresponde al movimiento del infante para mirar atrás, mientras el asentimiento (atribuible a Castillo, por ejemplo, que entiende que aquella imagen de la foto corresponde a la de Rivera, o a reacciones más frías, como la de José Emilio Pacheco) le corresponde al que sostiene al bebé. También es un asentimiento filtrado por la mirada de una mujer ficcional como Zoraida Ayram; instituye la imagen de Cova:

la madre [...] es quien primordialmente encarna al Otro. Es en la madre como función donde el sujeto se encuentra con el significante -de ahí que se hable de lengua materna-, no con el código de la madre sino con el lugar del Otro que la madre encarna. Esto demuestra que el lenguaje siempre viene del Otro. El sujeto más que con la madre se

encuentra con el significante en la madre. En tanto ella encarna al Otro el sujeto puede tener la ilusión de una relación intersubjetiva, cuando en verdad se encuentra con la radical alteridad del significante (Carbajal, Marchili y D'Angelo, 1986:42).

El asentimiento aparece con el lenguaje y consolida la identificación del niño con la imagen enmarcada en el espejo. Es un bautizo: cuando la madre le dice al hijo que el reflejo es el del niño que sostiene, se entabla una suerte de destino, una “Gestalt”, como lo afirma Lacan y, en esa Gestalt, se traza un futuro, un devenir que, aunque no se cumpla en la visión que se da en ese acto performativo -quizá un acto de habla-, se consolida para que luego establecer el yo ideal y el ideal del yo. Este asentimiento no necesariamente implica a la palabra: “el asentimiento es ciertamente un “decir que sí”, pero un decir mudo, un decir eminentemente simple, inarticulado al punto de no dar lugar a ningún rechazo, a ningún cuestionamiento” (Le Gaufey, 2001:118).

Más que forzar una alegoría trenzada entre el estadio del espejo y la consecución de *La vorágine*. Ese giro del niño y el consecuente asentimiento de quien lo sostiene enta una atmósfera donde se complejiza y afina el estadio del espejo postulado por Lacan.

“¿[Q]ué se parece a un retrato cuando su modelo desapareció hace siglos y no hay nadie para “reconocerlo?” (Le Gaufey, 2001:121). Esto apunta a la naturaleza del retrato y la fotografía, la cual

reside esencialmente en la condensación de la multitud de sus rasgos en tomo a la unidad de expresión que dará a ese rostro su factura singular, esta unicidad que a menudo se quiere endosar a la “cualidad” de la mirada que, a su vez, “unificará” el retrato y lo hará de este modo “semejante”. (Le Gaufey, 2001:122)

En la condensación y unidad de expresión hay un detenimiento, como ocurre con el instante en el cual la fotografía se materializa; esa detención se unifica la mirada que engloba determinadas características escurridizas y adjudicadas al cuerpo retratado, que es un reflejo del sujeto de carne y hueso.

La unidad de expresión palpita en la mirada de quien ve y no el objeto fotografiado. Ese instante coincide con la asunción de Rivera como poeta-pintor, hecha por Luis Carlos Herrera a propósito de *Tierra de promisión*: el poeta ha de gravitar en torno al verbo mirar, y “pinta, con rasgos precisos y rápidos, las acciones que se desarrollan ante sus ojos con la rapidez del rayo”

(Herrera, 1972:75); la mirada del constructor de sonetos semeja la del fotógrafo y detiene una acción que no por ello pierde su sustrato fugaz. Sin embargo, “el pintor es un fotógrafo del sueño” (Elizondo, 1988:67) y la impresión que arroja la luz sobre los objetos -levantada como reflejos en los llanos trasegados por Cova- los torna en elementos que no se adscriben a las formas que se suponen reales.

El espejo, es más confuso; trucar lo que aparece en él. Implica alteraciones, semejantes a las que acaecen en el relato *Blancanieves* cuando la bruja le pregunta a la placa bruñida quién es la más bella: late la imposibilidad de que cada uno se vea tal cual es pues se precisa de un reflejo para constatar el propio rostro. La base ficcional de la constitución del yo también comporta a ese Otro que concurre en la misma ficción, tiene su germen en la lengua o, como lo expresa Lacan, en el tesoro de los significantes.

Y, en ese tesoro de los significantes brilla el Otro, que no se sustenta, con exclusividad, en la presencia de un sujeto; es el “lugar donde el mensaje es sancionado como tal” (Carbajal, 1986:46); es un espacio donde, además, el mensaje cobra esta naturaleza por disposiciones semejantes a una ley. Sin embargo, “podría decirse que para el hablante siempre falta un significante para poder significarlo todo. No hablamos de un significado total, sino que, en el dicho, en cualquier dicho, siempre algo escapa a la significación” (Carbajal, 1986:45) y persiste hay una falta evidenciada ante cualquier demanda: hay un remanente en lo que se pide y que escapa, que queda “a merced de la lectura del Otro: el objeto, como objeto de la necesidad, se enajena” (Carbajal, 1986:47). Ese escape es lo que Lacan llamó *objeto a*.

En el grafo 1 postulado por Lacan (el deseo y su interpretación), se explicita cómo la demanda resulta “quebrada” cuando pasa por toda la ortopedia del lenguaje; se grafica con una línea punteada donde se visualiza esa discontinuidad entre el sujeto y el mensaje⁹². En dicha dinámica,

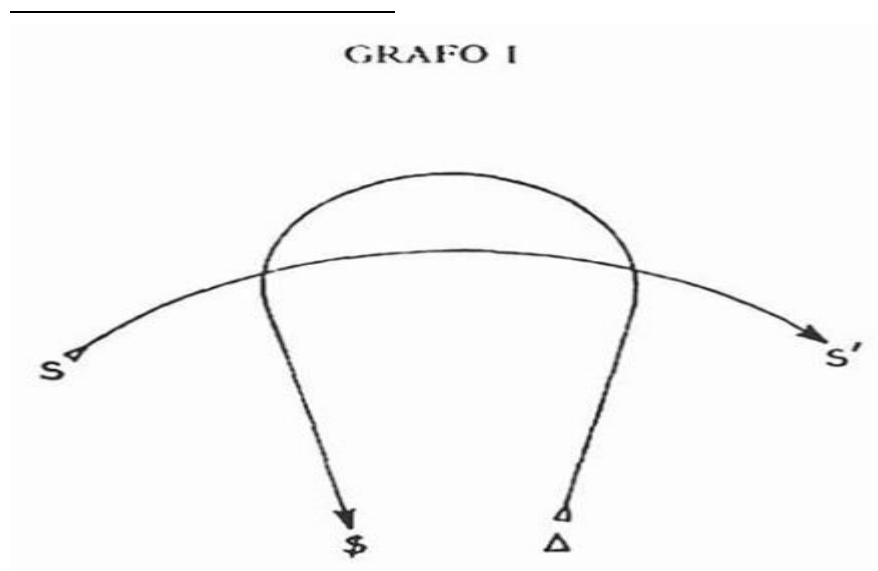
⁹² Este es el grafo mencionado:

el remanente es esa lectura e interpretación del Otro, que se relaciona con la formación del ideal del yo. Además, emerge el deseo, que sólo aparece en virtud de la quiebra porque la demanda responde a una necesidad:

El Otro es pretendido garante de la verdad de lo que se dice; incluso se le demanda que sea garante de la presencia del objeto, como si tuviera el poder de satisfacer la demanda. Pero el Otro nunca sanciona totalmente un mensaje, siempre algo falta en él y por eso nunca puede haber un mensaje cerrado. Lo que se produce en tanto hay una falta en el Otro es otro piso, en el cual introducimos al inconsciente. Si hay inconsciente es porque no hay un Otro que puede responder totalmente a la demanda, sino un Otro que deja caer un resto inarticulable que es causa del deseo. El deseo es lo que resulta inarticulable en la articulación de la demanda. Por ejemplo: uno habla, y al hablar se articula algo, por lo tanto hay una demanda al Otro que es demanda de significación, pero como hay algo inarticulable en lo que se dice (un sentido que nunca llega a producirse ya que no se puede decir todo), esta falta subsiste. Aquello que no se articula en la articulación significante es causa del deseo. (Carbajal:70).

El papel del estadio del espejo en la estructuración del yo sobrepasa la fijación de una imagen y abarca a un ámbito simbólico que desemboca en el ideal del yo.

¿Qué sucede cuando el niño voltea su cara y ve a alguien que le asiente sobre la imagen que está en el reflejo? Con la presunción de un mensaje en el gesto, ese alguien, que luego asentirá, asume



una pregunta que gravita en torno a la imagen especular; hay un descorrimento, una falta que constituye esa relación asintótica.

Ese Otro también sanciona el gesto del alguien al que se dirige la cabeza del niño como un mensaje que le llega a él, aunque el valor “que asigne a esa mirada, estará tocado por algo diferente a la imagen especular. Más tarde, cuando ese signo se vacíe de su referente emocional, quedará su cara significante, ese 1, ese ideal del yo que Lacan inscribe resueltamente fuera del espejo” (Le Gaufey, 2001:119).

3.2.2 Los espejos en la escena

El ideal del yo se nutre de ese tránsito de mensajes. Además, opera una falta que se solventa con un asentimiento -cuyo valor es diferente en cada caso pero que contiene dicho núcleo de asentimiento-: este elemento propicia la relación asintótica:

El giro del niño se presenta entonces como una operación compleja en el curso de la cual el “yo auténtico” recibe del Otro un “asentimiento” bajo la forma de un signo, “I”, que a partir de ahí valdrá como Ideal del yo, punto a partir del cual se sostiene la diferencia entre el “yo auténtico” y el yo ideal (Le Gaufey, 2001:113).

El Otro no funciona como un mero espejo; ese otro no refleja al sujeto, sino que este precisa de un punto de la mirada, como lo postula Lacan cuando introduce el espejo plano en su esquema óptico. El yo ideal corresponde a la imagen en el espejo, es lo que queda en la placa bruñida y se sustenta en una unidad aún ausente en la motricidad del bebé. En el cruce de esas dos líneas burbujea el sujeto. La escena, que no se segmenta a la extracción de un experimento, sino que indica su naturaleza ficcional, conserva el carácter ficcional de la estructuración del yo:

Este ser que se vuelve cuando acaba de captar por primera vez una unidad que lo sobrepasa y encuentra entonces, en un choque de miradas desde mucho tiempo antes valorado por él, otra alteridad que la de su imagen: ¿no se asiste allí a una especie de segundo nacimiento, un cuasi bautismo que introduciría esta masa gritona y pataleadora en el vasto espacio de los intercambios humanos? (Le Gaufey, 2001: 119)

Para llegar a esa imagen final, Lacan emprende un trayecto cuyos rastros son unos experimentos o puestas en escena que ilustran lo acaecido en el estadio del espejo. Le Gaufey sugiere un camino que empieza con el texto *El Estadio del espejo...* y que llega hasta los esquemas ópticos, no sin

antes advertir particularidades propias de los elementos de ese momento fundacional, escrito por Lacan en 1949:

Si cada uno de los dos términos (lo que está en el espejo y lo que está frente al espejo) es plenamente descrito como previamente idéntico a sí mismo, si se le da a cada uno, sin moderación, esta reflexividad, entonces ... no pasa gran cosa en el estadio del espejo. Para que lo que pasa sea captado como un acontecimiento puntual, es necesario convencerse de que ni la imagen del cuerpo, ni el cuerpo llamado "propio" poseen individualidades previas. Dicho de otro modo, para comprender el estadio del espejo debemos por nuestra parte desprendernos de esta convicción de base según la cual todo cuerpo (humano) posee por sí mismo una cierta individuación y, de esa manera, abandonar el lugar del observador inocente a quien le serían dados, en sus individualidades inmediatamente reconocibles, la imagen en el espejo y el cuerpo propio (2001:83).

La carencia de una individualidad previa es el arcano de donde brota la importancia del estadio del espejo. De allí fluye el origen ficcional de la constitución del yo. En este entramado, los esquemas ópticos elucidan el papel de cada uno de los elementos estructurados del yo. Estos, a su vez, aparecen como "sucedáneos" de lo que fue aquella escena del estadio del espejo; ocurre un reemplazo sustentado en la similitud de las propiedades que envuelven al estadio del espejo y a estos esquemas.

Lo más obvio que comparten es la presencia de espejos y de reflejos. A ellos se suma la mirada. La diferencia radica en que, mientras en la primera escena hay un niño, este desaparece en los posteriores ejercicios de Lacan para dar paso a unos objetos: las flores, un florero y una mesa donde se sostienen. La mirada, en estos esquemas, ya no proviene de un cuerpo humano sino de un ojo, consolidando un rasgo mítico⁹³.

3.2.3 Los esquemas ópticos

A medida que los esquemas ópticos convocan la presencia de más espejos, la mirada se hace más intrincada pues depende de diferentes superficies reflectantes que configuran la imagen del

⁹³ Al respecto, Le Gaufey afirma lo siguiente:

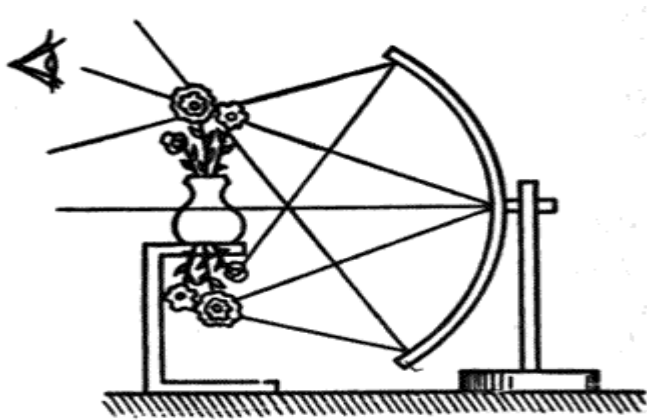
Por el momento lo importante es el ojo, y "el ojo es aquí, como muy frecuentemente, el símbolo del sujeto". El mérito esencial de ese montaje es el de localizar así al sujeto que, en el estadio del espejo versión 1949 permanecía completamente indiferenciado del "cuerpo", del "niño", etc. Aquí, ese sujeto no es solamente supuesto, está representado, aunque sea todavía de manera metafórica (2001:95).

florero y las flores. Las diferencias están, con este sucedáneo, en que la superficie especular, en el primer esquema óptico, es cóncava y la presencia de la mirada proviene de un ojo ubicado en el dibujo. Si bien la mirada está inmersa en la puesta en escena del experimento hecho por Lacan, esta se descorporeiza; no tiene un cuerpo al cual pertenezca, es una suerte de mirada que no se sostiene en ningún soporte orgánico. Esto vincula a la propuesta de Lacan con la tradición científica moderna, más allá de que no se busque un estatuto científico del psicoanálisis:

En la medida en que para Lacan esta “experiencia” es ante todo una experiencia de pensamiento -como las de Einstein u otras incluso de Galileo- esta coerción ya no tiene peso, sólo hay que responder lo mejor posible a las exigencias de su montaje metafórico del que fácilmente se puede captar la riqueza potencial (Le Gaufey, 2001:95).

Pese al “montaje metafórico”- que desemboca en la pregunta sobre la metáfora que circula incluso en el más acendrado discurso científico y cuya inquietud se extiende incluso frente a los postulados, axiomas y proposiciones de la geometría de Euclides-, la lectura de este implica una perspectiva alegórica, como lo expresa el propio Lacan: “La caja representa el cuerpo de ustedes. El ramillete son los instintos y deseos que se pasean” (Le Gaufey, 2001: 95).

El primer esquema, retomado de Bouasse, consiste en que, sobre una superficie se coloca un florero y, en la parte inferior de la misma, unas flores; la mirada, o el ojo que mira, se ubica justo encima del florero y la trayectoria va dirigida al espejo convexo que, por los efectos de la óptica, genera un reflejo en donde las flores parecen estar introducidas en el recipiente:



Esta imagen brinda un elemento que funcionará para evocar lo que ocurre con la imagen especular: la presencia de las flores en el lugar donde naturalmente han de estar y una completud propiciada por el encuentro entre las flores y el florero.

Vale la pena leer en detalle la trama elemental de este esquema para que se capte de entrada su potencia metafórica. Hay entonces algo escondido (aquí, las flores) que se va a convertir en objeto de mirada si, al menos, el ojo del observador está situado en el interior de un cono espacial determinado, y ese algo va a combinarse con un objeto que -ésto parece nada pero tiene toda su importancia- no espera más que eso para formar un todo (florero+ flores) (Le Gaufey, 2001:93-94).

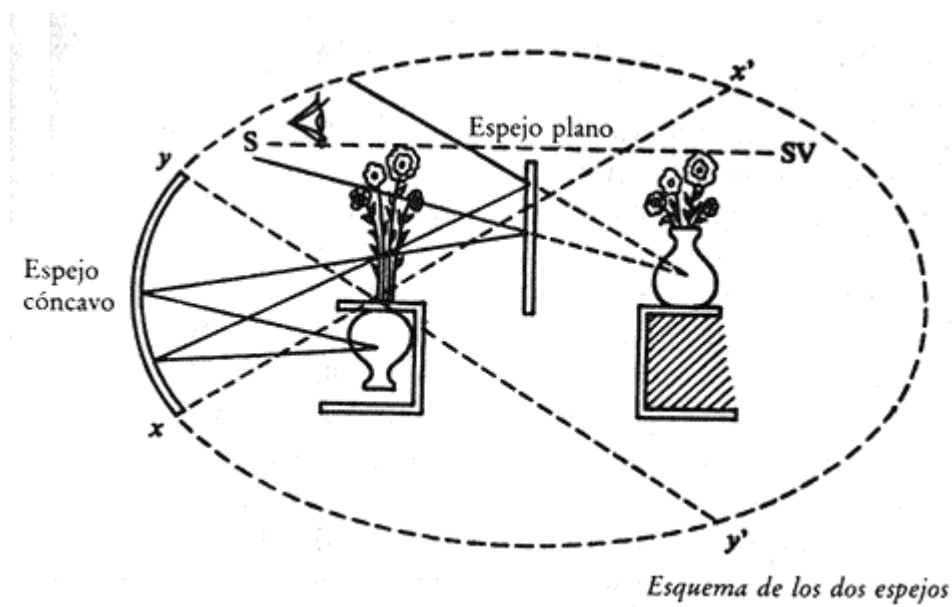
Lacan invirtió la posición de los objetos utilizados en el experimento original; colocó, en la superficie, a las flores y, en la parte inferior, escondido al ojo ubicados justo arriba de las flores, al florero, el cual sólo puede verse por la intermediación del espejo. Este cambio, según Le Gaufey, sirvió para que el acople en el reflejo fuese más exacto y dispensara con mayor precisión la imagen de completud o totalidad.

En este experimento se evidencia el carácter imaginario de la imagen del propio cuerpo; ante la imposibilidad de poderlo ver en su totalidad es necesario el uso de artilugios como una placa bruñida para dotar de totalidad a lo fragmentado: si en el bebé aún sus movimientos son inconexos entre sí y, pese a ello, ve una unidad en el reflejo, el mecanismo mediante el cual se explica ese salto de lo fragmentario a lo total se explica con el ejercicio del florero invertido, en donde ya se ve en su totalidad, gracias a las trayectorias de la luz, lo que no está materialmente completo pues el florero está boca abajo -el cuerpo- y las flores carecen de un recipiente en el cual posarse⁹⁴. En este esquema, la presencia del ojo deriva en la institución del sujeto separado del cuerpo reflejado. Lo que se ve no supone la totalidad presumida en la escena del niño que está frente al espejo, pues en esta hay una certeza que gravita en torno a la presencia de ese hipotético bebé. En el caso de los experimentos posteriores, al desaparecer el cuerpo humano, la pregunta por el ojo y su coincidencia con el sujeto plantea la apertura de un horizonte en

⁹⁴ Acá aparece otro elemento que sólo puede darse desde esa ficción experimental de Lacan: ¿cómo es posible que las flores se mantengan en pie si ellas no tienen nada que las contenga? ¿acaso hay un alguien que las mantiene suspendidas? ¿qué o quién es ese alguien? A diferencia del niño, las flores no pueden dar la vuelta y solicitar un asentimiento, ellas no demandan; que el ojo se precisa para que se dote de completud a ese misterio que implica a las flores solitarias y erguidas, como si algo las ortopedizara.

donde el sujeto es más que el cuerpo o el reflejo vislumbrado en los juegos visuales hechos en virtud de los espejos.

En el subsiguiente esquema óptico, Lacan coloca un espejo plano justo al frente del cóncavo y, entre ambos, unas flores y, bajo la superficie que las sostiene, un florero invertido:



El ojo, al ubicarse justo arriba de las flores, ve la imagen completa del florero y las flores que parecen emanar del interior del recipiente⁹⁵:

No se trata [...] de contemplar su retina o las tonalidades de su iris: su imagen en el espejo -si él hiciese que tenga una- no tiene ningún interés (metafórico). El espejo no está allí para reflejar la imagen de este sino para remitirlo a un punto relativamente preciso del espacio virtual creado por ese mismo espejo. En tanto que este ojo está encargado de metaforizar el sujeto, no se comprende bien a qué respondería una imagen del sujeto (Le Gaufey, 2001:98).

⁹⁵ El carácter mítico de este ojo se evidencia en que, en el esquema, en ningún momento el espejo plano refleja a este órgano, con lo cual, su intervención no afecta al experimento y, como consecuencia, opera una objetividad en la que el ojo no altera a la imagen: a diferencia de lo que ocurre con el planteamiento del estadio del espejo, acá el sujeto no se ve reflejado.

Para que se produzca una visión determinada del reflejo, hay una dependencia en la posición del ojo y debe tenerse en cuenta la inclinación del espejo plano; si se mueve, siempre en un mismo eje, hacia arriba o hacia abajo, el reflejo que ve el ojo variará. Lacan afirma que “[...]la inclinación del espejo Plano [...] está dirigida por la voz del otro. Esto no existe a nivel del estadio del espejo, sino que se ha realizado posteriormente en nuestra relación con el otro en su conjunto: la relación simbólica” (Le Gaufey, 2001: 99), que opera como la relación con el otro y

[...]define la posición del sujeto como vidente. La palabra, la función simbólica, define el mayor o menor grado de perfección, de completitud, de aproximación de lo imaginario; la distinción se efectúa en esa representación entre el Ideal-Ich y el Ich-ideal, entre Yo-ideal y el ideal del yo. El ideal del yo dirige el juego de las relaciones de las que depende toda relación con el otro (Le Gaufey, 2001: 99).

El yo ideal corresponde a la imagen que, así como en el estadio del espejo inicial es el cuerpo unificado del niño, materializa la conjunción del florero y las flores en su interior. En el esquema óptico planteado por Lacan, hay un reflejo del ramillete invertido sobre el espejo cóncavo (es decir, hay un reflejo que impregna al cerebro) y luego este se refleja, por segunda ocasión, en el espejo plano, lo cual genera la aparición de la imagen unificada: a esto también se le llama imagen virtual pues es el reflejo de un reflejo. En *La vorágine*, la lente de la cámara operada por Ayram proporciona ese yo ideal que se instalará como la efigie de Cova en la primera edición de la novela y su relación con Rivera también responde a dicha idealización.

Justo cuando se da la imagen virtual, emerge el ideal del yo, que “pertenece únicamente a la dimensión simbólica” (Le Gaufey, 2001:100), a ese movimiento que realiza el espejo plano y no a la imagen emanada de esa disposición especular; es el SV (sujeto virtual).⁹⁶ Ese ideal del yo se encuentra fuera del espejo pues, a partir del asentimiento acaecido cuando el niño voltea la mirada, surge un referente emocional que, pese a desaparecer, hace pervivir a ese yo ideal: la dimensión simbólica no responde a la imagen y, en el caso de *La vorágine*, la adjudicación o el asentimiento viene de fuera de la propia obra y de la fotografía, más exactamente, de una afirmación hecha por los primeros críticos de la novela. El ideal del yo, que no se refleja materialmente, es la posibilidad de verse el sujeto inconsciente y, como lo afirma Paula Lucero

⁹⁶ Por esta razón, el propio Le Gaufey afirma que el movimiento de ese espejo no sólo determina el lugar del sujeto, sino que además es el que signa la del sujeto virtual (SV).

en una breve explicación que hace del esquema óptico de Lacan⁹⁷, en el momento de la aparición de este ideal, el yo ideal se pierde, se convierte en una nostalgia.

3.2.4 Una escena mítica

Lacan, en los diferentes cambios hechos a su esquema óptico – cambios que operaron en la escritura de ese experimento, más que en el experimento mismo, lo cual evidencia la importancia de la palabra en todo el planteamiento del psicoanalista francés-, adjudicó al espejo plano la A, “letra que designa explícitamente al gran Otro (Autre), *el tesoro de los significantes*” (Le Gaufey, 2001:101). El florero fue designado con la letra C de cuerpo, mientras que las flores se designaron como a (de allí la notación de objeto a), la cual, a diferencia de los demás elementos carece de especularidad dado que, como lo afirma Lacan, “son los deseos que se pasean” y carecen de la materialidad que ocasiona la aparición en el espejo:

No se trata de hacer de ellos vampiros -no aptos, como se sabe, para reflejarse en los espejos- sino de destacar ciertos objetos que no invierten su simetría, por la simple razón de que no la tienen. Es una manera “geométrica”, digamos, de afirmar su “parcialidad”: como no tienen simetría, no son uno. Por curioso que parezca, hay allí una innegable coherencia: si el uno del espejo posee de sí mismo, nativamente, la reflexividad, todo lo que no está dotado de esta reflexividad se le escapa por contragolpe (Le Gaufey, 2001:108).

El espejo cóncavo es el cerebro; el primer suceso reflectivo, es decir, la primera trayectoria que hacen los contornos del florero y las flores se evidencia en esa superficie. Este elemento no es incidental pues insinúa el arcano de ese mito fundacional de la estructuración del yo en un rasgo anatómico de la especie humana: si no llegase a existir ese espejo cóncavo -que incluso precede, en la trayectoria de los reflejos, al plano- no se daría la imagen en torno a la cual gravita la identificación y jamás se hallaría al sujeto virtual o al yo ideal y al ideal del yo.

Con respecto a esa “circulación de los deseos”, cuya caracterización está en las flores, la inversión de Lacan con respecto al ejercicio original, al cambiar la posición de las flores y el florero -cambio que, como lo expone Le Gaufey luego convertirá a dichas flores en una X-, propicia que sea más

⁹⁷ [\(499\) La constitución del yo según J. Lacan. Breve explicación del modelo óptico. - YouTube](#)

evidente el carácter no especular de ellas; si se mantuviera a las flores en la superficie que resulta asible al ojo, los deseos serían lo explícito y el cuerpo se convertiría en el elemento oculto.

La materialidad del florero no implica que lo podamos ver en su totalidad; sólo la percibimos en el reflejo, que condice con el origen ficcional que hay en el interior del estadio del espejo y la constitución del yo⁹⁸:

la mención al giro del niño cierra todo este asunto a lo largo del cual Lacan quiso sumergir su “vieja temática del estadio del espejo” en el tríptico del real, del simbólico y del imaginario. Al ubicar el yo ideal enteramente del lado de la imagen especular y del imaginario, y al señalar el ideal del yo como puro rasgo fuera del espejo desde donde la imagen se ve como amable, Lacan construyó con este estadio del espejo generalizado una “escena” ... (2001:119).

Esta “escena” tiene un valor mítico y se proyecta sobre el carácter ficcional de la estructuración del yo; Lacan la dibuja y luego, al adjudicarles nombres a sus componentes (que operan más como una alegoría que como una metáfora), se ocupa de un trabajo en el cual, postula unas características y dinámicas que dan cuenta de esa estructuración del yo. El yo se constituye, desde lo planteado por Lacan, a partir de una identificación especular. Y, en esta, opera un rango de ficción, en donde el sujeto que mira es el inconsciente; el ojo que se coloca frente al espejo también responde a ese sujeto; hay que eludir la trampa en la que se puede caer cuando apenas se traza la imagen de alguien que, en su conciencia, ya instaló dicha identificación.

3.2.5 La ficción de identificarse

La pregunta sobre cómo puede hacerse una identificación si el hipotético niño al que se lo ubica frente a un espejo no tiene la posibilidad de constatar su rostro, salvo por ese reflejo que tiene al frente, persiste. Y esta persistencia se aúna a la imposibilidad humana de saber que jamás nos veremos completos, que no seremos testigos oculares de nuestra espalda o espina dorsal y que

⁹⁸ De mantenerse el experimento original, en donde las flores están sobre la superficie y el florero debajo de ella, se implica la evanescencia del cuerpo; este se esfuma, con lo cual sólo quedará la marca de su presencia en ese reflejo en donde él no tiene el rasgo especular y sólo circulan los deseos: ¿es acaso esta una de las visiones que se han instalado desde que aparecieron Internet y las formas en las que cada sujeto se presenta en las llamadas redes sociales?

lo que habita en nuestros órganos es una existencia apenas sentida cuando hay dolor y se desencadena la enfermedad:

qué estatuto debemos atribuirle a lo que hace frente al espejo, plataforma giratoria (es el caso de decirlo de aquí en más) de toda esta operación al término de la cual lo que no tiene, de sí mismo, ninguna unidad ni identidad, se encuentra enganchado a la imagen dispensadora de unidad por un lado, y a una mirada dispensadora de asentimiento por el otro. Este aparato, esta máquina, esta cosa, se encuentra a partir de allí atenazada entre dos tipos de unidad: la de la imagen, unidad englobante que, como toda Gestalt necesita un borde cerrado de una manera o de otra y la del asentimiento que tiene, ya se lo ha visto, la naturaleza del rasgo simple e indivisible. No hay partes o trozos de asentimiento, éste se da, se encuentra, o no (2001:123-124).

El adjetivo interrogativo del comienzo de esta cita, implica la búsqueda de una identidad de lo que se presenta frente al espejo: ya no es un niño sino un aparato o una máquina – en consonancia con toda la puesta en escena de Lacan, la cual es deudora de la tradición científica clásica y responde a esa organización de unos experimentos que lo acercan a las empresas de Galileo Galilei⁹⁹; no es una entidad con un contorno humano: este sólo empieza a delinearse mediante la Gestalt y se consolida con el asentimiento. En la bifurcación entre estos dos aspectos aparecen las nociones de lo unario y uniano.

Lo uniano, según Le Gaufey, tiene sus raíces en el “ennui”, es decir, el aburrimiento, y consiste en esa unidad especular, “un “uno” englobante, un “uno” que delimit[a] un interior y un exterior,

⁹⁹ Pese a esta continuidad, lo que plantea Lacan también marca un golpe a la división entre el pensamiento científico y el poético; sus postulados se escapan a la estructura del discurso científico en el sentido de que los esquemas ópticos no dicen nada por sí mismos, comportan la denominación de cada uno de sus elementos para interpretar o comprender su resultado. La propuesta de Lacan no se agota en la puesta en escena de un experimento, sino que la denominación de cada uno de sus elementos es fundamental, el lenguaje pierde el carácter instrumental y se inscribe dentro de un horizonte en donde el mismo propicia nuevas situaciones. Lacan intenta unificar lo que estaba dividido; su trabajo es poético además de contar con ese hábito científico.

Vladimir González Robledo enfatiza la oposición que hay entre el pensamiento lógico al cual se adscribe la verdad científica y el á-lógico de la poesía; dicho énfasis lo retoma de lo planteado por Zemelman. La propuesta de Lacan también es a-lógica; está irradiada por la poesía. Y complementa esto con lo que advirtió Foucault con respecto a la cercanía que llegan a tener las ciencias y las artes, como si en su pensamiento hubiera vislumbrado el trabajo de los esquemas ópticos planteados por Lacan:

Foucault y los hermeneutas ubican la ciencia como un dispositivo representacional que también ha tenido sus desplazamientos de la semejanza a la metáfora. Uno de los valores científicos, la Verdad, se comprende a partir de los relatos legitimadores. En la Modernidad, la Verdad se construyó encadenada al referente empírico, a la correspondencia mimética entre enunciado y lo enunciado (2019:30).

por lo tanto, esencialmente “algo” indefinidamente divisible” (2001:124) y corresponde al imaginario.

Lo unario es lo simbólico e indivisible. Este uno se adscribe al asentimiento dado al bebé cuando voltea la mirada¹⁰⁰. También tiene correspondencia con el ángulo de inclinación que tendrá el espejo plano en el esquema óptico: este posibilita una determinada visión de lo que ocurre con el florero y las flores.

No se completa para Lacan sino cuando lo que pudo identificarse con la imagen en el espejo, se da vuelta para identificarse con el signo del asentimiento, ese einziger Zug que lo introduce de lleno en el simbólico y su despliegue indefinido de unidades discretas. El uno al que está permitido agregar o sustraer sin amenazarlo demasiado en su naturaleza “uniana”, ese uno debe permanecer en relación con la unidad indivisible: la emoción estética es como una especie de medir gradiente afectivo para que un conjunto sea un conjunto. Y, a menudo, el arte del pintor será evidente cuanto mejor haya sabido amenazar la unidad “uniana” de su cuadro descartando rasgos, colores, texturas, a riesgo de casi” separarla de su unidad "unaria", para finalmente volver más emocionante aún su armonía frágil e incierta, que se puede comenzar a adivinar centrada sobre el tercer término, presentado por Lacan como lo que escapa irreductiblemente a cualquier uno (Le Gaufey, 2001:127).

La distinción de esos dos unos se clarifica cuando Le Gaufey retoma la discusión en torno a la iconografía y el debate entre iconoclastas e iconóduos, en donde se problematiza que no todo lo reflejado constituye la copia fiel del sujeto que está frente al espejo. El origen en esta discusión se cifra en la imposibilidad de tomar una imagen de alguien como Cristo pues esa divinidad no cabe en alguna forma humana¹⁰¹.

¹⁰⁰ Cuando voltea la cabeza el niño, si bien ya sabe que ha visto a su reflejo en el espejo, busca una confirmación del hecho para

considerar como suya esa imagen especular y regocijarse con este descubrimiento, al precio de descarozar esta imagen de una mirada que fue necesario buscar en otra parte, fuera del espejo. Ese furtivo y discreto movimiento de la cabeza estaría en la misma dirección que la naturaleza misma de toda imagen, revelando la necesidad de depositar fuera de ella el uno infraccionable que le asegura su consistencia (Le Gaufey, 2001:169).

¹⁰¹ Le Gaufey aborda toda la discusión para explicar que la forma en cómo se veía a un ícono era muy diferente a como nosotros lo entendemos: “El ícono-Cristo se define como "espejo" a condición de imaginar ese espejo girado, no tanto reflexivamente hacia el creyente sino vuelto, vía el Hijo encarnado, hacia el Padre, hacia Aquel que desde siempre y para siempre no se muestra” (2001:261).

Cuando el niño se ve en el espejo se configura un aspecto propio de lo simbólico; la bisagra para identificar a ese reflejo germina desde lo que representan las flores, es decir, esos deseos que circulan y a los que Lacan los escribió como “a”:

No habrá imagen de “a” en el sentido en que “a” sigue sin poseer ninguna “circunscripción”: no se encuentra ni en el lugar, ni en el tiempo, ni en el concepto. Quizás es la verdad natural de este curioso “objeto”, pero en todo caso es necesario que sea así para que la imagen “i(a)” no se agote en el visible donde se ofrece. Ese “a” que la agujerea y que ella rodea no por eso es dios, ya que una de las marcas de Dios, a saber su eminente simplicidad, es devuelta ahora a ese gran 1, ese rasgo unario fuera del espejo, fuera de la especularidad y entonces fuera de la imagen. Una vez que el unario se inscribe en otra parte, a ese “pequeño a”, a ese “objeto parcial”, no le queda como propiedad más que una especie de hormiguelo inabarcable que ninguna unidad puede circunscribir y al que, tal como el “elemento” de la clase unitaria, no podemos acercarnos más que con la idea, imposible de cercar imaginariamente, de una “multiplicidad de multiplicidades” (otro sentido radical de ese “parcial” que no tiene nada de partitivo). (Le Gaufey, 2001:303).

3.2.6 Asentir a la ficción

Hay un elemento ubicado fuera del espejo que forma parte de la estructuración del yo; en el asentimiento nace lo unario; en el esquema óptico, ocurre cuando el espejo plano se inclina en virtud de ese gran otro que consolida la unidad simbólica. Cuando el niño se voltea, halla una confirmación que le permite corroborar que lo que está en la imagen es indivisible y consolidado. La corroboración, pese a la extraespecularidad, es un elemento esencial para la configuración del yo. Respecto a lo uniano, es un uno ubicado en la imagen especular; corresponde a lo imaginario mas no a lo simbólico y, de alguna manera, coincide con esa dimensión imaginaria de la estructuración yoica.

En este orden de cosas, lo que queda en el ícono es un hábito mas no la totalidad y, por lo tanto, lo que se le escapa es algo semejante a lo que ocurre con a en el estadio del espejo. En consecuencia, un reflejo, lo que él duplica, no es la totalidad de lo duplicado, con lo cual, la aporía que se plantea con la pregunta de cómo duplicar lo que no es replicable – es decir, la que apunta a la imposibilidad del desdoblamiento- pierde su fuerza en la medida que el elemento a, eso que se escapa del reflejo, forma parte igualmente de la instalación de la identidad del sujeto.

Debido a ese par de unidades – lo unario y lo uniano-, Lacan escribe al Sujeto como barrado o escindido, lo cual, más que comportar una suerte de campo de fuerzas en donde se pone en tensión a dos identidades, atiende a diferentes dimensiones del sujeto que, a su vez, carece de la solidez adjudicada a partir de la propuesta cartesiana. Esta instancia forma parte de lo planteado en el *Estadio del espejo*... cuando se establece un distanciamiento con respecto a la filosofía del cogito, y cobra un lugar propio en el esquema óptico; forma parte de ese ojo cuya mirada es determinante para comprender todas la trayectorias de los objetos reflejados y se instala como el arcano de esa virtualidad: el sujeto que observa no corresponde al enunciado por Descartes; hay una fractura en donde no solo es el pensamiento, que pasa por el tamiz de lo racional, el que se manifiesta: la mirada hecha por ese órgano que es el sujeto barrado no responde a una decisión de mirar.

Y esa ausencia de un filtro racional permite avizorar parte del arcano de la creación. El escritor no se acerca a algo luego de una delimitación o escogencia deliberada; hay unas inquietudes que bullen, crecen y dejan una huella en un papel o una pantalla. El autor empírico de una novela también está barrado, no es una entidad que opera con una coherencia concreta; la presencia que de él se atisba en los materiales redaccionales no obedece a decisiones o a proyectos del propio autor.

En *La vorágine*, el asentimiento opera en dos niveles: al interior de la novela se materializa en la fotografía tomada por Zoraida Ayram; ella establece la identidad de Arturo Cova y otorga una prueba de realidad y de su paso por la selva. La fotografía apoya el testimonio del propio Arturo y da fe de lo acaecido en su interior; no es una mera divagación de un poeta perdido en la jungla. Es, en el ojo de una mujer y la perspectiva que ella le da al narrador, donde termina enmarcado todo el relato escrito en el interior de lo que será la novela. Este primer nivel se entrelaza con el segundo por la misma fotografía: cuando se asume que corresponde a una imagen de José Eustasio Rivera, además de colocarse el reflejo del escritor como coincidente con el del narrador del testimonio -propiciando un vínculo especular entre ambos que supera la mera relación de identidad física-, se sustituye al operador “real” de la fotografía; hay un doble de ella, la imagen es diferente debido al encuadre dentro de un testimonio y su valor se remite a lo ficcional pues ahora forma parte del entramado narrativo de *La vorágine*. Esta imagen supone el desdoblamiento de la fotografía y no solo de lo que está enmarcado dentro de ella: se desdobra a quien operó la máquina y la función de la imagen. Por lo tanto, el desdoblamiento no es autosuficiente, precisa

de una red en la que se desplaza su sentido; deja de ser la imagen de una persona como José Eustasio Rivera sentado en una hamaca, para convertirse en la imagen de una ficción encuadrada dentro de la novela. El cuerpo de José Eustasio Rivera se extiende sobre su propia ficción y se instituye en parte de ese tejido articulado con la denuncia. Al ponerle un rostro a Cova, desde la mirada de una mujer -aspecto que bien puede propiciar una nueva lectura de la novela y del papel de los personajes femeninos-, surge un rastro de la relación especular entre el escritor y los personajes que emergen en su escritura; esos reflejos, que no siempre corresponden con la explicitud de la fotografía, son el indicio para acercarse a ese segundo nivel que atañe al proceso de escritura.

Sin que se aborde de forma explícita esa perspectiva del proceso de escritura, en *Los hermanos Karamazov* aparecen personajes que suponen una gradación de los diferentes dobles y, dentro de ellos, en una lectura que apunta a la escritura, están los que surgen mientras se escribe; son esos destinatarios virtuales que laten en una campaña de escritura, pero también surgen con respecto a ese escritor cuyos borradores son luego revisados por el mismo sujeto empírico pero los ve desde la lejanía -siempre mediada por la convicción de identidad sustentada en la memoria que fundamenta al pasado-.

En la novela de Dostoievski, los starets absorben el alma de un fiel en la de ellos -o uno de ellos, pues es una operación individual-. Después de un duro aprendizaje, que consiste en la entrega y absoluta obediencia para con ese starets, ocurre una dominación de sí mismo que desemboca en la “perfecta libertad” (Dostoievski, 2018:19). En esa relación, hay un asentimiento que opera cuando el starets da por cumplida la obligación del fiel, mientras tanto, en la absorción del alma, acaece una transformación: el fiel que se ve en el starets se transforma y precisa del asentimiento de esa suerte de maestro para cobrar una identidad. Esta figura del doble ha sido fundamental para interpretaciones del trabajo de Dostoievski como el de Bitsilli, quien toma la siguiente tipología del doble:

Hay dobles polipersonales, o sea los títeres [...] que sirven a cualquiera de espejo, pues no tienen nada de real o concreto [...] Hay también dobles de segunda clase, o emanación de una emanación, ocurre el desdoblamiento de una personalidad en representación de otra y una duplicidad mutua, de suerte que a veces no se sabe quién es el doble de quién. También señala Bitsilli situaciones dobles, paralelas, de

significación simbólica, mismas que Dostoievski subraya haciendo que sus personajes se presten frases o se parodien unos a otros (Phillips, 2018: XVIII).

En todos estos dobles hay un reflejo donde la gradación del espejo plano permite que se adscriban a alguna de estas tres tipologías. En la novela de Rivera los tres caben; hay una representación y una duplicidad mutua, como en el caso de Barrera con Cova o esos que sirven como títeres -que podría ser la propia foto pues bien puede ser el reflejo de cualquiera aunque, con la narración, esa imagen se gradúa a la manera del espejo plano y, simbólicamente hay una alteración: las flores de los experimentos de Lacan son esas palabras escritas a lo largo de la narración- y las situaciones paralelas operan en casos donde surge una relación semejante a la de Cova con Luciano Silva.

3.2.7 El reflejo de Arturo

Con respecto a la fotografía de Arturo Cova en la primera edición de *La vorágine*, se esclarece el desdoblamiento del uno que establece Lacan: si bien hay una imagen que corresponde a lo uniano con lo que después vieron los críticos que coincidía con José Eustasio Rivera, no se la vincula necesariamente con lo unario; desde lo simbólico, el que ha de aparecer en la fotografía es Arturo Cova: la pose que tiene el cuerpo fotografiado y esa mirada que no se dirige al foco, preforma un instante donde sopla un hálito de reflexión por parte del fotografiado.

¿En qué pensaba en esos momentos Arturo Cova? Puede que uno, como lector, y luego de haber leído la novela, deduzca que pergeñaba algunos de los apartes que luego escribió como su testimonio de ese viaje sin retorno rumbo al horror. En las barracas donde lo fotografían, inicia la escritura de la mayoría del cuerpo escrito de *La vorágine*; es un acercamiento a una escena de escritura o, más bien, al contexto en el cual se realizó. Todo lo que gravita en torno a la imagen es un trabajo conjetural efectuado con respecto a Arturo Cova; por más que se trate de establecer que quien aparece ahí es José Eustasio Rivera, este será visto como alguien que interpreta el papel de Arturo Cova – de hecho, Rivera es uno de los personajes que aparecen en la novela y funge como editor o un sujeto que interviene en el manuscrito propiamente dicho-. El reflejo aparecido en la fotografía, en primera instancia, es el de Arturo Cova: el personaje cuyo contorno es evanescente a lo largo de la narración, cuenta con un cuerpo que, por coincidencia, semeja el del autor empírico de la novela.

El reflejo, en la novela, comporta dos niveles: el primero nace de Cova y su relación con el sujeto enmarcado dentro de la fotografía y el que discurre en las páginas, el segundo responde a la similitud que hay entre esa figura y el cuerpo de José Eustasio Rivera. El reflejo de Cova aparece en imágenes escritas de las fotografías tomadas por Monsiú: las heridas de Arturo forman parte de la posible apariencia de un hombre del que apenas se tiene conocimiento de su efigie. Cova hace un periplo que comprende el influjo de diferentes factores ambientales, los celos que se yerguen desde la aparición de Narciso Barrera, la amistad con sujetos que completan los espacios oscuros que el propio Arturo apenas insinúa en su narración y las tensiones entre un posible regreso a la poesía y la ciudad y la perspectiva de una exploración en los campos que implicarían un cambio en su poética. La dificultad de establecer una relación directa entre la apariencia de Cova y las palabras con las que él mismo se presenta, reside en la veleidad de su carácter; las abruptas variaciones cambian al paisaje e imposibilita sostener la univocidad de algún personaje: Fidel Franco, por ejemplo, aparece como un amigo incondicional pero también como el sujeto con quien entablará una discusión Arturo en donde se anuncia la presencia de la vorágine gracias a un naufragio.

Al plantearse la presencia de la imagen especular de una fotografía, emerge un reflejo cuyo origen está en la estructuración del yo: la imagen del que está frente a un espejo cuenta con la adjudicación de una correlación de identidad. Dicha coincidencia se problematiza en la fotografía; asumo que mi rostro aparece en la imagen de mi tarjeta de identidad o la migratoria, cuando alguna autoridad me pide el documento, hace una constatación donde compara la imagen de esa tarjeta plastificada y lo que ve al frente; en esa comparación, asume que yo soy el mismo de la fotografía y el doble surge porque, en simultáneo, estoy frente a la autoridad.

Ese efecto especular de la fotografía ha provocado equívocos en los que se la asume como testimonio de un instante o un hecho real, lo cual fue discutido por Clément Rosset. En las fotografías cabe la posibilidad del trucaje: lo que hoy día aparece en un perfil de Facebook, Instagram o cualquier otra red social de internet, puede alterarse, como, por ejemplo, lo hizo Stalin; en esos trucajes subyace una propia versión de quien truca, la identificación con la imagen no se circunscribe a evidenciar un vínculo entre el cuerpo fotografiado y la identidad, así como tampoco basta con pararse frente a un espejo para identificar que el que está enfrente soy yo, al menos en lo que atañe a los primeros momentos de la infancia. Es, en ese punto de identificación,

donde la propuesta de Lacan cobra sentido: ¿en qué momento y cómo asumo que ese reflejo que está allí soy yo o coincide con lo que yo soy?

3.2.8 La identificación con la fotografía

El estadio del espejo es un momento fundacional y un modelo de comprensión de la estructuración del yo. Lo que le precede a ese instante, es un magma o un “estado de indiferenciación”, como lo afirma Magda Estrella Zúñiga: “Este niño [...] de] carne y hueso no atravesados aún por el lenguaje, inicia un proceso de diferenciación, o decir, diferencias lo que yo soy de lo que yo no soy” (2017:197).

Lo que plantea Lacan en sus posteriores esquemas ópticos, apunta a esa penumbra imperante cuando no existe la diferenciación. Este momento ficcional,

sitúa la instancia del yo, aun antes de su determinación social, en una línea de ficción, inventada en la imagen que se devuelve como una Gestalt (yo especular) [...] Imágenes subjetivas y deformadas que son la sustancia del yo. Deformadas por sensaciones y sentimientos de nuestro ser, por la reviviscencia de experiencias infantiles, por la presencia de todos los otros en mí, lo que nos sitúa “en un lugar de desconocimiento” (Zúñiga, 2017: 198).

Esas miradas subjetivas no corresponden a las que hace un sujeto como el cartesiano, sino que está barrado y, en esa fractura, emerge el inconsciente que mira. En el estadio del espejo acaece la organización o puesta en evidencia de algo que circula en la oscuridad: es una organización del caos que la precede y, como lo afirma Zúñiga, un “proceso de diferenciación que conlleva a una estructura psíquica y, a través suyo, al nacimiento del yo” (2017:198).

En la imagen fotográfica de Arturo Cova, se explicita la identificación del autor empírico. Tanto en la fotografía como en la escritura de la novela, el reflejo se revela a partir de la distancia entre quien observa y el reflejo observado. En esa distancia, donde media la identificación o adjudicación de una identidad del reflejo, el influjo de la relación personaje/autor bascula entre las coincidencias y las diferencias trenzadas por ellos.

3.3 Los reflejos de Arturo Cova, la escritura y la radiografía de un cadáver

3.3.1 Lo escrito como espejo

En *La huida hacia Dios*, Zweig le adjudica un epílogo a *Y la luz brilla en las tinieblas* de Tolstoi y a la propia vida del autor de *Guerra y paz*. La afectación de la vida en la escritura y de la escritura en la vida la torna en una mezcla; la hipotética empresa de aislar sus componentes se hace, más que inocua, un atentado para con la sustancia vital elevada en el encuentro entre lo escrito y lo vivido. La vida y la escritura, más que polos, son componentes de un mismo magma; el origen de lo que desemboca en un papel o una pantalla, es la huella de un caos que le precede y que también es escritura.

Zweig erige un doble de Tolstoi que, en la obra inconclusa, urdió un personaje muy semejante a él, aunque con un nombre diferente. El narrador suizo restituyó el nombre de Tolstoi al personaje principal; se materializó un movimiento pendular entre el desdoblamiento de Tolstoi en su obra inconclusa y el Tolstoi de *La huida hacia Dios*. Sin embargo, ni el Sarynzev escrito por Tolstoi ni el Tolstoi escrito por Zweig son una duplicación: el desdoblamiento se da en virtud de la base ficcional de toda identificación con el reflejo. Una indagación en torno al efecto especular de un texto con tintes autobiográficos desemboca en la hipótesis de duplicación de unos dobles que no son copias fieles pues nadie puede ser copiado de manera exacta: si ello ocurriese, el sujeto duplicado perdería su carácter de individuo y no habría lugar a la duplicación. En el movimiento pendular entre el Tolstoi escrito por Zweig y el escrito por el propio Tolstoi, ocurre una duplicación que no obedece a un ejercicio exacto de copia. Hay una copia de una copia de una copia, en una progresión inscrita en un trayecto de largas proporciones, porque jamás se percibe al original; nosotros como lectores distanciados por más de un siglo del novelista ruso, apenas asimos algo de su presencia en los reflejos diseminados tanto en la pieza teatral escrita por él como por la de Zweig.

La escritura de Zweig coincide con lo que él mismo recuerda vivir, sobre todo, en lo que respecta a aquella huida que le adjudica a Tolstói: como es bien sabido, Zweig partió de Austria por su condición de judío y, luego de una estancia más bien decepcionante en los Estados Unidos, recaló en Brasil, en donde se envenenó con su esposa. Lo que Zweig escribe sobre esa inconclusión que residía en la vida de Tolstói, y que se resuelve con el epílogo que él escribe, es un reflejo anticipatorio de su propia vida -reflejo que no es idéntico, siempre hay elementos que

se escapan; una vertiente explicativa que se pliegue en la confianza de lo escrito como veraz incurre en la miopía de no atender que ni el espejo más fiel puede reproducir con exactitud al cuerpo que se planta frente a él-.

Es tal la coincidencia que la huida de Zweig semeja la de su Tolstoi. Más allá de la veracidad de lo acaecido al autor de *La muerte de Iván Ilich*, se sostiene esa relación especular con lo escrito que habita en cualquier elaboración humana: la escritura instala galerías de espejos multiformes; los reflejos que ellos emanan tienen un origen ficcional ; hasta la escritura planteada como la más apegada a los hechos, cuenta con este elemento – y no necesariamente me remito a los textos que se pretenden literarios: la ficción también puede estar en un acta que dé cuenta de una asamblea o un escrito que se remite al periodismo-.

3.3.2 Raíces de la creación literaria

Esta presencia del desdoblamiento en la escritura se atisba en *La vorágine*: Arturo Cova comparte varias características de José Eustasio Rivera. La cercanía ha llegado al punto de que críticos como el S.J Luis Carlos Herrera, se acerca a Cova y a Rivera indistintamente:

Sabemos que Rivera había leído la obra de Dante y su lectura había dejado honda huella indeleble. Cuando quiso estigmatizar a Barrera con muerte inhumana, califica la voraz manada de caribes que acudía a devorarlo de este modo “Burbujeaba la onda con hervor Dantesco, sanguinosa, turbida, trágica... y cual se ve sobre el negativo armazón del cuerpo radiografiado, fue emergiendo en la móvil lámina el esqueleto mondo blancuzco, semihundido por un extremo al peso del cráneo, y temblaba contra los juncos de la ribera como en un estertor de misericordia” (Rivera,1974:71)

Más que un descuido de Herrera es la adscripción a lo afirmado por Eduardo Castillo: la narración, desde lo empírico, fue realizada por Rivera; lo consignado por Arturo Cova sólo puede adjudicársele a José Eustasio. Pero la permutación de identidades entre Cova y Rivera puede conducir al olvido de la tensión y distancia entre el enunciador empírico de un texto y el narrador que cuenta la historia¹⁰², como ocurre en el caso de esta novela.

¹⁰² Este olvido conduce a que preguntas sobre las herramientas memorísticas del propio Cova se obvian pues la gran mayoría de lo que cuenta lo escribe desde las barracas de Guaracú.

Dante es un vaso comunicante, si nos atenemos a la distancia planteada entre Cova y Rivera, se convierte en una suerte de cordón umbilical en donde el narrador se alimenta de las lecturas realizadas por el autor empírico: en el caso de *La vorágine*, al compartir una vocación de escritura el protagonista con el autor, ocurre la fagocitación de lecturas; es imposible que un personaje haya leído algo que el autor no lo haya hecho, mientras que sí es posible que un personaje haya leído menos que quien lo trazó en unas páginas o, incluso, que ni siquiera sepa leer. Las lecturas forman parte del cordón umbilical de la relación entre el autor y su personaje, y aún más cuando este último coincide en la profesión de escribir.

Lo que Herrera le adjudica a Rivera, también le corresponde a Cova: él mismo es un poeta que usa el recurso del adjetivo dantesco para definir una situación concreta. Esta intersección se da en el plano racional del personaje y en una matriz que abarca a los sueños, como el propio Herrera lo advierte cuando Arturo percibe la queja de los árboles ante el golpe de un hacha y, más específicamente, cuando golpea a una Araucaria que luego se convierte en Alicia y le pregunta por qué le causa ese daño; esto lo vincula con el canto XIII del *Infierno*, en donde Pier della Vigna, según lo establecen Petrocchi y Martínez de Merlo, le habla a Dante, luego de que él le hubiera arrancado una pequeña rama y le prodigara dolor.

Este vínculo, remitido a lo onírico, redundante en el enraizamiento de las lecturas en Rivera y en Cova al punto de compartirlas; su presencia en planos que superan lo racional, se manifiesta en una correlación entre el personaje y el autor rebalsa la simple identidad; el deslizamiento, como lo llamó Le Gailliot, del personaje al autor, fundamenta la incursión del psicoanálisis en la literatura desde los abordajes hechos por el propio Sigmund Freud:

Luego, en virtud de un deslizamiento sin transición, se transfiere esta aversión del personaje imaginario al “poeta” mismo, el cual la manifiesta igualmente en otra obra de teatro, *Timón de Atenas*. De tal modo que entendemos, después de esta lectura de Freud, que la neurosis que está aquí en cuestión no es la de Hamlet sino de la Shakespeare, dado que la vida de éste, al fin de cuentas, comporta elementos susceptibles de confirmarla (Le Gailliot, 2001: 107-108).

En las creaciones literarias reverbera una organización psíquica de su autor, son huellas de una individualidad en torno a la cual, además de gravitar, extraen elementos que permiten vislumbrar una relación entre los personajes y el escritor. La creación artística obedece a aspectos

particulares que la hacen irrepetible; no basta con un entorno externo o con determinadas circunstancias personales: hay un mecanismo más profundo que, desde la mirada del psicoanálisis, se cifra por medio de la homología del sueño.

En el caso concreto de los personajes, cada uno de ellos está constituido por elementos reales que, incluso, comportan al propio autor, de modo que aparece el reflejo. Sin embargo, esta imitación no pasa necesariamente por el filtro de lo consciente:

la obra literaria es el producto de una cadena de representaciones que tiene su origen en una realidad psíquica incognoscible directamente y a la que sólo puede hacerse significar a través de sus sucesivos desvíos (Le Gaillot, 2001:114).

Esta perspectiva asume a la ficción como uno de los medios para acceder a la psiquis de su autor. La relación que postula entre el escritor y lo que escribe permite un análisis en torno a las características comunes que pueden llegar a tener los personajes con su creador, lo cual responde a un asomo al Génesis:

Y dijo Dios: «Hagamos al ser humano a nuestra imagen, como semejanza nuestra, y manden en los peces del mar y en las aves de los cielos, y en las bestias y en todas las alimañas terrestres, y en todas las serpientes que serpean por la tierra. (Gen: 1, 26).

La semejanza es un reflejo; algunos elementos simbólicos e no coinciden y otros sí. En el origen creador, se presenta la fuente del problema de lo que se aborda cuando se emprende el camino para hallar una relación entre los personajes de una novela y su autor:

Según Sarah Kofman (L'enfance de l'art, Payot, 1970), Freud postula en El delirio y los sueños... que “la obra engendra a su padre, porque los personajes deben comprenderse como los dobles de aquél, como la proyección de sus fantasmas y de sus ideales. Pero el escritor ignora esa relación, así como ignora que describe “en verdad” los procesos psíquicos (Le Gaillot, 2001: 126-127).

El acto creativo y la novela misma suponen una galería de espejos:

debe sin duda su especificidad a la inclinación del poeta moderno a escindir su yo, por observación de sí, en yo-es-parciales, y a personificar luego en varios héroes las corrientes que entran en conflicto en su propia vida anímica (Freud, 1992:133).

Es esa misma inclinación la de *La vorágine*; desde la tipología postulada por Freud, hay una remisión a la novela psicológica: “sólo describ[e]n desde adentro a una persona, otra vez el héroe; en su alma se afinca el poeta, por así decir, y mira desde afuera a las otras personas” (Freud, 1992: 133). La narración, al hacerla Arturo Cova, se circunscribe a lo que él dice y los personajes que intervienen en la historia se pergeñan a partir del relato que él escribe en torno a ellos. La particularidad de la novela de Rivera radica en que también se alimenta de materiales que Freud llamó “listos, como los épicos antiguos”, en donde este influjo de “yoes parciales” se difumina, sin implicar una total desaparición; hay un filtro del autor que hace dicho recaudo y que, desde la mirada psicoanalítica, proporciona indicios para un acercamiento.

3.3.3 Propalación de reflejos

Parto de un reflejo en cuya identificación hay un núcleo ficcional; esa ficción ha de desdoblarse en algunos de sus aspectos, tanto en el protagonista como en los demás personajes. La atemperación, adjudica por Freud a la labor del poeta para delimitar el carácter egoísta de sus sueños diurnos -que corresponde a la fantasía en torno a la cual urde una narración-, no ocurre de una forma donde el hacedor escoja o sepa discernir lo que corresponde al origen fantástico y el atavío que ha de colocar para que desemboque en un reconocimiento artístico de su invención sino que hay una relación dinámica, un flujo en donde no se ha de discernir; al haber un origen ficcional de toda identificación, no hay un claro límite entre lo considerado verdadero y veraz y lo que no lo es. Este flujo brota y se hace caudaloso en relatos como *El otro*, escrito por Borges.

En esa indefinición entre dos espacios -indefinición que, a la postre, conduce a pensar en uno solo donde hay diferentes corrientes que invocan a una vorágine-, persiste un elemento que Freud postula en el ensayo de marras y permite discutir con la perspectiva de Le Gaillot con respecto al desliz del personaje al autor y su inexplicación dentro de la propuesta psicoanalítica:

Desde la intelección obtenida para las fantasías, nosotros deberíamos esperar el siguiente estado de cosas; una intensa vivencia actual despierta en el poeta el recuerdo de una anterior, las más de las veces una perteneciente a su niñez, desde la cual arranca entonces el deseo que se procura su cumplimiento en la creación poética; y en esta última se pueden discernir elementos tanto de la ocasión fresca como del recuerdo antiguo (Freud, 1992: 133).

Hay un elemento que acompaña a toda la escritura literaria: el deseo. El circuito del escritor durante la ejecución de su trabajo, propicia un camino que no da lugar al desliz que propone Le Gaillot. La identificación entre el personaje y el autor responde a un deseo; hay elementos comunes que circulan entre el sujeto empírico que hace una novela y el personaje o los personajes que aparecen en su decurso. Al no existir tal salto, y al tenerse en cuenta a esa variable que es el deseo, se plantea, una vez más, la presencia de las flores, las cuales corresponden a esos deseos que circulan y que no tienen un reflejo especular. Si la escritura se realiza en virtud de un deseo, esta misma no puede verse en el reflejo; los rastros en el papel no pueden dar cuenta de ese deseo, aunque sí delimitan una perspectiva de orden ficcional que funciona para la creación de ese sujeto completo que forma parte del yo ideal, el cual corresponde al imaginario, en este caso, del escritor. La escritura que circula en *La vorágine* responde a una fluida dinámica en la que hay rastros del deseo del propio Rivera, pero no se identificará total coincidencia pues no hay un elemento especular en tal asunto.

La disposición de los diferentes personajes bascula a lo largo de la narración de *La vorágine*, permite entrever algunos de los elementos posibles para hallar visos de reflejos dentro de lo que aparece en cada uno de ellos. Herrera, al respecto de los personajes, postula esta relación entre los ellos y sus nombres:

Al protagonista lo llamó COVA, porque manifiesta su intimidad desde la soledad de su ser, es cueva, como Alicia es aliciente del varón que la seduce, la pierde y la idealiza para luego perseguirla y rescatarla [...] Clemente Silva, [es] bondad en la selva; Funes, funesto; Narciso Barrera, exhibicionista y la primera barrera encontrada en la vida del protagonista; Rafo (faro); Ayram (la turca Zoraida), María al revés, marimacho (Rivera, 1974:29-30)¹⁰⁵.

Dicha elucidación en torno a muchos de los personajes de la novela brinda una panorámica de lo que Herrera plantea como capas narrativas que se dan en ella. La primera se estructura en el relato hecho por el “poeta-protagonista, impactado por el contacto con los llanos. Manifiesta su sensibilidad exacerbada y multiforme que se podría identificar con las circunstancias del autor” (Rivera, 1974:25). La segunda capa, es la tejida por el relato de Helí Mesa- a la cual Herrera le

¹⁰⁵ La bondad de la selva propicia ese claroscuro en el que se sumerge el espacio donde deambula hasta desaparecer Arturo.

adjudica el estatus de dimensión mítica, al gravitar en torno al embrujo de la indiecita Mapiripana. La tercera corresponde a lo que cuenta Clemente Silva con respecto a la explotación cauchera. La cuarta es la denuncia que hace Ramiro Estévez con respecto a lo hecho por Funes. La quinta, se relaciona con esos “dos paréntesis: el prólogo y el epílogo” (Rivera, 1974: 25), los cuales sirven para aceptar a “la obra como escrita por el protagonista y presentada por el autor...” (Rivera, 1974: 25).

En este despliegue se obvia que el protagonista consigna las narraciones hechas por otros personajes. A diferencia de lo planteado por Herrera; todas las intervenciones están filtradas por el discurso de Cova: la escogencia de lo que decide citar, la inserción de los discursos de los otros y la virtualidad de la pregunta sobre cómo los recordó y los transcribió. En el momento en que el propio Cova esclarece el instante en el cual comienza a escribir lo que ha vivido a lo largo de su periplo, se halla implícito un ejercicio de su propia memoria, quizá afiebrada y sometida a los vaivenes propios de lo trasegado hasta las barracas de Guaracú.

La imagen de Arturo Cova es sinuosa, varía a lo largo de la narración; sin embargo, hay un pasado litificado, materializado en el fragmento de la carta que precede a la narración y sucede al prólogo insertados por José Eustasio Rivera – es decir, esa instancia homónima al sujeto empírico que escribió la novela-, en donde hay un destino que lo “desarraigó de la prosperidad incipiente y me lanzó a las pampas, para que ambulara, vagabundo, como los vientos, y [se] extinguiera como ellos sin dejar más que ruido y desolación” (1924, Rivera:S/P): lo fútil de la voluntad frente a designios superiores es una constante diseminada a lo largo de la narración; los personajes se someten a una voluntad superior que el propio narrador conoce a medida que se hunde en la selva, sin embargo, la sintaxis se mantiene; la aspiración de la escritura es el único hálito que circula desde el primer renglón hasta el último.

El fragmento de la carta no da pistas sobre su destinatario, aunque rastros del momento de su escritura: al enunciar la extinción de Cova, aparece el primer elemento anticipatorio de lo que el lector se encontrará en el decurso de la narración; la extinción, como el viento, sólo dejará una estela que es la del ruido, un ruido que se concentra en lo que Cova cuenta. En los últimos episodios de la tercera parte, esto se esclarece cuando el narrador alude a una carta escrita al cónsul de Colombia:

En ella me despido de lo que fui, de lo que anhelé, de lo que en otro ambiente pude haber sido. Tengo el presentimiento de que mi senda toca a su fin, y, cual sordo zumbido de ramajes en la tormenta, percibo la amenaza de la vorágine! (Rivera, 1924:336).

La imagen que él se forja corresponde a la de alguien cuyo ascenso se cifra en la prosperidad, aún incipiente cuando se vuelca a la selva. En ese momento se le escapa la juventud y la aureola de inteligencia que muchos le han endilgado: en lo que ve Cova de sí mismo está presente un otro que asiente con respecto a su reflejo y es el mismo que lo olvida cuando inicia su caída al infortunio. En este primer viso de su reflejo, hay un tercero que confirma esa característica inteligencia que Cova proclama en la carta. Aun ignorándose al destinatario de esta, está suspendida en sus palabras dicha presencia de quien confirma algo que, como el niño frente al espejo, ve, pero precisa de una corroboración.

3.3.4 Reflejos en el tiempo

El contorno del reflejo de Arturo Cova es inasible; varía a lo largo de las páginas; más que apreciarse mutaciones o cambios, se prolongan las líneas que lo constituyen, giros y claroscuros que lo complejizan. La constante de una influencia exterior permanece; es el paisaje que inocula y contagia el ánimo y la imagen del propio Arturo Cova. Lo postulado por Merton como contagio narrativo tiene su origen en el paisaje, sin que este sea una suerte de causa que propicie efectos predecibles. En la narrativa de la novela, la relación entre el entorno y el personaje es la de una afectación, un encuentro en donde ningún cálculo de orden causalista otorga una consecuencia directa.

En el quinto apartado de la primera parte de la novela, una planta como la palmera, propicia un bienestar:

A veces, bajo la transparencia estelar, cabeceaba alguna palmera humillándose hacia el oriente. Un regocijo inesperado nos henchía las venas, a tiempo que nuestros espíritus, dilatados como la pampa, ascendían agradecidos de la vida y de la creación (Rivera, 1924:21).

Pero las plantas también se convierten en elementos fatales, como ocurre con Luciano Silva, el hijo de Clemente, en el apartado cuarenta de la segunda parte de la novela:

-Que es preciso esperar tres años para poder sacar los huesos.

-¿De quién? ¿De quién?

-De su pobre hijo. ¡Lo mató un árbol!

El trueno del motor apagó mi grito:

-¡Vida mía! ¡Lo mató un árbol! (Rivera, 1924:228).

El contorno tenue, apenas vislumbrado por determinadas sinuosidades, constituye al paisaje de la novela. Cada ambiente está tan vivo como los personajes y, como en la transformación del niño cuando se ve frente al espejo, en la novela, al reflejarse a la selva o el llano, muta y, en esa mutación, hay un cambio en el narrador; en la narración emerge una suerte de Gestalt en donde, a medida que el narrador se refleja en los papeles y refleja a los demás personajes y el paisaje, él se transforma.

Estos cambios los enuncia el propio Cova, cuando refiere que su “sensibilidad nerviosa” (Rivera:109) trata de divorciarse de su cerebro. También apunta a un “mal pensar” (Rivera:109) cuyo influjo contamina a sus sueños; es este mal pensar circula a lo largo de la narración estatuye las fluctuaciones anímicas de Cova. A Cova también lo arrastra eso que, en su carta, llamó destino y se desenvuelve en diferentes direcciones en la novela. En esta mirada, *La vorágine* se lee como el trazo del destino de un hombre, irresistible para cualquier voluntad; así como Edipo, que huye para evitar el crimen y, en virtud de esa huida, se precipita al acto criminal enunciado por el oráculo, la extinción de Cova es irreversible e inevitable; se escriben en el trayecto desde Bogotá hasta las entrañas de la selva son los vericuetos que toma tal destino para que finalmente se cumpla. En el fragmento de la carta de Arturo palpita la perspectiva de una vida que pudo ser pero no fue y reverbera el doble que ha de tener aspectos como el reflejo, la sombra y la relación persecutoria.

Durante la caída libre del que otrora se perfilaba como un escritor reconocido, además de darse el reconocimiento de Barrera -que dota de ominosidad y lejanía a ese pasado prometedor en el mundillo de las letras de la capital-, aparecen las palabras de una prostituta que, presume que él es poeta y lo auxilia: “Antier, cuando yegaste a caballo, con la escopeta al arzón, atropetando a la gente, caída la gorra sobre la nuca, te me pareciste a mi hombre. Luego simpatiqué contigo desde que supe que eres poeta” (Rivera, 1924: 128). El hombre al que se parece Arturo forma

parte de ese horizonte de lo que debió ser la vida de la mujer; ella también fue arrastrada por el destino. En ese despliegue aparece la imagen de Arturo como poeta, en un sedimento más de lo que él mismo pudo haber sido. Si bien este encuentro es corto, se caracteriza, además de la perspectiva de la mujer que expone el narrador¹⁰⁴, por la forma como ella reconoce en él a un poeta -quizá por la información que le da el propio Barrera-, en un percibir más de la vida que tuvo Arturo antes de haber partido hacia los llanos y la selva.

Desde la poesía, se yergue un reflejo futuro de Cova de haber proseguido con el destino promisorio que se le escapó; cuando se detiene a ver el paisaje de los llanos orientales de Colombia -el espacio donde discurre el primer tercio de la historia- y piensa una posible vida junto a Alicia, dedicado a levantar una casa hecha con sus propias manos, entregado a una vida campesina y serena, alejado de “las vanas aspiraciones, del engaño de los triunfos efímeros, limitaría a mis anhelos a cuidar de la zona que abarcan mis ojos” (Rivera:144). Intuye el germen de una nueva poesía en la que el único rastro que queda es la propia narración, aunque ella no contiene lo que se figura Arturo:

¿Para qué las ciudades? Quizá mi fuente de poesía estaba en el secreto de los bosques intactos, en la caricia de las auras, en el idioma desconocido de las cosas; en cantar lo que dice al peñón la onda que se despide, el arrebol a la ciénaga, la estrella a las inmensidades que guardan el silencio de Dios (Rivera, 1924:97).

Esa fuente que ha de intuir se diluye, como él mismo se perderá en la selva según lo escribe el cónsul al final de la novela. Dicha dilución también tiene las resonancias del cambio que ha operado en el propio José Eustasio Rivera; versos de su libro *Tierra de promisión* tienen el sustrato de lo que acá se plantea Cova. En el soneto que funciona como prólogo de su poemario, aparece:

Soy un grávido río, y a la luz meridiana

Ruedo bajo los ámbitos reflejando el paisaje;

¹⁰⁴ ¿Y por qué aquella mujer no me desamparaba, siendo una escoria de lupanar, una sobra del bajo placer, una loba ambulante y famélica? ¿Qué misterio redimía su alma cuando me consentía con avergonzada ternura, como cualquier mujer de bien, como Alicia, como todas las que me amaron? (Rivera: 127-128). En este punto, la perspectiva de Rivera no coincide con la de Cova pues la presencia de Zoraida mediante la fotografía que le toma a Arturo, la coloca en un lugar en donde su mirada construye a ese reflejo en el cual se mira el narrador. Al menos, esta fotografía, que se quita en las siguientes ediciones de la novela, indica una distancia que José Eustasio fue acortando a medida que *La vorágine* se leía.

Y en el hondo murmullo de mi audaz oleaje

Se oye la voz solemne de la selva lejana (Herrera, 1972:113)

En la novela estos versos retumban cuando los percute el paisaje, como si la psiquis de Cova fuese un espejo, pero al reflejarse la selva en él brota el influjo: ese grávido río se enturbia porque lo que refleja también se llena de sombras. Lo que varía desde ese yo que enuncia el poema con respecto a los hechos narrados en *La vorágine* es el contenido de la influencia del paisaje. Hay una antinomia en la novela: la enunciación del destino del poeta se da mediante la narración escrita.

3.3.5 Paisaje y escritura

Como lo advirtió Luis Carlos Herrera, las primeras críticas hechas en Colombia se refirieron a algunos defectos como la cadencia y la rima, los cuales fueron objeto de la revisión hecha por José Eustasio con miras a la segunda edición de la novela: aparece el declinar de una poesía que reflejara un paisaje plácido, luego de la publicación de la primera edición de *La vorágine*; en ese crepúsculo también participa Cova; él testimoniará dicha difuminación de la poesía. Es tal la identidad que el propio José Eustasio entendió entre él y el protagonista de la novela que, en ningún momento, argumentó que dicha escritura de la primera edición respondía a la tensión propia que habitaba el interior de Cova, la cual se sostenía en esa pervivencia de determinados ritmos, más propicios a lo que son los sonetos y otras formas de poema. Rivera tomó para sí las observaciones estilísticas hechas al testimonio de Arturo; acá aparece de forma clara ese reflejo que Cova de Rivera.

El paisaje, en el primer tercio de la novela, es propicio para la erección de reflejos que surgen con el restallar del sol. El avistamiento de Cova de un posible futuro se da con el golpe de los rayos, pero todo ello también parece diluirse -como buen espejismo- y nace un anhelo de regresar a lo que él entiende como lo civilizado, pues ese grávido río que es él, empieza a enturbiarse junto con el paisaje:

Y con angustia jamás parecida quise huir del llano bravío, donde se respira un calor guerrero y la muerte cabalga a la grupa de los cuartagos. Aquél ambiente de pesadilla me enflaquecía el corazón, y era preciso volver a las tierras civilizadas, al remanso de la molicie, al ensueño y a la quietud (Rivera, 1924:116).

El origen del cambio del paisaje ocurre por una impresión que fustiga a Cova: vio cómo un hombre murió mutilado, por accidente, entre los cuernos de un toro. En ese momento el llano exhala un hálito que prologa los últimos días de Arturo. También es el instante donde hacen rodeos para un posible regreso a lo que era su posición de poeta en la ciudad, también aparecen los rasgos de los celos y la conducción de la venganza que precipitará el periplo en la selva.

Hay un último percutir de los llanos, justo después de que su amigo Fidel le haya prendido fuego al hogar que compartió con su compañera Gricelda: la llanura se convierte en un incendio que lo hace clamar por arrojarse en él junto a Fidel -en un desenlace semejante a lo que hace el narrador de *El borla* de Maupassant- y le prodiga cierto deleite “por todo lo que moría a la saga de mi ilusión, por ese océano purpúreo que me arrojaba contra la selva, aislándome del mundo que conocí, por el incendio que extendía su ceniza sobre mis pasos!” (Rivera, 1924:123). Esas cenizas las llevará por un trecho; habrá un resquicio de esos llanos que también será tragado por la selva, aunque ello ocurra antes de que el propio Cova se hunda y ellas pervivan hasta el momento cuando se despide y sube a la curiara que lo llevará hacia el nuevo paisaje: “Aquellas inmensidades me hirieron, y no obstante, quería abrazarlas. Ellas fueron decisivas en mi existencia y se insertaron en mi ser” (Rivera, 1924:129).

La afectación con el paisaje se explicita con mayor claridad cuando Arturo ingresa a la selva y él escribe que estaba “consustanciado a tal punto con el ambiente, que era mi propia alma la que gemía, y mi tristeza la que, a semejanza de un lente opaco, apenumbra todas las cosas.” (Rivera, 1924: 130)¹⁰⁵. Ese estado de ánimo también “ensombrece las ideas” (Rivera, 1924:133) de Cova, ; más de tres cuartas partes de la novela son escritas en las barracas de Guaracú, lugar donde respira la sombra.

El paisaje donde discurre la trama se afecta por la narración y ella misma se afecta por el paisaje. En un momento dado, Cova cuenta que los mosquitos succionaban su sangre a través del sombrero y la ropa, inoculándole a cambio “el virus de la fiebre y la pesadilla” (Rivera, 1924:148); hay una influencia mutua entre el reflejo que hay en el lomo del río que es el narrador y lo reflejado. El contagio narrativo postulado por Merton, está en esa picadura de los mosquitos en donde también se cuele un inmundito influjo hasta en los sueños; hay una influencia que

¹⁰⁵ Clemente Silva, que es un anciano que busca los huesos de su hijo Luciano y que, a su vez, emerge como una suerte de figura paterna para Arturo, le dice: “la selva trastorna al hombre, desarrollándole los instintos más inhumanos: la crueldad invade las almas como intrincado espino y la codicia quema como fiebre” (Rivera, 194:229).

trasciende lo racional; el reflejo de lo que ve tiene un núcleo no mimético que convoca elementos que, al colocarlos en la página, circulan con los mismos mecanismos del trabajo del sueño¹⁰⁶. La narración supone que el decurso de la escritura misma está atravesado por variables, que no necesariamente pasan por una libertad de elección del propio escritor, el cual aparece como autor dentro de la ficción.

3.3.6 Los múltiples reflejos en la escritura

El reflejo de Cova no sólo aparece en la fotografía adjunta a la primera edición de la novela. En la segunda parte, se sugiere que hay más imágenes de Arturo, esta vez tomadas por un francés que denunció los abusos y humillaciones entre las que germinaron las empresas caucheras; ocurre un episodio concreto con Barchilon, que se da cuenta de los informes hechos por el europeo en diferentes medios y le inquiere a Arturo que se quite su camisa para verificar si las heridas son las mismas que aparecen en el impreso. Lo narrado por Cova explicita la existencia de dichas imágenes: “Tal temblor me agitaba, que, por fortuna, la confrontación resultó imposible” (Rivera, 1924:206).

La voz de Cova se nutre de diferentes discursos. La presencia de cada uno de los demás personajes tiene las resonancias de su voz y, por lo tanto, a través de ellas se ve parte de ese juego de reflejos, sombras y dobles prefigurados por Cova.

El restallar de los reflejos se disemina, deslumbra a cada personaje. Uno de ellos es Narciso Barrera que, en el manuscrito, se llama “Julito Barrera”, figura especular que se acrecienta a medida que continúa el pulso escritural. El reflejo, además de implicar la identificación y su núcleo ficcional, constituye la aparición de alguien que se sugiere como doble de quien se mira y se fija en esa imagen en donde se siente atrapado y que, como lo expresa Rosset, comprende una suerte de enamoramiento por una imagen de sí pero no de sí mismo como sujeto. Es una fijación en un ideal que se busca alcanzar y allí late el origen del narcisismo. Al mismo tiempo, el apellido del personaje supone un obstáculo que connota la imposibilidad de verse, en su totalidad, en dicho reflejo que es Narciso.

¹⁰⁶ El conocimiento de esa suerte de posesión de agentes externos es explícito en la misma narración en varios pasajes; Arturo Cova adjudica, en un momento dado, a una posesión diabólica determinadas actitudes.

La aparición de Barrera en la novela se da de forma abrupta, en el undécimo fragmento¹⁰⁷ de la primera parte: se presenta lleno de apóstrofes para con Alicia y también es el primero de los personajes de la novela que reconoce en Arturo Cova a un poeta:

Alabada sea la diestra que ha esculpido tan bellas estrofas. Regalo de mi espíritu fueron en el Brasil, y me producían suspirante nostalgia, porque es privilegio de los poetas encadenar el corazón de la patria de los hijos dispersos y crearle súbditos en tierras extrañas. Fui exigente con la fortuna, pero nunca aspiré al honor de declararle a usted, personalmente, mi admiración sincera (Rivera, 1924:45)

En lo dicho por Barrera queda el rastro de los que, a juicio de Cova, en un tiempo creyeron en la irradiación de su inteligencia; es el resquicio a través del cual Arturo otea parte de lo que fue su “prosperidad incipiente”, como aparece en el fragmento de la carta que ocupa el lugar de epígrafe de lo que será su narración de los hechos acaecidos en su periplo por la selva. Este rastro se prolonga a lo largo de la primera parte de la novela, cuando aún la relación entre los dos no ha desembocado en la persecución y gravita en torno a los crecientes celos de Cova, que lo acercan a meandros insospechados y, a su vez, cambian a la figura de Alicia en la narración. En estos cambios, germina la fortaleza de los personajes y explica el carácter episódico de la estructura de la novela, son unas gemas iluminan los elementos que caracterizan a Cova y a los demás personajes.

En la voz de Barrera está el hálito de algunos elementos que críticos como Neale Silva han dotado a la novela y al propio carácter de Rivera:

En su alma, la colombianidad se convirtió en un fervor y todos sus pensamientos, en el plano de la ciudadanía, tuvieron como punto final de referencia el engrandecimiento de la nación... El espíritu casi disciplinario con que deseaba afianzar las bases de la nueva colombianidad le indujo a regirse a sí mismo por los cánones perfeccionistas, a mantenerse dentro de un marco de ejemplaridad y a juzgar a los demás en la misma forma inflexible con que se juzgaba a sí mismo (1960:220).

¹⁰⁷ Escribo fragmento pues la disposición de la narrativa de Cova tiene esa característica: hay saltos y episodios que engarzan unos con otros, pero no tienen una continuidad, sino que cada uno de ellos brilla como característico de un momento dado.

Se hace entonces la tríada Rivera-Cova-Barrera. Los deseos que le adjudica Neale Silva -y de los cuales no podemos hacer corroboración pues ha forjado una imagen de la figura del autor empírico de *La vorágine*- a Rivera, aparecen en las loas de Barrera para con Arturo; el reflejo supone, por una parte, la presencia de Cova como reflejo de un deseo de Rivera y también, en las palabras de Barrera, escritas y pasadas por el filtro de Cova, está implícito ese lamento de Cova, escrito en la carta cuyo fragmento es el epígrafe de la novela.

En esta tríada concreta, el reflejo de Cova con respecto a Rivera, ha de pasar por la palabra de Barrera; esa propia palabra y la forma de Barrera, además de funcionar como filtro, es un espejo que enmarca una imagen, no siempre mimética, de Cova y la adosa en los deseos no cumplidos, con lo cual surge una posible vida diferente a la que Arturo vive en esos momentos, en los llanos, junto con Alicia. Esa presencia de los deseos no cumplidos, emanados de la boca de Barrera, constituye un puntal para los celos de Arturo con respecto a ese hombre, celos que son una barrera defensiva con respecto a la perspectiva que tuvo de su vida y que no se materializó: Narciso es el obstáculo, pero también el énfasis de lo que Cova quiso ser y nunca fue, un deseo que comparte con la empresa del propio Rivera de la instalación de una nueva colombianidad.

El impacto de Barrera sobre Cova es el de los celos que crecen a medida que la historia se desarrolla. Cova le pregunta a Alicia si le parece interesante ese hombre y ella le contesta con un lacónico *No*. Luego, él le arrebató de las manos el frasco de perfume obsequiado por Narciso y lo estrelló muy cerca de los pies de Griselda, la compañera de Fidel Franco, que le dijo: “¡Cristiano, usted tá loco, usted tá loco!” (Rivera, 1974:95). Este diagnóstico irá de la mano con el comportamiento de Cova; a lo largo de la primera parte de la novela, se intensifican los celos que derivan en una persecución¹⁰⁸. Pero, antes de dicho desencadenamiento se dan algunos visos anticipatorios de la tensión persecutoria¹⁰⁹.

La presencia de Barrera en la narración afecta la perspectiva del propio narrador; en el trigésimo sexto apartado de la primera parte aparece una carta que Narciso le dirige a Cova en donde pide perdón por la pelea de ambos. Esta solicitud tiene un subterfugio: el efecto del alcohol:

¹⁰⁸ Esta relación entre Cova y Barrera tiene otro episodio: Arturo ve a su enemigo cuchicheando con una mujer y, cuando este advierte la presencia del narrador, se oculta; la búsqueda y el ocultamiento, los movimientos escurridizos que precipitan la escapada, forman parte de la tensión creciente en esa persecución.

¹⁰⁹ Como se expondrá en el capítulo correspondiente, hay un momento en donde Cova, borracho, le afirma a Alicia que va a matar a Barrera y que luego lo hará con los demás, incluyendo él mismo.

¿Qué poder maléfico tiene el alcohol, que humilla la razón humana abajándola a la torpeza y al crimen? ¿Cómo pudo comprometer la condición mansa de mi temperamento en un altercado que me enloqueció la lengua, hasta ofender de palabra la dignidad de usted, cuando sus merecimientos me imponen vasallaje enaltecedor que me llena de orgullo? (Rivera, 1924:84)

Esa posesión “maléfica” sopla un aliento que anega a la circunstancia. El argumento de Barrera se sostiene sobre una situación externa, sobre una fatalidad. Esta dinámica donde no hay voluntad alguna que pueda oponerse a ese torrente, abraza a Cova y a Narciso; ambos arguyen ser presas de elementos exteriores, desde afuera llegan esos influjos inmundos que transforman a los personajes y sus relaciones. Tal es la cercanía en las versiones de ambos con respecto a sus comportamientos que, así como Barrera inculpa al alcohol, Cova adjudica, mediante una descripción, la naturaleza de su comportamiento a influencias ominosas; hasta su propia risa es un extraño elemento:

¿Qué retaba de mis esfuerzos, de mi ideal y mi ambición? ¿Qué había logrado mi perseverancia contra la suerte? ¡Dios me desamparaba y el amor huía!...

En medio de las llamas empecé a reír como Satanás! (Rivera, 1924:123)

Esta explicación de las actuaciones resguarda una imposibilidad de independencia de estos dos personajes, son las corrientes las que han de conducirlos a la vorágine que propiciará la enemistad y persecución. Si no se llega a dar una frontera totalmente clara entre los dos personajes, se atisba el elemento de la enemistad consigo mismo que caracteriza a la literatura del *doppelgänger*.

La relación reflectante entre Cova y Barrera se cifra en un momento que refiere el narrador:

A poco de salir el sol, llegó el mulato Correa trayendo reatados los caballos de don Rafael. Le salí al encuentro, por delante de los toldos, y ví que Barrera estaba afeitándose. Clarita, sentada sobre un baúl, le sostenía el espejo con las manos. Sin contestarles el saludo, me puse al estribo del mulato y entramos en la corraleja (Rivera, 1924:98).

Si Barrera se ve frente a la placa bruñida, concentrado en los trazos de la cuchilla sobre su cara, ¿cómo puede advertir la presencia de Arturo para saludarlo? Conjeturo que vio al reflejo de Arturo a un costado de la placa que refleja su rostro, que empieza a moldear: en esa aparición hay un rastro que delinea la relación de Cova y Barrera. Cova ha pasado tras el espejo que sostiene

Clarita, es decir, frente a ella y Barrera; Arturo se erige como parte de lo que aparece frente a los ojos de Narciso cuando él se observa en un espejo. En el encuentro de los reflejos, hay una relación íntima; cuando uno de los personajes se contempla, surge el antagonista; además, la mujer que sostiene el espejo es la misma que ha reconocido en Cova a un poeta.

Tal intimidad se sostiene en los últimos momentos que aparecen consignados en la narración. El lugar donde Arturo lo encuentra es un baño: “Hallábase desnudo sobre una tabla junto a la margen, desprendiéndose los vendajes de las heridas, ante un espejo” (Rivera:384). Barrera, al verlo, se tira hacia el montón de ropa que ha dejado tirado para hallar su arma, pero Cova se interpone y empieza la refriega; Narciso sólo puede ver a su perseguidor reflejado en el espejo: el círculo de reflejos se cierra para la consecuente lucha; Barrera advierte el reflejo de Arturo para entender su presencia y aprestarse a usar su arma.

También aparece un último elemento fotográfico en el que se hunde el cadáver de Narciso, justo después de que haya caído al agua, herido, para ser devorado por los caribes:

Burbujeaba la onda en hervor dantesco, sanguinosa, turbida, trágica: y, cual se ve sobre el negativo la armazón del cuerpo radiografiado, fue emergiendo en la móvil lámina el esqueleto mondo, blancuzco, semihundido por un extremo al peso del cráneo, y temblaba contra los juncos de la ribera como en un estertor de misericordia! (Rivera, 1924:338).

Además de la imagen fotográfica, las radiografías y las muestras, concentradas en alguna extremidad u órgano, constituyen al reflejo.¹¹⁰ Esa placa blanca que aparece rodeada por la oscuridad, es un hueso mío o ese cráneo corresponde al mío - es parte de mí, bajo una mirada cartesiana de la disección de un cuerpo-. Con la aparición radiográfica del cadáver de Barrera, hay un reflejo especular donde resuenan los versos del prólogo de *Tierra de promisión*: “Soy un grávido río...”. Nace así el anuncio de la muerte.

¹¹⁰ Cova ve a Narciso en el agua, como una prefiguración. El esqueleto de Barrera, semeja los cuadros de Ensor: en ese doble que perece y se hunde en la oscuridad de una radiografía, está el proyecto que, como cadáver, es Cova; un proyecto que se mantiene en suspenso porque jamás se tiene noticia de su perecimiento.

3.3.7 Fidel Franco

Otro caso de reflejo, es el de Fidel; la novela tiene un “movimiento circular como reflejo de la vorágine” (Menton, 1987:214); es producto de un efecto especular; su estructura responde a una visión del propio escritor, parte de su pensamiento se da en lo que el propio Menton denominó como contagio: las formas narrativas de los personajes se mezclan entre sí en virtud de esa circulación semejante a la de un remolino.

Fidel Franco, con quien Arturo comparte los celos, a los que Menton llama “impulso quijotesco de Arturo y defiende el honor de su dama idealizada, persiguiendo a Barrera a través de la selva” (1987:215), se involucra a la misma persecución hecha por Cova. Sin embargo, la idealización que enuncia Menton es equívoca; Cova, luego de haber enamorado “con éxito escandaloso” (Rivera, 1924:53) a la niña Griselda, que es la compañera de Franco, afirma que “la lealtad me dominó la sangre y con desdén hidalgo puse en fuga la tentación ziba a injuriar el honor de un amigo, seduciendo a su esposa, que para mí no era más que una hembra y una hembra vulgar?” (Rivera, 1924:54). Se idealiza es el lazo de la amistad y no la imagen de una mujer.

El cordón umbilical entre Arturo y Fidel es el de los celos, que derivan en un anhelo de venganza. A diferencia de una idealización de la mujer, como lo argumenta Menton, se da en otra dirección. Franco dice, luego de tirar a Griselda al suelo e irse a los brazos de su amigo: “Tú debes tener razón, y si no la tienes te la concedo” (Rivera, 1924:96). Si opera alguna forma de idealización, está corresponde a la amistad.

El acto de concederle la razón es un rasgo de lo que ocurre a lo largo de la narración de Cova: él controla lo que dicen los personajes, bien sea por un ejercicio de memoria, filtrado por las elecciones de los episodios que ha decidido narrar; en esa omnipotencia, Fidel se asume como el que le concede ese poder narrativo. Acá se advierte la dinámica circular, ese sendero semejante a los dibujos que connota a los caracoles, en donde la línea parte de un centro y empieza a dar vueltas sobre sí misma. En la sucesión de puntos que es esa línea, aparecen los personajes, luego ellos, al juntarse unos con otros, confluyen para constituir esa vorágine que tiene como pieza principal la voz de Arturo Cova; es ella enmarca a cada uno de los relatos que hay en su interior y la que establece las imágenes de los personajes que discurren en ella. Con Fidel Franco, el efecto especular se prolonga hasta cuando ambos discuten por un naufragio -imagen esta que se relaciona con los remolinos y la dinámica circular que estos tienen en el cauce de los ríos- y

Franco le dice: “¿Nada te importan tus amigos? ¿Así nos pagas? ¡Jamás te creí tan inhumano, tan detestable!” (Rivera, 1924:170). Esta es una imagen que ve Cova en lo que le dice Fidel; él escoge esas palabras para luego hacer una paráfrasis de lo que le dice su amigo:

Habló de su vida sacrificada por mi capricho, habló de mi ingratitud, de mi carácter voluntarioso, de mi rencor. Ni siquiera había sido leal con él cuando pretendí disfrazarle mi condición en La Maporita: decirle que era hombre rico, cuando la penuria me denunciaba como un herrete; decirle que era casado, cuando Alicia revelaba en sus actitudes la indecisión de la concubina! Y celarla como a una virgen después de haberla encanallado y pervertido. Y desgañitarme porque otro se la llevaba, cuando yo, al raptarla, la había iniciado en la perfidia! Y seguirla buscando por el desierto, cuando en las ciudades vivían aburridas de su virtud solícitas mujeres de índole dócil y de hermosa estampa! ¡Y arrastrarlos a ellos en la aventura de un viaje mortífero, para alegrarme de que perecieran trágicamente! ¡Todo por ser yo un desequilibrado tan impulsivo como teatral! (Rivera, 1924:171).

Este es el reflejo de lo que pudo atrapar en sus palabras Cova. En ese efecto especular está el filtro del narrador, persiste el elemento ficcional que trenza un vínculo con Franco, el cual se explicita poco después, cuando Cova vuelve a hacer una paráfrasis de lo que refiere Fidel y, en lo dicho, brota un elemento en común con Arturo: al comienzo no había ningún vínculo que lo prendara con su pareja y los celos sólo aparecieron cuando se enteró que Barrera “la anhelaba”. Esta cercanía la advierte el propio Cova, que tiene presente su influencia y ese “contagio”:

Tal vez sin mi ejemplo perjudicial, se hubiera resignado a dejarla libre; pero yo le contagié mi furor nefario y ahora seguía mis pasos hacia el desastre. Y ya era imposible la reflexión. ¡No podía volver atrás! ¡Ni viva ni muerta admitiría a la desertora, pero tampoco iba a causarle daño! ¡En verdad no sabía qué hacer! (Rivera, 1924:173).

¿Quién no sabía qué hacer? ¿Arturo Cova? ¿Fidel Franco? El contagio narrativo es coetáneo al contagio de los celos. Los dos se entrelazan y, en el momento de la discusión, toman la distancia propia de cualquier aparición del doble; Cova es retoma esa visión que de él tiene Franco para luego reflejarla, pero siempre queda la influencia de su propio filtro. El vínculo, además, en esa reacción donde tanto Cova como Fidel actúan de igual manera, se esclarece en el momento en el que Arturo también se abstiene de continuar su encuentro con Griselda porque empezaba a

hacerse consciente de una idea que le corría: “Alicia me trataba ya no sólo con indiferencia sino con mal disimulado desdén. Desde entonces comencé a apasionarme por ella y hasta me dio por idealizarla” (Rivera, 1924:54). Si bien se enuncia una idealización, esta sólo se da en virtud del desdén.

La aparición de los celos sólo se precipita con la presencia de Narciso Barrera: él es necesario para germine esta extraña forma de idealización que nace luego de otros avatares; no nace de una decisión afincada en una suerte de “amor ideal” sino de los celos. A Fidel Franco no lo asaltan los celos cuando ocurre el encuentro entre Cova y su compañera y sólo se siente con ganas de venganza y emprende la persecución cuando sabe que su compañera parte con Barrera: Narciso inculca el hálito de los celos. La triada de Cova, Barrera y Franco constituye un juego especular, que ha de cifrarse por la presencia de los celos y convoca tanto al doble como sombra: Narciso, además de reflejo es sombra y la persecución que se ha de emprender.

3.3.8 Ramiro Estévez

Otro doble que resalta en la novela, con más claridad que los anteriores, es Ramiro Estévez; su presencia, en el último tercio de la novela, se caracteriza por lo que Cova escribe de él, urdiendo una suerte de mitad de sí mismo, Estévez narra lo que le ha ocurrido mediante una confianza en su memoria; incluso reproduce los diálogos, ejecutando la misma urdimbre de Cova cuando escribe los diálogos entre los personajes. Es tal la relación de doble con Ramiro que la primera escritura, que lleva a cabo Arturo, es por instigación de él:

Va para seis semanas que, por insinuación de Ramiro Estévez, distraigo la ociosidad escribiendo las notas de mi odisea, en el libro de Caja que el Cayeno tenía sobre su escritorio como adorno inútil y polvoriento. Peripecias extravagantes, detalles pueriles, páginas truculentas forman la red precaria de mi narración, y la voy exponiendo con pesadumbre, al ver que mi vida no conquistó lo trascendental y en ella todo resulta insignificante y perecedero (Rivera, 1924:294).

Por lo tanto, todo lo que se ha leído con antelación a esta entrada de la novela, se reformula a partir del propio estado de ánimo de Arturo Cova; en ese filtro, una vez más, se evidencia la influencia mutua que hay entre el paisaje y el narrador. En dicha transformación se hace necesaria

la presencia de ese sujeto que se levanta como un doble y que acompaña al escritor en los momentos más íntimos de su labor, que es la escritura misma.

La presencia de Estévez como instigador, retrotrae a la escena de desdoblamiento de Maupassant. Aunque, en el caso de Cova, Ramiro nunca le haya dictado, es ese acompañante silencioso, que ni siquiera puede ver a Arturo escribiendo porque es invidente y no tiene la posibilidad de leer lo que está escrito en el libro de Caja. Puede que haya susurros emitidos por Arturo, leves arrebatos de una voz que llega a los oídos agudos de ese doble iluminado que es Ramiro Estévez.

Al respecto, Françoise Perus advierte que en la carta con que abre la novela, adjudicada a Cova, aparece una pluralidad de destinatarios, entre los que está “el medio social y cultural al que pertenecían tanto Arturo Cova” (1998:145) como Ramiro Estévez y un segundo nivel constituido por ese sujeto sometido al destino implacable y al ámbito de la naturaleza. En esa transformación, desde la cual escribe Arturo la carta que sirve de apertura, implica un desdoblamiento:

En efecto, es evidente que el yo de la enunciación ya no se adhiere plenamente a la primera imagen que de sí mismo le ofrecía el medio social y cultural que, en otro tiempo, compartía con los destinatarios de su carta; y queda claro también que la distancia subjetiva que lo separa de aquél en el cual se ha convertido proviene de la escisión entre su medio social y cultural primero y las experiencias en las que se vio envuelto y arrastrado por fuerzas superiores a las suyas. Ese doble distanciamiento del sujeto de la enunciación respecto de las dos imágenes opuestas que de sí mismo le ofrecen espacios aparentemente escindidos descansan no sólo en la inestabilidad de la personalidad de Cova, sino también, y sobre todo, la versatilidad de su voz: orientaciones múltiples y cambiantes, y lo intrincado de sus tonos y acentos (Perus, 1998:146).

El Arturo Cova que ha enunciado la carta, oscila entre los dos extremos, no es ni una entidad totalmente adscrita al mundo social y civilizado de la ciudad y tampoco aparece como un ser que se ha acomodado a la dinámica hórrida y cruel de la explotación cauchera y el oprobio humano. Es, el escritor del testimonio, un espectro que pone en discusión las identidades fijas, las tensiona, ni siquiera aplica la dualidad entre lo civilizado y lo bárbaro o la víctima y el victimario; surge así una conexión con la imagen de la fotografía: el que aparece sentado en la

hamaca es un espectro y dicha imagen espectral se disemina en el acto mismo que hay en todo cuerpo fotografiado, pues se enfatiza una presencia que ya es ausente y se rompe con la linealidad temporal que se pretende: los ojos que se asoman en una imagen fotográfica, como los de Velázquez en las meninas, nos ven aunque ya no estén presentes, aunque el pintor o el sujeto ya esté muerto, tienen una presencia que no se adscribe a la materialidad del presente.

El vínculo de Cova con Ramiro, que se precipita con la escritura, también sugiere una relación con el romanticismo colombiano, encarnado en ese doble luminoso que es Estébanez:

La imagen de Ramiro Estébanez -que en más de un aspecto parece un retrato del Efraín de *María* al que se hubieran sumado algunos rasgos del propio Isaacs- descansa a la vez en la creencia en la perennidad de los valores señoriales y en la conciencia trágica de la desaparición de su base de sustentación [...] En contraposición con la anterior, la imagen que de sí mismo ofrece Cova [...] se presenta como la otra cara de aquel afán de perfección señorial ya modificado por el sello de la ilusión y la muerte. Por cuanto conlleva la transgresión problemática del ámbito y los valores sociales idealizados por Isaacs, responde a la otra vertiente del romanticismo obviada por el autor de *María*, y -temáticamente a mens- se halla más cerca del modernismo por lo “sensual y mundano” opuesto a lo “virtuoso y platónico”. Esta transgresión, asumida por Cova bajo la forma de la “impulsividad”, la “sensualidad”, la “mundanidad”, los “desvíos” y las “aventuras locas” se presenta sin embargo como profundamente enlazada con la búsqueda del “don divino del amor ideal” y el modelo de virtud que para él representa su “amigo mental” (Perus, 1998:142-143).

La distancia se establece, por vía de Ramiro, respecto a Efraín y a Isaacs. En ambos se tensiona la mirada romántica; Ramiro, como pasado luminoso de Arturo, se vincula con Efraín y encarna eso que se ha perdido, incluso a la visión de una naturaleza domeñada; Isaacs también deja de ocupar el lugar central y La vorágine instala una nueva perspectiva en donde el amor empieza a trasladarse hacia la violencia en sus diferentes manifestaciones.

Este distanciamiento, sin embargo, no es algo que opere de forma binaria: es un fluir, una oscilación en donde muchos de los anhelos de Cova evocan a esa cercanía con Efraín y se tornan en una persecución de lo que pudo haber sido y no fue y el cierre total a esas posibilidades que se urdieron en el seno del romanticismo. Ramiro Estébanez es el aspecto claro de un cuadro que

se mueve -no por ello, la fotografía de la primera edición es el instante reproducido de todo un movimiento espacial e interior del narrador y su narración-: María persigue a *La vorágine*, se asoma en cada evocación del pasado, como ocurre con toda sombra de la tradición que se cierne sobre una nueva obra: en esa tensión el proceso de escritura y la creación se debaten con el pasado como ideal , como lo que se busca desasir y que, sin embargo, está presente, como los fantasmas.

**4. EL DOBLE COMO PERSEGUIDOR Y SU
CREACIÓN EN *LA VORÁGINE*: PERSONAJES Y
PERSECUCIONES**

*Hay un agua salobre y solitaria,
Que al volcarse la rica cornucopia
De la noche lunar, apenas copia
Borrones de celeste luminaria*

J.E Rivera, Tierra de Promisión

La relación del doble con su prototipo jamás será pacífica. Ni siquiera cuando se pretende una hermandad; siempre palpita, en el interior de esa hipotética armonía, una inquietud sobre la propia irrepitibilidad: la duda, ese germen, convoca una desconfianza con respecto a ese ser duplicado porque hay una sospecha apalancada en la perspectiva que hay un simulacro, una tentativa de imitación o simplemente, una forma de admiración que resulta insostenible para el prototipo.

La aparición del doble entraña una tensión y la persecución es la forma en la que ella se materializa. Todo doble puede derivar como un perseguidor, también puede ocurrir que el prototipo sea un perseguidor de su doble, sea para cobrar la convicción de irrepitibilidad o para reunificarse o para hallar parte de ese pasado perdido que se instituye como una imagen de lo que fue y pudo haber sido y aún se le aparece y él, el prototipo, busca tocar esa imagen elusiva; en este último caso, la relación persecutoria es mutua, responde a fuerzas que sobrepasan a cada uno de los sujetos idénticos; es uno de los principales indicios para suponer que son un mismo sujeto: la persecución bulle en el interior del prototipo o el doble.

En La vorágine, esa relación persecutoria aparece tanto en la búsqueda que hace el José Eustasio Rivera ficcional con respecto a Arturo Cova, hasta la de Arturo Cova con respecto a lo que fue él mismo, como promisorio poeta, pasando por la que entabla contra Narciso Barrera para vengar la supuesta traición de Alicia.

Este capítulo aborda la principal característica que surge con la aparición del doble, sea este una sombra o un reflejo: la persecución. Su efecto sobrepasa la mera búsqueda realizada por el prototipo o el doble con respecto a esa entidad idéntica -o se pretende tal- que se yergue como un peligro.

La persecución se materializa en una serie de dinámicas que propician la tensión entre los sujetos inmiscuidos en el desdoblamiento. Es una relación donde emergen elementos constitutivos para comprender los hechos desencadenados a partir de la aparición del doble.

El presente capítulo se compone de tres acápite: el primero corresponde a un acercamiento conceptual a las implicaciones de la tensión derivada de la relación entre el prototipo con el doble y la forma persecutoria correspondiente.

En el segundo acápite se plantea a la persecución desde aspectos que sobrepasan la perspectiva de una relación, cuyo final es la eliminación de los sujetos en disputa, y se dirige hacia la supervivencia y el autoconocimiento.

En el último acápite, con el aparato conceptual precisado, se lee La vorágine con el fin de establecer cómo la relación tensa y la persecución se vinculan con esa dinámica de la aparición del doble en el andamiaje de la novela, tanto en el plano ficcional como en el propio proceso de la escritura.

A diferencia de los capítulos anteriores, se parte de ficciones para plantear determinados conceptos que fundamentan la hipótesis de lectura del doble como perseguidor y la persecución que implica el proceso de creación. Esto implica una postura donde se entiende que cada texto resguarda en su interior la posición teórica que se materializa con el decurso del propio escrito.

Esto no implica que haya una total consonancia entre lo que se plantea como horizonte ideológico y la escritura misma: en un texto que se pretenda realista, plegado a lo acaecido, tiene en su interior divergencias y entraña la fatalidad de todo proyecto de escritura, cifrada en ese ideal inalcanzable de lo que se plantea quien escribe. En el testimonio de Cova bullen desdoblamientos y tensiones en torno a la propia experiencia de ese viaje del horror hacia la vorágine.

Todo relato ficcional, al suponer miradas teóricas, es susceptible de deducir ciertas perspectivas que entran a funcionar como elementos para el monóculo vivo de este trabajo. En el presente capítulo, se plantea a la persecución en dos niveles: el que atañe al motivo de la ficción y a la forma como se desarrollan los hechos y, el segundo, corresponde al propio proceso de escritura.

Se ha planteado la lectura de unas ficciones, que funcionan como vestigios de una creación o sedimentos de esa creación que contó con las etapas que desembocaron en ella, para deducir que la trama, si bien puede contener una persecución o una relación tensa entre dobles -ya sean estos explícitos o no- trae en su interior una postura con respecto a la escritura realizada.

La persecución surge tanto con la presencia de un doble en el mundo real de la ficción como en la ficción misma. Se propalan tensiones donde puede contrastarse incluso la relación del escrito publicado con respecto a ese ideal que palpita en algunos de sus pasajes.

La persecución implica también una relación temporal: hay algo que emana del pasado y persiste con la forma de un recuerdo, la aparición de la nostalgia y la evocación. Esos anhelos que ya no fueron, cada tanto emergen con respecto al personaje sumergido en la ficción; también hay una evocación y una aceptación cuando se asume que el escrito publicado ya ha cerrado, por fin, las posibilidades infinitas de escribir ese mismo motivo con otras miradas

o estructuras: en ese adiós implícito queda la huella de un camino interminable; la materialización del texto que anhela quien crea es una quimera, algo que simplemente motiva al creador a sentarse y a seguir intentado, sin que haya otra forma de consecución final que la interrupción del trabajo, ya sea por agotamiento, por la abrupta muerte y, como lo escribió antes, por la aceptación de que no se puede llegar más lejos en ese camino trazado.

4.1 La tensa relación con el doble

4.1.1 De la lectura alegórica de Rank al temor a la muerte

Se plantea, en la introducción a *El doble*, hecha en inglés y traducida a nuestra lengua, que, desde el psicoanálisis, un autor inmerge la ficción en el tema del doble como consecuencia de “su impulso consciente a conferir imaginaria a un problema humano universal: el de la relación del yo con el yo” (Rank, S/A:18).

En el impulso consciente hay un elemento cuyo germen nace de la ficción: la relación del yo con el yo; esta responde al estadio del espejo y supone un desdoblamiento. La autopercepción implica un distanciamiento cuya su naturaleza permite ver al yo desde fuera y, en esa distancia, germina el doble, posibilitado por la autocontemplación. Anzieu plantea cinco etapas en la creación:

1) Convertirse en creador es permitir que se produzca, en el momento oportuno de una crisis interna (pero la pertinencia de este momento, siempre riesgoso, tan sólo será reconocida a posteriori), una disociación y una regresión del Yo, parciales, bruscas y profundas: es el estado de sobrecogimiento. 2) La parte del Yo que permanece consciente (de otra forma, se trataría de locura) recoge de ese estado un material inconsciente, reprimido, o suprimido, o incluso nunca antes movilizado, sobre el cual el pensamiento preconsciente, hasta ese momento cortocircuitado, retoma sus derechos (1984:105).

Las etapas citadas convocan a una relación del yo con el yo que trae sedimentos imposibles de decantar con el distanciamiento; esos restos se cifran en los vínculos más estrechos del prototipo con el doble y constituyen la contigüidad psíquica, al punto de hacerse indiscernibles. Se tensa la relación del yo con el yo porque se comparten aspectos inescindibles y desembocan en una confusión de quién es el doble y quién el prototipo.

Ralph Tjems, matiza la postura de Rank al establecer que hay dobles que son una “exacta contrapartida, o antídoto” (Rank, S/A:17); los postula como “una representación o proyección alegórica del segundo yo del inconsciente” (Rank, S/A:17). De la relación con el yo, el doble surge como el detentador de unos elementos comunes que, sin embargo, no se advierten como propios y toman el aura siniestra del regreso de lo reprimido.

Rank propone un origen del doble en la constitución del alma. Echa raíces, según Tucker, en “la necesidad de inmortalizarse [...] El concepto primitivo del alma como dualidad (la persona y su sombra) aparece en el hombre moderno en el motivo del doble, que por un lado le asegura la inmortalidad, y por el otro anuncia amenazadoramente su muerte” (Rank, S/A: 19). En esa dualidad se cifra la relación tensa, principalmente por el anuncio de la muerte: en él palpita y nace la relación persecutoria para desencadenar la aparición de posibilidades para eludir el destino.

El anuncio de muerte hecho por un doble es tan obvio que lo reprimimos con el manto de esa obviedad y, cuando nos la recuerda, buscamos otras formas, infructuosas, de eludirla; esa elusión responde al impulso de vivir, como lo tiene el asesino de raigambre conservadora de la película *Cóndores no entierran todos los días*: alguien con facultades visionarias le dijo que moriría en la calle y él, muy previsor, decide evitar las salidas de su casa para así postergar lo inevitable. El doble emerge, en ocasiones como esta, como un heraldo de la muerte cuyo efecto es la búsqueda de su postergación, pero, en esta búsqueda, se traza el camino más expedito para acelerarla, como lo advierte Clément Rosset cuando explica el funcionamiento de los hechos anunciados por un oráculo; el doble posibilita la consecución de la tragedia. Cuando, al final de todas las peripecias, el fallecimiento ocurre, este se refleja en el perecer del doble que, según Rank,

Tiende a ser reemplazad[a] por el significado del amor, puede verse en tradiciones manifiestamente tardías, secundarias y aisladas. Según estas tradiciones, las muchachas son capaces de ver a sus enamorados en el espejo, en las mismas condiciones en que también se les revela la muerte o el infortunio (S/A: 114)

En ese mismo espejo ellas se ven, aunque sea de soslayo, y, en el cruce de sus miradas con las de sus reflejos, se identifican. Justo ahí surge lo ficcional del estadio del espejo y la latencia de una tensión. La prefiguración de un destino o devenir, también comprende los ideales de los enamorados y, con ellos, el ideal de sí mismo. Esos ideales se trazan como futuros que entablarán una relación asintótica con la realidad. En ese momento, se encuentran los anuncios de muerte y el amor.

El desplazamiento de la muerte hacia el amor forma parte del porvenir prefigurado por la mirada en el espejo. El doble trae consigo al futuro -no es coincidencia que Rosset instale al doble como un salvavidas frente al ahogamiento del presente-, a ese “deber” consolidado al prefigurarse un

destino. El tiempo se adhiere al doble y a la relación tensa entre este y el prototipo que se nutre del ideal del propio yo y el amor propio.

Ese amor, correlacionado con el temor a la muerte, le permite a Rank vislumbrar la relación entre el narcisismo y la tanatofobia. Se acerca a *El retrato de Dorian Gray*: allí envejece la imagen del protagonista, pintada sobre un lienzo mientras él se mantiene joven; la senectud se circunscribe a la pintura y espanta al prototipo cuando ve su retrato envejecido.

A diferencia de lo que ocurre en los espejos, a los que se les adjudica un ideal grato en una primera instancia, la pintura funciona como un reflejo del que emana un ideal terrorífico del protagonista; su narcisismo depende del temor a morir¹¹¹. Rank sugiere el vínculo de estas imágenes con el poema de Lenau; en una de las estrofas que ha transcrito, dice Anna, al ver su reflejo en el lago:

“Si fuese así para siempre!”

Exclama, enamorada de sí, vana,

“¡si jamás desapareciera el yo imaginado!”

¡Ah, los fuertes vientos traen lluvias! (S/A:116).

El reflejo anuncia a la muerte y ese anuncio implica el perecimiento tanto del cuerpo reflejado como el reflejo mismo. Wilde hace un bucle de esa forma del narcisismo; no basta con que envejezca una imagen mientras el cuerpo permanezca juvenil; el retrato se acompasa con el devenir de la vida material y lo acaecido con el reflejo también afecta al cuerpo reflejado; por eso hay espanto, tensión y una constante duda sobre el momento en el que ese declive puede expandirse hasta el cuerpo que se desenvuelve en el mundo real.

Esto responde, a su vez, a “la repugnancia ante la propia imagen” (Rank, S/A:118) desencadenada con el envejecimiento; pese a obedecer a ese amor por sí mismo, se desprende de la codependencia del reflejo y el cuerpo reflejado; en esa aversión, además de negarse a la muerte, ocurre lo que Rank establece como resistencia al narcisismo: es la forma en la que no ha

¹¹¹ Wilde intuyó pinturas en movimiento, desenvueltas en el tiempo, como ocurre con el cine. Su novela es una anticipación de ese horror que abrió la posibilidad de adentrarse en los sueños como ningún otro arte lo había hecho, según Otto Rank.

de desbordarse el mismo; la relación con el temor a la muerte consiste en una oposición al declive, pero la forma de evitarlo lo precipita, como ocurre Dorian Gray¹¹².

Junto con la resistencia, a juicio de Rank, se ubica elemento de la culpa; este componente “obliga al protagonista a no aceptar la responsabilidad de ciertas acciones de su yo, sino a descargarlas sobre otro yo, un doble que es personificado, o bien por el propio diablo, o creado por la firma de un pacto diabólico” (S/A:122).

Esa no aceptación propicia el acercamiento de la sombra. La culpa atraviesa al propio encuentro y la tensión: si en la presencia del reflejo suele darse una tensión anclada en una pugna por un amor, en las sombras se adjudican los elementos reprimidos a ese ser sombrío que tensará el encuentro con el sujeto del cual ella se independizó. Esto no quiere decir que la sombra y el reflejo se excluyan; en muchos casos hay mezclas.

Esta relación con el doble como sombra le permite a Rank leer en clave alegórica *El estudiante de Praga*; la plantea como gravitante en torno a una “idea fundamental donde] el pasado de una persona se aferra inevitablemente a ésta, y [...] se convierte en su destino en cuanto trata de liberarse de él” (S/A:34). Dicho pasado se manifiesta con el reflejo en el espejo de Balduino y la presencia de Lidushka, una mujer que ha estado enamorada de él. Ella suele perseguir, como si fuera su sombra, a la hija del conde con la que sostiene un amorío el propio Balduino. El pasado es tan exultante que obstaculiza la relación del protagonista con la hija del conde por medio de la aparición del reflejo de Balduino cuando su prototipo está a solas con su añorada pareja¹¹³.

¹¹² Rosset, afirma que

Es bastante destacable, dicho sea de paso, que, al menos en el ámbito de la pintura, los ingleses llamen still life (“todavía la vida”) a lo que nosotros llamamos naturaleza muerta. Quizá haya que entender aquí que el objeto inerte o convertido en inerte (cántaro, flores, caza, peces) pintado en la naturaleza muerta escapa en cierto sentido a la muerte, puesto que escapa, por su propia inmovilización en la tela, al proceso de descomposición y anulación. Por eso está, a su manera, “siempre vivo”. A veces hay un cráneo o un par de gafas, recordándonos, con en las “vanidades”, la inminencia de la muerte a la que, sin embargo, escapa la naturaleza muerta. (2008:34)

La inversión que traduce Wilde es la del movimiento de la pintura: esta envejece y, por consiguiente, hay una petrificación en lo real. A diferencia de la fotografía, en la ficción de Wilde se roba al movimiento ínsito en el cuerpo del protagonista y por ello hay una suerte de detención del tiempo que se materializa en su apariencia. De esta manera, lo que se plantea en esta novela es una invención que no se permuta ni siquiera por el cine pues, en este último caso, la imagen en movimiento tampoco duplica a la realidad ni le hurta alguno de sus elementos.

¹¹³ En esta temporalidad, impresa en una lectura alegórica, se dota al pasado como algo que se aferra: ¿caso cuenta con voluntad? ¿se aferra como cae un virus sobre un cuerpo sin que medie una intencionalidad y todo se explique como un mecanismo que opera gracias al azar? En este horizonte se levanta el psicoanálisis: sin la presencia de una voluntad y una consciencia, entran al plano explicativo elementos como el inconsciente.

Esta lectura la soslaya el propio Rank; pese postular que mediante estos personajes se encarna al pasado, no sugiere un camino explicativo de la génesis del acto creativo. Sin embargo, esta propuesta contiene un elemento fundamental para la comprensión del doble y la tensa relación que se plantea en el presente capítulo: el tiempo.

La persecución nace de una historia y memoria comunes con el prototipo; esto implica una distancia para identificarse con esos sucesos vividos tiempo atrás. La relación con el yo necesita del tiempo; está implícito en cualquier trasegar y es necesario para constituir una identidad en donde el sujeto del que emana el doble asuma que dicho doble es propio.

Con la variable temporal en la construcción narrativa de la propia vida, bulle la sopa primordial del doble. Si no existe dicho trayecto, tampoco ocurre una relación con el propio yo y el peligro no aparece. En la tensión propiciada por el pasado, se encuentran claves de lectura de *El estudiante de Praga*: Rank plantea que la persecución del reflejo a Balduino tiene diferencias con respecto a la que hace Lidushka a la hija del conde. En la primera hay una estrecha relación de identidad donde el propio personaje deduce que su perseguidor es su reflejo, pero no por ello se confunde; Balduino tiene claridad de quién es su doble y busca eliminarlo, pero ignora que él mismo es su perseguidor (esto tampoco lo sabe el espectador) y se dirige al suicidio¹¹⁴. En la segunda, planteada como una suerte de sombra por la forma como Liduschka persigue a la hija del conde, no hay una estrecha relación de identidad pese a la oposición: es una sombra por su empecinamiento y persecución a la hija del Conde. Dicho elemento sombrío ha de verse también en esos extremos que ellas reflejan: una es pobre mientras que la otra es aristócrata. Sin embargo, comparte el amor para con Balduino¹¹⁵.

Del trabajo de Rank se deducen dos formas de relación con la sombra: una, en la que se sufre por su ausencia y, otra, en donde se desencadena una persecución. La carencia se vincula, a juicio del analista vienés, con *Peter Schlemihl*, y, en el decurso de esa narración, aparece el tiempo: sólo

¹¹⁴ Respecto al suicidio, Rank establece lo siguiente:

El frecuente asesinato del doble, por medio del cual el protagonista trata de protegerse en forma permanente de las persecuciones de su yo, es en verdad un acto suicida. Es, por cierto, una forma indolora de matar a un yo distinto: una ilusión inconsciente de la división del yo malo, culpable, separación que, además, parece ser la condición previa de cada suicidio. (Rank, S/A:125-126)

¹¹⁵ Rank enfatiza con respecto a la sombra una “analogía con la admiración de la imagen del espejo” (Rank, S/A:39); esta responde a que hay una íntima relación entre esa duplicación y el narcisismo, el cual es el origen de la aparición del doble, aunque, en el estadio del espejo también tiene en su origen una fascinación que desemboca en la identificación con un núcleo ficcional.

por contraste con lo que tuvo alguna vez, Peter discierne sus ausencias. Ese discernimiento comporta la búsqueda de la restitución de la unidad: al perderse algo, hay una división.

En contraste con esta novela, Rank plantea que, en relatos como *La sombra*, de Hans Christian Andersen, la persecución se basa en una independencia de la sombra que “siempre y en todas partes se yergue como un obstáculo contra el yo, pero, una vez más, con un efecto catastrófico en la relación de amor” (S/A:40).

En esa relación persecutoria surge el impulso que tiene el yo con respecto al doble:

El impulso de liberarse del extraño oponente en forma violenta corresponde, como vimos, a los rasgos esenciales del motivo; y cuando uno cede a ese impulso [...] resulta claro que la vida del doble tiene una muy estrecha vinculación con la del propio individuo (Rank, S/A:47).

La resolución ocurre con un desenlace fatal vehiculado por una autoeliminación no intencional; sin embargo, el final tiene varios caminos mediados por la tensión y no siempre derivan en la muerte. Rank, al retomar *El doble* de Dostoievski, advierte que, si bien el doble puede ser idéntico físicamente, cuenta con características totalmente opuestas respecto al carácter y ocasiona un proceso en el que

Al comienzo surge una amistad muy íntima. Inclusive hay una alianza contra los enemigos del protagonista, quien cuenta a su nuevo amigo los secretos más importantes [...] muy pronto, empero, Goliadkin sospecha que su imagen es su principal enemigo, y trata de protegerse contra esta amenaza [...] El efusivo individuo persigue inclusive al protagonista en sus sueños, en los cuales, cuando huye de su doble, se ve rodeado por una gran multitud de réplicas de él mismo, de las cuales no puede escapar (Rank, S/A:63-64)

Rank caracteriza dicha tensión como una “persecución paranoica” (S/A:120), que contempla la posibilidad de que un perseguidor represente al padre o a un hermano o maestro, por lo que las relaciones entabladas con los dobles no siempre comienzan de una forma inamistosa, pero cabe una rivalidad.

El “desencadenamiento de una catástrofe” (Rank, S/A:66) precipita la tensión entre el doble y el prototipo. Esto no necesariamente entraña una persecución.

4.1.2 La escritura como huella de la tensión

Rank, al indagar el origen del motivo del doble, encuentra una veta en los perfiles biográficos de los autores. Esto supone un vínculo causal entre la vida del escritor y lo escrito; postula una relación directa entre el devenir material del autor empírico de un enunciado y el enunciado propiamente dicho. Este nexo segmenta la mirada al proponer una interpretación que, más que plantear una lectura, se ancla en una labor de desciframiento del sentido de lo escrito. En una perspectiva causalista no se atiende al origen ficcional en la construcción del yo, por el contrario, se asume un principio de realidad que impacta, incluso, en la interpretación que hace el psicoanalista austríaco con respecto a esas biografías de las que se vale para argumentar el origen de determinadas inquietudes en los autores que escriben historias y poemas con motivos del doble, las entiende como materiales permutables por los datos consignados en una historia clínica, hasta derivar en esas patobiorrañas que alimentan el desciframiento.

Sin embargo, Rank, en medio de su mirada patologizadora, establece algunos aspectos vinculados con la estructuración del Yo-aunque deban pasar unos años para su postulación ficcional, lo cual no es entonces un acto de miopía de Rank sino una fatalidad de época:-

La disposición patológica hacia las perturbaciones psicológicas está condicionada en gran medida por la división de la personalidad, con un acento especial en el complejo del yo, al cual corresponde un interés anormalmente fuerte por la propia persona, sus estados psíquicos y su destino (S/A:85).

La división de la personalidad posibilita el complejo del yo; debe operar la distancia propia para contemplarlo y, en esa contemplación, que Rank tilda de anormal, además de una fascinación dispensadora de bienestar, brotan preguntas en torno a los estados psíquicos, la identidad y el camino de la propia vida.

El destino enunciado por Rank corresponde a una forma del doble que, en la óptica de Rosset, está enraizada en la relación asintótica entre el devenir material y el “deber ser” trazado por el sujeto. En esas tramas especulares se yerguen elementos propios de la tensión entre un prototipo y su doble: la pregunta por el propio destino y la presencia de alguien que nos recuerda nuestro devenir mortal, o lo que podrá acaecer, incrementan una inquietud emanada de ese desbordado interés por sí mismo.

Rank caracteriza a los autores de dichos motivos como sujetos que no hallan placidez alguna y de allí derivan sus tormentos personales. Esto adjudica a la escritura un valor de indicio de la psiquis del creador y se instala como una pieza fundamental para el psicoanálisis, por eso concluye que “el escritor se crea, inclusive en el personaje principal, un doble a quien permite que muera por él” (S/A:126). Esta forma de temor a la muerte sugiere un origen de la escritura e inserta un espejo del que emanan los personajes ficcionales con respecto a su hacedor. Este plantea una imagen de sí mismo que implica la presencia de un yo que no corresponde con el empírico; hay un yo tejido en el curso de la escritura, más claro en enunciaciones como un diario o una autobiografía y no necesariamente veraces, si se las somete a un cotejo con respecto al devenir material del sujeto empírico que realizó la enunciación- y se desdobra por la dinámica propia que hay en todo proceso escritural.

El acto de escritura implica una persecución, como lo observa Blanchot en *El espacio literario*. De hecho, le llama presión persecutora: “esa mano siente una gran necesidad de agarrar, debe tomar el lápiz, lo necesita, es una orden, una exigencia imperiosa” (Blanchot, 2002:21). La remisión al acto físico supone un borde discontinuo, un lugar indeterminado donde la materialidad no agota a lo que sucede, pero sin ella tampoco ocurre.

El escritor parece dueño de su pluma, puede resultar capaz de un gran dominio sobre las palabras, sobre lo que desea hacerles expresar. Pero ese dominio sólo logra ponerlo, mantenerlo en contacto con la pasividad básica, donde la palabra, al no ser más que su apariencia y la sombra de una palabra, no puede ser ni dominada ni aprehendida; sigue siendo lo inasible, lo indesprendible, el momento indeciso de la fascinación (Blanchot, 2002:21).

La irradiación de la palabra está en su sombra, en lo que no alcanza a asir ni siquiera con la escritura quien escribe; es un llamado cuyas raíces provienen del sobrecogimiento que convoca a los actos subsiguientes para la consecución de una obra. Esto no se trata del apoderamiento o arrobamiento que acaece en el mundo romántico; para Blanchot el escritor es un sujeto demediado:

El dominio del escritor no reside en la mano que escribe -esa mano “enferma” que nunca deja el lápiz, que no puede dejarlo; oír que lo que tiene, en realidad, no lo tiene - ; lo que pertenece a la sombra y ella misma es una sombra. El dominio siempre es de la

otra mano, de la que no escribe, capaz de intervenir en el momento necesario, de tomar el lápiz y de apartarlo. El dominio consiste, entonces, en el poder dejar de escribir, de interrumpir lo que se escribe, entregando sus derechos y su decisión al instante (Blanchot, 2002:21).

En la presión persecutoria hay un costado del escritor que persigue a las sombras de las palabras; es una empresa interminable porque la “obra nunca es el objetivo con vistas al cual se puede escribir” (Blanchot, 2002:21). La otra persecución consiste en la detención que hace esa otra mano que no escribe, la que si bien no se acerca a la palabra tiene el control sobre el acto mismo de escribir. Este acto ocasiona una división entre lo que rodea a esa sombra y lo que sale de la mano aferrada al lápiz. La escritura es la abdicación o la señal de un camino que no tiene final y que siempre tiene la vocación de lo inalcanzable: las palabras son el hálito de lo que ellas tienen y que aparecen a quien escribe sin que pueda escribirlas sino apenas remedarlas.

El desdoblamiento acaece con respecto a esas sombras de las palabras y las palabras que palpitan en el fondo y entre ese propio sujeto demediado que, al estar escindido, procrea a dos facies de sí mismo que se observan, se importunan, se interrumpen y tensan su relación.

4.1.3 La fagocitosis del doble

Rosset plantea una tipología por duplicación y por sustitución. En la primera categoría están “los [...] que remedan los modelos, pero sin atentar en absoluto contra la integridad de los originales de que son copias” (S/A:76); al no contemplar en su desarrollo alguna forma que atente contra los originales, no integran esa relación tensa que se expone en el presente acápite. Los dobles por sustitución son los que tienen

La función [de] eliminar el original haciéndose pasar por él gracias a un efecto de alternativa que afirma su existencia por medio de la supresión de su modelo, como una célula orgánica que reproduce una célula fagocitándola (Rosset, 2008:76)

La fagocitosis es una absorción en donde hay un reconocimiento por parte de la célula de aquél otro organismo vivo que ha de fagocitar. Luego de reconocerlo, se da el proceso de absorción de ese cuerpo extraño que se incorpora al que lo ha engullido. La reproducción planteada por Rosset ocurre como una eliminación y, debido a ella, se duplica la célula fagocitada: en la imagen

planteada está implícita dicha desaparición, y también comporta el problema que le queda a quien se topa con dicho doble que ha fagocitado al prototipo: ¿alguna vez este existió?

Si lo observable es la reverberación del prototipo en su doble, se desemboca en una realidad perceptible por medio de los dobles emanados de ella:

La utilidad psicológica del recurso al doble fantasmal de sustitución sería nula si éste no eliminara en la operación a su dobles y peligroso rival, lo real. El tipo de dobles de los que hablo pertenece a la raza de los asesinos, cuya función secundaria es la de reflejar una realidad artificial, pero cuya función principal es la de hacer desaparecer la realidad real (Rank, S/A:76-77).

Se despliega el doble sobre una eliminación que suprime a la “realidad real” y ello hace plausible una locura desencadenada en el prototipo del cual emanó el doble. Se trueca la realidad; se sustituye por una red de mentiras de carácter inflacionario: con la primera, se precisa de otras para sostener al mundo sustituto del real.

Rosset propone ejemplos extraídos de ficciones en donde un personaje cree en la realidad de un mundo diferente al del devenir material. Pese a dicha naturaleza ficticia, en este escenario se mantiene la seguridad de una realidad; el lector puede entender que lo acaecido al interior de la narración es la puesta en escena de un simulacro en el cual hay algún personaje que se sumerge con la convicción de vivir inmerso en la realidad.

A diferencia de Rosset, no adscribo a *El hombre en el castillo* a esas ficciones. En esta novela hay una realidad en la que los nazis, aliados con los japoneses, han ganado la segunda guerra mundial y existe un libro que traza una historia donde ganaron los aliados; no hay lugar a montaje alguno: la realidad narrativa es que hay un imperio alemán y otro japonés que dominan y han dividido el territorio correspondiente a Estados Unidos; si apareciera un doble en esta novela, es el sustituto que palpita al interior del libro en donde se narra un mundo donde los aliados fueron los triunfadores y esa posible duplicación reposa en un volumen. La novela de Dick entraña la búsqueda de esa construcción de otros mundos que, si bien no dependen de este, nacen en su interior, como ocurre con los libros, y la duplicación no se da por medio de una fagocitosis sino como una información envuelta en un discurso- semejante a un virus- cuya duplicación - generada o propiciada por la lectura- implica mutaciones. El doble, para el lector, es su realidad,

dejando la pregunta sobre si somos todos el doble de algo más, incluyendo a este mundo; la perspectiva de esta novela se adscribe a una ilusión metafísica, como la llamó Rosset. Estas divergencias anegan de ominosidad a un entorno; en la novela de Dick, eso ominoso que empapa al lector es la aparición de un libro en el interior de la novela que narra una posibilidad histórica diferente.

En los ejemplos planteados por Rosset, lo real jamás se duda y apenas se lo puede sustituir con una red de mentiras que crece hasta romperse y así dejar la verdad al descubierto. El doble aparece como un montajista que sustituirá a la realidad, pero el lector discierne el engaño. En el caso de Dick no hay cabida a la pretensión de dilucidar la mentira; esta es la distancia con respecto a la equiparación de Rosset. Sin embargo, el propio autor matiza la imagen sustitutiva al final de su texto: “Matar es, sin duda, un término excesivo; sería más acertado decir que el doble fantasmático generalmente se contenta con echar un velo sobre lo real” (2006:82).

Tender ese velo implica variar los hechos con el efecto de la realidad: se les adjudica un sustrato cifrado en el velo que la recubre; o en muchos velos que, al retirarlos, queda nada y esa nada es lo real mientras los pliegues tendidos sobre ella son reverberaciones que la falsean.

De las dudas sobre lo real germina el doble sustitutivo, cuyo poder es superior al de una red de mentiras que buscan sustituir a la realidad; esta instituye a la realidad misma, como ocurre con las confusiones nacidas, por ejemplo, de la fotografía. Rosset lo advierte con respecto a lo afirmado por Barthes en *La cámara lúcida*: la fotografía pierde ese cariz de extracción de la realidad; puede acaecer el trucaje y sus dos propósitos: por razones políticas (en donde se alteran imágenes para omitir determinados acompañamientos) o por el ocultismo (nacido este de la ambición de fotografiar, por ejemplo, a los fantasmas).

Pero el trucaje, por sí mismo, no implica la eliminación del doble. La razón estriba en ese origen ficcional de la propia identificación; el trucaje actúa como la instalación de un ideal de lo real – esto si no hay una ambición artística, en donde se convierte en una alteración que difumina aspectos como la veracidad o la realidad-. El retoque de una imagen explicita la asíntota entre el yo ideal y el material, es decir, entre lo que se anhela vertido en la imagen y lo que el cuerpo del cual esta emana tiene de suyo,

El trucaje, al no derivar en un simple encuadramiento de la falsificación, materializa a la imagen ideal. Quien coteje una imagen trucada con la original, verá a un ideal reflejado en la imagen alterada y, para la instalación de este, se incorporan algunas características y se omiten otras.

El borramiento e incorporación tienen un bucle: muchas de las características introducidas desaparecen merced de la represión vergonzante y reaparecen, con todo el efecto ominoso. En estas dos opciones se yergue la potencialidad de una persecución; tanto lo ausente como lo presente tienen un hálito que propala su aura de tensión.

La fotografía de Arturo Cova en las barracas de Guaracú implica algunas intervenciones cifradas en el texto al pie de ella. En primer lugar, al ser José Eustasio Rivera el fotografiado, se le dota un cuerpo al sujeto ficcional que duplica al autor empírico; en segundo término, al ubicarlo en las barracas de Guaracú, hay una fijación del momento cuando se escribió el testimonio que compone la mayor parte de la novela. Estos trucajes robustecen presencia de lo real en el relato: la fotografía funge como prueba reina de todo lo que ocurrió.

Pero la realidad de las fotos no es tal si se asume que las mismas son una forma de construcción de lo real. A esa construcción se adscribe la estructura de *La vorágine*; no se busca una sustitución de lo real por medio de mentiras sino que la realidad se instituye como una materia plástica hecha de pliegues donde se asoma la ficción con la forma de una denuncia o testimonio: la imagen fotográfica, al ser un reflejo donde se ve Rivera como Arturo Cova, pone en evidencia que la ficción no se contrapone a la realidad, por ello la novela se ha leído desde la clave de una denuncia pese a esos elementos de ficción.

Rosset plantea como la mejor figura, para comprender lo que ocurre con el doble con respecto a lo real, a los pliegues, semejantes a las arrugas de un manto que, al estirarlas, permiten delinear la figura que recubre. Pero, si se retira ese manto, puede que haya otro y luego otro más -quizá en una progresión infinita-, al punto que la realidad es una confluencia de mantos y rugosidades. La atención en alguno de los mantos o el estiramiento de rugosidades instalan una realidad estable en quien observa; por eso, en la mirada ante el espejo, resaltan algunos aspectos y otros se obvian por mecanismos inconscientes: estas obviedades reaparecerán con su carga ominosa.

El efecto de la ficción se vincula con un “ni sí ni no a la cosa percibida, o mejor dicho, le dice a la vez sí y no” (Rosset, 1993:11), que implica la división o el desdoblamiento respecto a lo real y esto tiene su origen en la siguiente reacción:

No me niego a ver, y no niego para nada lo real que se me muestra. Pero mi complacencia se detiene ahí. He visto, he admitido, pero que no se me pida más. Por lo demás, mantengo mi punto de vista, persisto en mi comportamiento como si nada hubiera visto (Rosset, 1993:12)

A esta actitud Rosset la llama ilusión.

E ilusión es el sustrato del estadio del espejo y del trucaje fotográfico; hay un desplazamiento de la cosa, “se la coloca en otra parte” (Rosset, 1993:12). Esa no negación es la semilla de la ilusión:

Puede decirse que la percepción del iluso está como escindida en dos: el aspecto teórico (que designa justamente “lo que ve”, de *theorein*) se emancipa artificialmente del aspecto práctico (“lo que se hace”). (Rosset, 1993:13).

La percepción escindida desemboca en la estructura de la ilusión y abona al doble: se percibe un hecho “acertadamente” (Rosset, 1993:17) pero se eluden las consecuencias. Dicha escisión ocurre porque, si bien hay una identificación, con ella se origina una fisura

En estas apreciaciones de Rosset, se advierte un elemento que bien puede discutir con lo que él mismo plantea en *Fantasmagorías*: “[...] lo real no volverá jamás, puesto que está ya ahí” (1993:14). El manto tendido sobre la realidad no busca suplantarla; la duplicación no ha de operar como la puesta en escena de un engaño. Con la ilusión se matiza a lo real y se duplica. Desde esta mirada se yergue el doble: “La técnica general de la ilusión consiste, en efecto, en convertir una cosa en dos igual que hace el ilusionista...” (Rosset, 1993:19).

4.1.4 Las ilusiones que desencadenan al doble

En la propuesta de Rosset, el doble se apoya en la ilusión y comporta tres tipos: la oracular, la metafísica y la psicológica.

La ilusión oracular se cifra en la sorpresa del humano que ha acudido al oráculo y que, pese a evitar las circunstancias que lo precipitan al final anunciado, su intento elusivo acelera el desarrollo de lo que quiso evitar con caminos que jamás esperó: “paralelamente a la percepción

del hecho se crea una idea espontánea según la cual el acontecimiento, al realizarse, elimina una versión diferente del acontecimiento, aquella que precisamente se esperaba” (Rosset, 1993:26).

La sorpresa por hechos acaecidos con una forma inesperada implica un doble que habita en la expectativa; se traza un posible destino para evitarlo. La forma como este aparece se difumina sin que la adversidad desaparezca, toma los caminos trazados por quien quiso eludirlos: al compararse el hecho esperado con el que materialmente se ha desarrollado, emerge una duplicación en donde cabe la pregunta por el original y la copia. Esta duplicación es semejante a la de la imagen en la fotografía e, incluso, se acerca a esa comparación entre la fotografía trucada y la que no se ha intervenido. Rosset, al denominar a ese acontecimiento que se espera y no se materializa como se esperaba como “otro”, establece que

Descubrimos que el “otro acontecimiento” no es verdaderamente el doble del acontecimiento real. Ocurre más bien a la inversa: es el acontecimiento real el que aparece como el doble del “otro acontecimiento”. Así, al final resulta que el acontecimiento real es el “otro”: el otro es esto real que ocurre, o sea, el doble de otra realidad que será lo real mismo, pero que siempre se escapa y del que nunca podremos decir o saber nada. Así pues, lo único, lo real, el acontecimiento, poseen la extraordinaria cualidad de ser en cierto modo lo otro de nada, de aparecer como el doble de “otra” realidad que se desvanece perpetuamente en el umbral de cualquier realización, en el momento de todo paso a lo real (1993:42-43).

Hay un trucaje en el mundo material con respecto al hecho real. Esta estructura, como lo expone Rosset, se repite fuera del ámbito oracular; siempre hay una expectativa con respecto a los sucesos y devenires; el manto tendido sobre la realidad delinea un contorno, pero, al retirarse, no hay un cuerpo que haya de considerarse como real. Este sentimiento se vincula con el malestar original postulado por Freud: hay una diferencia entre el deseo y el devenir material y el doble de ese deseo es el jirón asible por los sentidos.

El doble oracular se levanta respecto a determinados hechos. Dichos dobles se vinculan entre sí por la llamada decepción o la desilusión. En *La vorágine*, la presencia de unos hechos contrarios a lo que esperaba el propio personaje, aparecen desde la primera carta que funciona como epígrafe: “...los que al recordarme alguna vez piensen en mi fracaso y se pregunten por qué no

fui lo que pude haber sido, sepan que el destino implacable me desarraigó de la prosperidad incipiente y me lanzó a las pampas...” (1924:S/P).

La novela, que refiere el “ambular, vagabundo, como los vientos” en la selva y los llanos orientales y la escritura propiamente dicha, es la herida abierta desde los anhelos hasta los hechos materiales; es apenas el doble de eso “otro” asomado en la propia escritura y la mirada de Cova, la cual se descubre en el decurso de la narración que él mismo realiza.

Ese doble de lo otro, nacido en el hecho material, propicia la aparición de lo que Rosset llama “ilusión metafísica”. Tiene su anclaje en el pensamiento oracular, pero, al instalarse como la ilusión de un doble del mundo, se expande hacia la existencia de otros planos; uno de los principales puntales de esta propuesta es el platonismo:

La verdad del platonismo permanece, pues, muy ligada al mito de la caverna: este real es el reverso del mundo real, su sombra, su doble. Y los acontecimientos del mundo no son sino réplica de los acontecimientos reales: constituyen los momentos segundos de una verdad cuyo primer momento está en otro lugar, en otro mundo. Tal es, como sabemos, el sentido de la teoría de la reminiscencia, según la cual en este mundo nunca puede vivirse una experiencia verdaderamente primera. Nunca se descubre nada: aquí todo vuelve a encontrarse, a recuperarse mediante la memoria gracias aun reencuentro con la idea original (Rosset, 1993:55).

En dicho entramado hay una propuesta sobre lo que es la verdad, así esta coincida con lo que ocurre en el mundo de lo tangible; para tales efectos, Rosset expone el trabajo de Hegel, en donde han de coincidir esos dos mundos, pero no por ello se ha de eliminar la idea del doble que la sostiene: el doble que es este mundo material coincide con el mundo de lo verdadero:

El otro mundo es invisible precisamente porque está doblado por este mundo, el cual impide verlo. Si este mundo difiriera, aunque sólo fuera un poco, del mundo suprasensible, este último sería de alguna manera más tangible: podríamos referirlo en la propia distancia de lo que haría diferir del mundo sensible. Pero, justamente, esa distancia no se da [...] La filosofía hegeliana aparece, así como la esencia misma del pensamiento oracular: anuncia en lo real la manifestación de otro Real del que no cabe dudar, pues se halla por entero presente en el nivel de lo real inmediatamente

percibido. Y poco importa que, en Hegel, ese real y ese Real no sean sino uno; todo lo contrario: esta duplicación rigurosa casa a la perfección con la estructura oracular, el fin de la cual es hacer coincidir la sorpresa y la satisfacción de la espera en un acontecimiento único (Rosset, 1993:67).

La presencia de un mundo doble se vincula con la variable temporal: si este es el doble de otro, lo que acaece en este es puesto en duda; hay una imposibilidad del conocimiento del suceso original por esa naturaleza doble de lo que se atisba en el mundo y ello conduce a que

Lo real no empieza sino a la segunda vez, que es la verdad de la vida humana, marcada con el sello del doble; en cuanto a la primera vez, que no dobla nada, es precisamente una vez para nada. En suma, para ser real, según la definición de nuestra realidad concreta -doble de un Real inaccesible- hay que copiar algo; ahora bien, éste no es jamás el caso de la primera vez, que no copia nada: sólo cabe, pues, abandonarla a los dioses, los únicos dignos de vivir bajo el signo de lo único, los únicos capaces de conocer la alegría de lo primero (Rosset, 1993: 57-48).

Lo temporal se revela con el hecho de que el presente, ante esa incapacidad de lo primero, es inasible, se escapa y se asimila por medio del pasado o del futuro; Rosset lo entiende como una “falta de atención a la vida”. El presente es insoportable y borrado por el futuro o el pasado¹¹⁶; este borramiento se da, por ejemplo, por medio de evocaciones de lo que fue un pasado que habría de sustentar a ese presente que se escapa; en este itinerario, está la memoria-con su carga ficcional- y la desaparición del sustrato real de ese pasado o del futuro: se genera un mundo doble, una vida doble alojada tanto en la memoria como en el proyecto y la escapatoria del presente. La ilusión irradia al pasado o al futuro por medio de la inasibilidad del presente.

Estos dobles del mundo, que obedecen a una ilusión de orden metafísico, establecen una relación tensa con respecto a lo real y presente; como con lo oracular, hay una forma discursiva desplegada en torno a un “deber ser” cada vez más lejano por el devenir material; mediante ese

¹¹⁶ Esta perspectiva tiene su contraste, según Rosset, en el eterno retorno planteado por Nietzsche y en trabajos como los de Nerval, en donde el presente “es, en cada instante, la adición de todos los presentes” porque “lo que cuenta es que todo es para siempre primero. Incluso la decimotercera vez será siempre la primera, y la única” (1993:74) y, por lo tanto, la duplicación no opera con respecto hacia el futuro o el pasado.

otro horizonte alternativo, se prolonga la irradiación de lo considerado como racional y verdadero.

El tiempo presente, con su asfixia, propicia la aparición de un doble del prototipo que se ahoga y lo auxilia, no mediante una simple evasión o urdimbre de mentiras sino con la construcción de un orden superior y esencial, apenas remedado en esos hechos cuyo sentido solo puede descifrarse con una perspectiva que los trasciende para así deducir un orden: dicen que, cuando una persona está frente a la muerte, toda su vida le pasa por la cabeza en fracciones de segundo; así surge un nuevo pasado, visto con el filtro de alguien que presume finiquitada la narración de su propia vida; cada suceso que vivió es parte de un rompecabezas que apenas cobra forma ante la muerte.

La muerte cesa también al doble; se eclipsa cualquier idea de porvenir o de pasado por parte del muerto – estar muerto es carecer de la posibilidad de un doble-. Tanto respecto al futuro como al pasado, la historia de ese muerto tiene un final que no corresponde a una interrupción sino a un desenlace. En ese trabajo narrativo aparece un desfile de desdoblamientos tanto de los hechos como del sujeto que se considera protagonista de ellos.

La desaparición del doble implica la del yo. Con la imposibilidad del doble, es imposible una existencia dotada de sentido; ya sea por medio del reflejo o la sombra, existe la posibilidad de verse, así sea con todo ese mundo ficcional como filtro de la mirada. En ese plano también se encuentra la escritura, en ella hay un mecanismo que supone el andamiaje de la vida. Sin la presencia del doble, no hay una reverberación del yo; aunque se trencen una relación tensa, hay simbiosis.

Rosset establece una estructura de la ilusión en la que cifra su función de “proteger lo real” (1993:113); su estructura consiste en “no negarse a percibir lo real, sino desbordarlo” (1993:113) y el fracaso consiste en “reconocer demasiado tarde en el doble protector la realidad misma de la que uno se creía a salvo” (1993:113).

Dicha estructura, que traza un itinerario, sustenta la existencia o la razón de existir de los dobles como ilusión. Esta tipología, remitida al contenido de dichos desdoblamientos y expandida a ámbitos como el filosófico o el relacionado con el acontecimiento, se acerca a una forma donde se teje, dentro de una narración, a los diferentes planos de desdoblamientos. Estos son

constatables en una novela como *La vorágine*, en donde hay constantes desplazamientos al pasado o el futuro de Arturo -como ocurre con sus visiones de poeta del campo, por ejemplo- y que atienden a una noción ideal del amor incumplido.

No siempre la tensión con el doble implica una refriega o un peligro, también ha de ser una ayuda, una forma de sobrevivir y de vivir. El doble nos atañe a todos los que vivimos dentro de determinada estructura; Rank atiende a la aparición de dobles cuando apela a las biografías para explicar determinadas ficciones hechas por autores concretos: son el establecimiento de un reflejo por parte de un tercero; ahí está la insoluble relación con los dobles y su constante despliegue:

Toda autosatisfacción ilusoria - ¿debería decirse toda autosatisfacción? – compete en el fondo a este mismo esquema duplicatorio que opera un desdoblamiento paradójico entre la cosa y ella misma. De este modo, la ceguera cotidiana respecto a uno mismo [...] es una variante entre otras cosas de la obsesión (phantasme) del doble, que es inherente a la ilusión. Sólo se trata de una forma derivada y trivial de la ceguera de la primera y “noble” que hemos encontrado en la maldición del oráculo y en la tragedia. Su estructura no difiere fundamentalmente de la de todas las ilusiones [...] y cabe pensar que probablemente ocurre lo mismo en toda ilusión (Rosset, 1993:116-117).

La ilusión psicológica corresponde a lo que Rosset delimita como el desdoblamiento del sujeto, es decir “el yo mismo” (1993:78). Esta última ilusión fluye como los ríos de *La vorágine*; implica una relación con el yo y comprende la pregunta sobre la forma como ese yo se debate con respecto a los demás personajes. Dicho yo se refiere a ese enunciador del testimonio – Arturo Cova- y la forma como retrata a los personajes durante el decurso de los hechos. Esto implica un “distanciamiento de uno mismo, que conduce a la confirmación para siempre en uno mismo, [y] puede percibirse también en el distanciamiento respecto a los demás, en la medida en que éstos aparecen a la vez como indeseables y semejantes (Rosset, 1993:89).

En el andamiaje narrativo del testimonio, la distancia con respecto a Cova, trazado por él mismo al escribirse, opera con respecto a los demás; al escribirlos, ellos se filtran con la mirada del enunciador -esto también ocurre en la instancia de la enunciación de la novela, es decir, en ese distanciamiento del escritor para tomar aspectos suyos y adjudicarlos al personaje protagonista y, a su vez, a los demás personajes de su autoría;- es posible atisbar elementos de una proyección,

como ocurre con la figura de Alicia. Ella sugiere los visos de un doble femenino, además de perseguido, perseguidor, como ocurre en la escena onírica.

La ilusión psicológica se conecta con las otras dos formas de ilusión. El desdoblamiento cobra diferentes formas y dimensiones, al punto de sostener a la escritura misma como acto de desdoblamiento de un mundo que impone ciertos deberes al real y hace de la ficción un elemento que interpreta a lo material y lo dota de un sentido.

4.1.5 El tinglado de la tensión persecutora

La tensión surgida de la asíntota entre el devenir material y el yo ideal, yergue la presencia del doble, que sobrepasa la posible aparición de un sujeto con cualidades compartidas con el prototipo. Puede ocurrir un desdoblamiento del mundo y de la propia vida (la estructura oracular); el doble se extiende como figura para comprender incluso una forma de desenvolverse en el mundo y de la experiencia de vida.

Pese a la multiplicidad de las formas del doble, en la relación tensa con un perseguidor, muchas características adjudicadas a ese otro que duplica al prototipo pasaron inadvertidas por la consciencia del que se considera desdoblado. La razón de dicha invisibilidad está en los mecanismos represivos y esa aparición propicia las primeras dudas que tensan aún más la relación y se instituye una persecución en virtud de la resonancia que dichas características infligen al prototipo.

Donde surgen las dudas, emergen variables como el tiempo y la memoria: las características del doble inquietan porque circulan en el inconsciente; la memoria es un primer filtro que se dobla ante esa aparición y nace lo ominoso; el tiempo evidencia a un pasado y su retorno, enrarecido, lejano, pese a pertenecer al individuo del que emana su doble y matizado con anhelos de un futuro -ahora presente que ahoga- halagüeño que jamás se materializó.

El doble brota al abrigo de la sombra del horror o la fortuna; nacen personajes, surgidos como una opción del que cuenta la historia. De ellos emana una persecución más entreverada que la mera búsqueda de una entidad con respecto a otra.

4.2 El doble como perseguidor: una relación peligrosa y con visos de muerte

4.2.1 El otro, el mismo

Al doble como perseguidor lo envuelve la muerte y el consabido peligro de su anuncio; esto convoca al asombro, cernido en el prototipo. A la persecución, le precede el autoconocimiento y este precisa de una distancia consigo mismo. En ese proceso anterior a la dinámica persecutoria, se advierten aspectos otrora reprimidos o considerados deleznable:

El cara a cara del ser humano con su doble trasciende el mero parecido físico para apuntar a cotas más altas: la terrible evidencia de que hay facetas de nosotros mismos que nos son del todo desconocidas; la constatación de que, en contra de lo que dicta la versión oficial, el individuo sí puede ser dividido; la prueba de que no sabemos quiénes somos; el terror, en fin, a asumir que eso que llamamos identidad es un ente frágil, voluble, escurridizo (Martín, 2006:7)

Avizorar lo pretendidamente desconocido no implica una claridad sobre lo avizorado y su relación constitutiva consigo mismo; hay una repetición, un regreso de algo reprimido, que se considera vergonzoso, bajo y vulgar. La reminiscencia no se presenta como tal: se le dota con la forma de una adjudicación de esas características al doble; esa reaparición o recuerdo de formas desconocidas son la apertura a lo ominoso.

El tiempo constituye a cualquier reminiscencia; así sea un recuerdo implantado, palpita en su interior la percepción del discurrir temporal y lo efímero de las circunstancias; esta naturaleza del recuerdo convoca una percepción crepuscular de lo acaecido. Junto con la convicción de que quien recuerda es el mismo que lo atestiguó, vivió o escuchó, está el paso de los días, aunado con las mutaciones y mezclado con la persistencia de un ser que cambia y no deja de ser el mismo.

En *El otro*, surge una especulación del encuentro que tuvo el enunciador consigo mismo, a orillas de un río de Suiza o Estados Unidos, en la década del sesenta del siglo pasado o en el período entre las dos grandes guerras libradas en Europa. Todo esto ensancha la posibilidad de cruces entre seres que habitan espacios y tiempos disímiles entre sí; la plausible mirada de rostros tan lejanos de un mismo plano pierde su carácter unívoco, al igual que se diluye el estatus absoluto

de la identidad. Se relata el encuentro de Jorge Luis Borges anciano con Jorge Luis Borges joven. Al suceso, el narrador -presumiblemente el anciano Borges- lo adosa como acaecido en un plano donde la frontera de lo material se difumina: “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” (Borges, 1998:8).

Lo real amplía su espectro y supera lo tamizado por la conciencia, ya sea la del enunciador, la de su doble o la del mismo lector; también rebalsa al campo de la memoria: el hecho de que algo sea real no depende de que se lo recuerde; el olvido tampoco supone la eliminación total; se erige como una de las argucias del recuerdo para que lo rechazado regrese. Pero ese regreso, para tornarse soportable, precisa de otro en quien depositarlo. La presencia del doble no necesariamente desemboca en la fatal eliminación; en muchos casos, como lo advierte Rosset, es un salvavidas para no naufragar en el presente de algo que se supone real.

La memoria deja de ser un filtro sobre lo que verazmente acaece y lo que no; los sueños escapan, muchas veces, de su mirada: ellos ocurren sin que dependan de su recuerdo. En *El otro*, el sueño del encuentro se diluye en el enunciador joven mientras que, en el otro, pervive en la memoria. El olvido sirve, para q no persista un tormento en el joven mientras que, para el anciano, más cercano a la muerte, ese suceso es tolerable durante los últimos años de su vida.

La memoria opera en uno solo de los dobles; en el otro, todo queda sumido en el inconsciente. Es suficiente para que surja el desdoblamiento y la subsiguiente tensión que, en el relato, se desencadena con el descreimiento del joven respecto al viejo, que es él mismo. El anciano insiste, refiriéndole intimidades que sólo Borges puede corroborar.

El enunciador de la historia -la cuenta en primera persona y describe al Jorge Luis Borges joven como otro, o un interlocutor-, advierte la relación de identidad; sin embargo, en el flujo de la propia narración, cada uno tiene su propia voz e, incluso, cuenta con diferencias entre sí, como lo advierte el Borges anciano. El reflejo se surte de características apreciadas a distancia, potencialmente consideradas como ajenas, lo que instiga la persecución.

En el decurso del relato, la aparición del doble precisa un entramado narrativo que la sustenta; la primera persona entroniza a la subjetividad que experimenta un encuentro con otro que era ella misma pero muchos años más joven. Si el olvido operara en ambas vías, la situación de

desdoblamiento solo podría urdirse en tercera persona, es decir, con una mirada proveniente de fuera, se daría la presencia de un desdoblamiento que tensionaría a la estructura de la propia vigilia pues, el que ha de narrar, tendría claro que está despierto y ve a un sujeto que se ha duplicado y conversa consigo mismo¹¹⁷.

Esta narración, al gravitar en torno a la primera persona, propicia la desconfianza del lector con respecto a lo que se cuenta; es un testimonio que, con su carga de subjetividad, permea a lo contado de un particularismo y una limitación de la mirada del narrador. Rebeca Martín advierte que, en el siglo XX, se instaló el “paradigma de narrador poco fiable en lo que a la tradición del doble respecta” (2006: 51) y establece que su puntal es Hermann, el protagonista de *Desesperación* de Nabokov.

La poca fiabilidad en el narrador desata la pregunta por lo real y su fragmentación: ya no es una totalidad ni aparece una suerte de alivio derivado de consideraciones científicas. En esa vacilación, emerge la escritura como una esquirra del encuentro con el doble; no se limita al motivo de una narración y late en la urdimbre narrativa. En ese tejido, es posible remontar el camino del proceso de escritura, donde se vincula a la génesis de los personajes con el enunciador y se constituye con el decurso de la propia escritura.

Con la predominancia de la voz, en primera persona, de un narrador, la propia vigilia se fisura; el hecho de que, para uno de los interlocutores -el que no narra-, todo lo acaecido sea un sueño, se diluye la posibilidad, por parte de dicho interlocutor, de escarbar en la memoria; apenas quedará una resonancia, una reverberación en su inconsciente. Esta posibilidad abre múltiples perspectivas, señaladas por Martín al referirse a la novela de Nabokov:

incrementa la naturaleza ambigua que caracteriza al doble. Al punto de vista que tradicionalmente acompaña al motivo, el del protagonista [...], se le suman aquí otros, logrando de ese modo una vacilación muy productiva a partir del juego polifónico (2006:55).

¹¹⁷ Esta seguridad aparece en películas como *Una mente brillante*, en donde no se pone en duda esa naturaleza de la vigilia como el sustrato que establece lo real: es decir, hay un sujeto que habla con su doble, y lo que se aprecia desde fuera opera de forma semejante a lo que ocurre en narraciones como *La Sombra*, de Benito Pérez Galdós. Y hay, en cambio, ambigüedad en otras películas como *El club de la pelea*.

El sueño olvidado que regresará, con la forma de una sensación de “haber vivido eso antes”, difumina la sustancia de la realidad como vigilia. En *El otro* no hay una explícita relación con los sueños desde la perspectiva freudiana, pero forman parte de esa realidad quien lo sueña. Borges joven tendrá un atisbo, una resonancia que se explicitará en su futuro, cuando sea tan viejo como el narrador; no en vano, en la narración, aparece que: “Sentí de golpe la impresión (que según los psicólogos corresponde a los estados de fatiga) de haber vivido ya aquel momento” (S/P: 1998). El retorno lo vive el anciano narrador y abre la posibilidad de que él hubiere soñado ese encuentro muchos años atrás, cuando tenía la edad del joven interlocutor.

Borges anciano escribe el suceso para que lo lean como un cuento, convocando así al acto de escritura como una instalación de la realidad y a la lectura como agente que dota de sentido a lo escrito. En el sentimiento de retorno del viejo Borges y la posibilidad de que ese encuentro lo haya soñado años antes, está la incertidumbre de saber quién es el doble de quién; hay un eterno regreso vehiculado por dicha sensación, el sueño juvenil y el encuentro senil con el joven que alguna vez fue ese anciano. En la probable repetición, se desvanece la presencia de un sujeto original: se está ante la posible escritura del encuentro de dos sujetos que son dobles de un alguien que jamás se alcanza.

Además de la avanzada de lo real hacia el sueño, se borra la identidad de espacios físicos concretos: lo que para el narrador es un encuentro frente a un río de los Estados Unidos, para el joven, todo ocurre a orillas de un río de Suiza. Esto coloca a lo real en un plano donde lo fáctico es sólo uno de sus rostros.

En la suspensión del espacio físico, nace la posibilidad de que el doble no discurra por lugares identificables para los sentidos de la vigilia; su aparición no necesariamente se da en un plano físico compartido con otros sujetos; puede acaecer en espacios íntimos, alojados en la psiquis del involucrado en el desdoblamiento, ya sea como doble o como prototipo, algo que en muchos casos siempre se mantendrá en la penumbra. El espacio de los sueños, el olvido y la memoria son propicios para que germine un encuentro con el doble.

La relación tensa implica variables temporales y espaciales que subvierten el sentido de lo real. Se tambalea una serie de convicciones en donde la realidad, expandida a espacios oníricos, cobra las dimensiones de un terreno ilimitado donde la mirada no alcanza y brotan dudas. Dentro de la naturaleza de ese encuentro, la vista no se pliega a un hecho estrictamente físico y no se

circunscribe a ese aspecto de lo real que se sostiene en la vigilia; el narrador, que se ha quedado ciego, afirma: “Vi que apretaba entre las manos un libro. Le pregunté qué era”.

La videncia se apoya en la naturaleza de la propia narración: se cuenta atisbado; las memorias de un invidente sin que se valgan, en su escritura, de verbos vinculados con el sentido de la vista, son de una consecución imposible, no por algo la lectura, en su perspectiva tradicional, convoca a la vista como sentido primario.

La narración discurre en un diálogo donde el enunciador realiza preguntas – preguntar es uno de los verbos que más aparecen en el decurso de la narración-; esta forma coadyuba a la generación de imágenes mediadas por las palabras: más que describir, el narrador transcribe lo dicho. En el espectro de la escritura de Borges, esta transcripción obedece a una ilusión metafísica evidenciada con la ausencia de lo original. La videncia se convierte en la construcción de imágenes hecha por medio de la memoria e imaginación; sólo con los artificios, producidos por ambas, se posibilita el encuentro en un lugar indeterminado y tiempos diferentes entre un sujeto y su doble.

Esta forma narrativa, que incurre en apreciaciones visuales, es una hebra suelta para desmadejar el tapiz de un sueño olvidado que deviene recuerdo senil: se mezclan dos tiempos y espacios para instituir la presunción de la identidad y el escenario del desdoblamiento; el que al joven Borges apretar su cuaderno es él mismo en su sueño, mientras que al Borges viejo lo envuelve una ceguera amarilla donde apenas advierte a las sombras.

El diálogo, además, irradia la tensión entre los dos Borges; en ocasiones están en desacuerdo, lo que atiende a diferentes versiones de sí mismo, que varían con el paso de los años y se sostienen en la convicción de una identidad plástica, pero con un núcleo duro, invariable: en toda aparición del doble, esa convicción es fundamental; de existir una disolución de la misma, no cabe la posibilidad de establecer un doble porque no hay características fijas que puedan discernirse. A partir de ese punto inamovible, se posibilita el desarrollo del diálogo; ambos tienen interés en sí mismos, ya sea por la suerte futura o por lo que fueron en el pasado. En la dinámica propulsada por las preguntas y respuestas entre Borges y Borges, nace esa tensión y la posible raíz persecutoria que, en muchos casos, incurre en la amenaza o el peligro. Estos dos últimos aspectos no aparecen en el relato, que se difumina en la virtualidad que fisura al sustrato de lo

real; solo en una lectura que atienda a esta incertidumbre se ha de cifrar el posible peligro en *El otro*.

4.2.2 La persecución: amenaza y salvación

Hay apariciones del doble que implican un cara a cara entre el prototipo y su duplicación, pero, en otras ocasiones, sólo uno de los sujetos envueltos repara en ello. No es necesario un encuentro para advertir al doble, se precisa de una relación de identidad deducida por el que ve.

En quien advierte la presencia se tambalea la convicción de unidad e irrepetibilidad, ya sea de sí mismo o de otra entidad humana. En este punto nace la tensión planteada desde la creencia en el carácter único y su repetición. La aparición del doble convoca a lo más íntimo de la convicción de unidad y a la desaparición del carácter único; de la primera se desprende la capacidad de “enfrentarse con [la] fase más irracional” (Martín, 2006:8) y, de la segunda, emana la posibilidad de que las características de otro son la repetición de algo propio. Ante esa mirada surge el malestar y se constata una división.

Esa relación se vehicula por medio de la autoscopia, que consiste en tomar distancia de sí mismo para verse. En un primer momento, aparece la posibilidad del espejo; sin embargo, ello no la agota porque hay aspectos ocultos para una simple mirada física (muy diferente a la que tiene el Borges invidente de *El otro*). La autoscopia implica el enfrentamiento con lo reprimido:

El doble puede considerarse el depositario de los sentimientos execrables, según los dictados morales o sociales, del individuo. Bajo esta perspectiva, constituye una amenaza, pero también un medio para canalizar los impulsos reprimidos y ejecutados soterradamente, una excusa para librarse al instinto sin tener que asumir la responsabilidad de sus actos, atribuibles al otro yo (Martín, 2006:32).

La amenaza surge por la presencia de lo execrado. La persecución nace de la persistencia de lo rechazado; es un recordatorio de lo reprimido. Esta tensión se vincula con la culpabilidad; el doble, además de consolidarse en la imagen de lo olvidado, llega con más fuerza; es una válvula de escape, un desplazamiento de lo reprimido hacia el doble; así se yergue una amenaza donde el doble es una suerte de antagonista necesario para evitar la propia autodestrucción o hundimiento, al percibir como propias determinadas características reprochables.

Las conductas reprimidas se alojan en el lugar de lo vergonzante. Esa vergüenza responde a los dictados de una sociedad concreta; el enfrentamiento con los aspectos oscuros implica la confrontación con dichos valores que reprimen. En *La vorágine*, estos valores sociales cobijan a la conducta de Arturo Cova con respecto a Alicia y demás personajes. También comprenden a la relación entre el protagonista y el José Eustasio Rivera construido en el enunciado que es la novela; en este entramado, la fotografía arroja la autoscopia y explicita características que Rivera comparte con Cova¹¹⁸.

Hay dos tipos de dobles: la sombra y el reflejo. Con respecto a cada uno de ellos ocurre una relación tensa por parte del prototipo. Esta tensión no obedece, con exclusividad, a una búsqueda deliberada sino a una sensación propiciada en el sujeto que advierte la aparición de su doble, la cual, a su vez, fortalece la atmósfera ominosa que implica el extrañamiento.

Pero la presencia del doble no siempre se advierte de forma explícita por parte de prototipo o su reflejo o sombra; puede ocurrir que se narre una tensión entre dos personajes y se deduzca el desdoblamiento, como se plantea con *La vorágine*. Lo execrable para Arturo es un indicio de esa tensión nacida cuando él advierte características que rechaza en esos otros que lo reflejan:

Al proceso de asunción de la sombra le acompaña otro de autoconocimiento, una toma de conciencia de la individuación o, en la terminología junguiana, de autificación y realización del sí mismo [...] Así, la ambivalencia del doble condensa la paradoja inherente a la sombra de Jung: puede considerarse tanto una revelación que ha de interpretarse y explotarse en beneficio propio, como un síntoma de la disolución del yo. El conflicto surgiría, pues, cuando en lugar de conciliación entre el individuo y su sombra se produce su disociación: el doble supondría la manifestación de esta rotura íntima, convirtiéndose en una terrible amenaza (Martín, 2006:34).

¹¹⁸ Neale-Silva expresa lo siguiente, basado en la versión de Luis Franco Zapata, el hombre que acompañó a Rivera: “Fuimos también, allí cerca de Orocué, embarcados, a la casa de mi compadre Cadena (indio piapoco) - dice don Luis Franco Zapata- a que me curara un mal ficticio, con el fin de que Rivera viese cómo curaban los piapocos las enfermedades por medio de la sugestión”. Llegaron a una ranchería de pescadores y allí Franco tomó la foto de Rivera que después se publicaría en la primera edición de *La vorágine* con un sugestivo título: “Arturo Cova en las barracas de Guaracú – Fotografía tomada por la madona Zoraida Ayram.” En realidad, el lugar no se llamaba guaracú, ni tenía barracas, ni jamás había pasado por allí la rozagante turca. Guaracú es un pequeñísimo lugar situado a orillas del río Isana y que está a más de 400 kilómetros de Orocué.

En la sombra germina la tensión a partir de una disociación; los elementos rechazados en el sujeto que los encarna, se asumen como extraños por parte de quien los rechaza. Hay una amenaza que no siempre desemboca en la fatalidad; dicha situación tensa puede perdurar pues se adjudica a la sombra las características que, por culpa o presión social, no se asumen como propias y, al considerarse extrañas, se conjura el peligro, aunque persista la amenaza.

En el reflejo también se precisa del autoconocimiento; su aparición, cuando tiene un cariz amenazante y afecta al sujeto reflejado, implica una resistencia, un resquicio por el cual reconoce como completo o exacto a ese duplicado que aparece en la placa bruñida. En *El estudiante de Praga*, por ejemplo, ese doble empieza la persecución porque hay un elemento diferente que lo independiza: este se origina con la mediación de un contrato en donde se vende ese reflejo; al no pertenecer a su dueño natural, se toma distancia con respecto a la voluntad y, como ocurre con la sombra, se distancia.

Con esa enajenación, cambia el que se presume como sujeto irrepetible: al ver a su reflejo, que cobra vida propia, también se transforma; percibe una ausencia encarnada en ese reflejo perdido; el sujeto, al ver un reflejo de sí mismo, también se extraña y, al extrañarse, se cuestiona su irrepetibilidad porque su carencia es el primer elemento que desemboca en lo ominoso. Para que exista la tensión, debe haber conciencia de lo ausente.

Tanto el reflejo como la sombra son partes del sujeto del que han emanado. La duplicación implica la independencia de algo que se considera propio; tienen una relación de complementariedad con respecto al prototipo:

bajo la perspectiva de la complementariedad el doble podría considerarse un ser benevolente, un espíritu protector cuya misión sería suplir las deficiencias del yo, pero parece más acertado afirmar con Rogers que el doble, pese a posibles afinidades y simpatías con su original, no deja de ser “an opposing self”, un producto resultante de la proyección negativa mencionada por Keppler. El Second Self “és sempre un jo estranger, sempre al rerafons i tanmateix sempre a punt per desenvolupar un paper fonamental al costat del primer jo”. Un personaje que, inevitablemente, pone en evidencia los secretos

del protagonista, pues “aporta sentit en tant que deixa veure alló que està amagat del personatge primer”¹¹⁹ (Martin, 2006:47).

El doble opera, en ambos tipos, como un actor necesario para el sujeto del cual emana. Por más que ese doble ponga en evidencia los secretos del protagonista o se cierna como una amenaza, esta resulta más vivificante para con el sujeto desdoblado que el desenlace por conciliación. En la relación tensa, si se llega a dar una persecución, no necesariamente implica un peligro para la vida del sujeto desdoblado; apenas se queda en la amenaza. La división, más que significar el final del sujeto, es la forma por la cual puede vivir pese a estar disgregado.

4.2.3 Escribir con tentáculos fantásticos

Se ha vinculado al motivo del doble con el género fantástico

por dos rasgos fundamentales: la confrontación de lo real (el personaje original) y lo sobrenatural (su duplicado), y la transgresión de las leyes físicas que regulan el orden natural de las cosas, pues el desdoblamiento resulta inexplicable científicamente desde las coordenadas de espacio y tiempo (Martin, 2006:58)

La confrontación, desde el ejercicio de escritura y la fotografía en la primera edición, revela un doble de Rivera en el protagonista de la novela. Esto implica un cuestionamiento sobre el sustrato de la realidad inserta en el interior de la narración: al ocurrir un desdoblamiento, que implica el claroscuro de una ficción que no por ello miente, se trabaja con materiales adscriptos a lo real – en los que se incluye a la misma fotografía, la cual existe y es veraz, aunque escenifique o encarne a un sujeto que no es de carne y hueso-.

El andamiaje de un desdoblamiento que opera con la fotografía, corresponde a un mecanismo de denuncia anclado en la ficción: el sustrato de lo real se expande, el horror en las caucheras se torna en una imputación, pese a que los hechos descritos no correspondan a lo consignado en documentos históricos; por medio de una denuncia ficcional, se desdobra el enunciador en el narrador y, a la vez, acaece un desdoblamiento de los hechos: estos, por más que varíen con

¹¹⁹ El traductor automático arroja la siguiente traducción a nuestra lengua del segmento entrecorinado y escrito en catalán:

es siempre un yo extranjero, siempre en el trasfondo y sin embargo siempre listo para desarrollar un papel fundamental junto al primer yo”. Un personaje que, inevitablemente, pone en evidencia los secretos del protagonista, pues “aporta sentido en tanto que deja ver lo que está escondido del personaje primero”.

respecto a los datos de lo real, contemplan muchos elementos correspondientes a la identificación del prototipo. Se cierne así una tensión que también acaece en el rango de lo social y económico merced a las explotaciones, expolios e ignominia a la que someten a los nativos de la selva.

No es una mera coincidencia que la fotografía de Arturo Cova, que aparecía en la primera edición de la novela, fuese sustituida en las posteriores publicaciones: el reflejo persistió, aunque ya no fue el duplicado del enunciador del testimonio -que coincide con el autor de la novela- sino un mapa del recorrido en la selva y otro de Colombia, apareciendo ambos como dobles de un trayecto y una entidad sociopolítica. En los dos casos se revela un ideal plasmado en ese par de imágenes; estas entablan una relación asintótica con el testimonio de Cova, el cual contiene en su interior un relato del viaje y de lo que es Colombia. En esa comparación, se propicia un panorama abyecto, plagado de elementos execrables, ocultos en dichas imágenes. Esa execración confluye en una puesta en tensión con respecto a los valores sociales: si por un lado está el asunto del trato de Cova para con su compañera, la celotipia, la rivalidad con personajes como Narciso e incluso la violencia (escrita con minúscula, en una relación cercana a la ilusión metafísica, con respecto a la Violencia que enuncia el propio Arturo al comienzo de su testimonio), por el otro aparece una discusión sobre el progreso, la acumulación de dinero y la Violencia (escrita con mayúscula, colocada por el propio Cova como la que le ganó el corazón y, en su interior, se torna en violencia).

El andamiaje de este desdoblamiento corresponde a la expansión de lo real, que abraza a la ficción. Esta mirada pone en duda al testimonio del propio Arturo, respondiendo a ese paradigma advertido por Martín para lo que ocurre en el siglo XX con el doble como motivo: se cuelean otras voces y cabe la sospecha de si en realidad se “tragó la selva” a los que deambularon con Arturo Cova. O si hay una coartada para establecer una desaparición finiquitada en las manos de quien ha firmado la novela: ¿formará José Eustasio Rivera parte de esa red que difuminó al propio Cova y busca neutralizar su testimonio al presentarla como novela?

Con una mirada fantástica se aprecia la intrusión de un elemento sobrenatural en un mundo verosímil, inscrito en todo acto de escritura, siempre sometido a un mecanismo de desdoblamiento asumido como herramienta teórica cuando se distingue entre el enunciador empírico y el que se delinea en el interior del enunciado. El doble aparece en la creación misma,

gracias al distanciamiento que hay en todo acto de escribir y al que tampoco escapa *La vorágine* tanto como novela como testimonio ficcional de un personaje construido dentro de la trama:

El hecho de que el Doppelgänger irrumpa en una atmósfera fácilmente reconocible por el lector es inherente a la función transgresora de lo fantástico: de súbito, algo tan real y palpable como el propio cuerpo se convierte en un elemento siniestro e inaceptable en un mundo análogo al nuestro. Ya en la literatura romántica, el doble vino a demostrar que lo desconocido no se hallaba únicamente en los cementerios o los castillos góticos, sino en el mismo ser humano. Quizá por ello, por su apariencia netamente humana, haya podido mantener su halo siniestro con mayor solvencia que otras criaturas sobrenaturales (Martin, 2006:59)

La función transgresora de lo fantástico también es la de la escritura: esta ha de extrañar el mundo, por más que se pretenda realista o plegada a lo real. Hay énfasis, omisiones, detenciones y aceleraciones fraguadas en la escritura que empapa de lo ominoso a la realidad. En ese extrañamiento, se hace desconocido el mundo y el propio humano y, a su vez, el escritor es un desconocido. *La vorágine*, como toda escritura, entraña una ilusión metafísica; la imposible consecución de un reflejo exacto a la realidad

Con esa nueva torsión de la realidad, aparece el neofantástico que, según David Roas, corresponde a una perspectiva de donde la realidad es una “entidad indescifrable” (Martin, 2006:61); en esa posición, la realidad se cobija con velos arrugados que, al retirarlos, dejan al descubierto a la nada. El impacto es la capacidad fundadora de la ficción: esta teje a la realidad¹²⁰. Aunque *La vorágine* no se adscribe al neofantástico, habida cuenta del motivo que impulsa a la narración, explicita el carácter neofantástico de la escritura por medio de la consecución de un testimonio escrito por el protagonista de la historia: en esa urdimbre se consolida una visión del acto de escribir que, en sí mismo, es neofantástico.

La relación persecutoria surge gracias a la percepción de aspectos sombríos adjudicados al doble y la subsecuente curiosidad en el prototipo. En *La vorágine*, esa curiosidad se apoya en la búsqueda de Cova, escrita por él mismo en el pacto ficcional -lo que otorga una distancia al lector con

¹²⁰ No es extraordinario que un escritor escriba desde la primera persona sin que esta coincida necesariamente con su yo, pero hay intersticios donde asoma una tensión semejante a la de los dobles más explícitos con respecto a los prototipos de los que emanan.

respecto a la veracidad, dentro de la ficción misma, de los hechos registrados por el enunciador y por Rivera como autor de la novela y persona encargada de publicar el testimonio dentro del pacto ficcional.

Esta persecución o tensión comprende dos niveles: el que está al interior de la novela, donde se presenta la correspondiente a Arturo Cova con Narciso Barrera y demás personajes y el que entraña la relación de José Eustasio Rivera con Arturo Cova. El primero comporta un desdoblamiento respecto a los personajes; en el segundo nivel, el doble emana de la perspectiva de que, en el proceso creativo, siempre hay un desdoblamiento, explicitado en la imagen fotográfica que adjudicada a la identidad de Arturo Cova y que corresponde a la de José Eustasio Rivera, según biógrafos como Neale-Silva.

4.2.4 Perseguirse, salvarse, diluirse

En *El perseguidor*, de Julio Cortázar, tiene visos de una relación tensa entre el narrador y Johnny, el jazzista en torno al cual gravita la historia. Dicha tensión ocurre porque el enunciador, llamado Bruno, es el biógrafo y acompañante del músico durante su última recaída en el consumo de drogas. Johnny es adicto a la marihuana, como si Cortázar mismo se hubiere avergonzado o reprimido de colocar a la heroína como el agente al cual se hizo adicto Charlie Parker, el saxofonista en el que se inspiró para escribir este relato y del que Johnny ya se cierne como un doble¹²¹.

En la relación de Johnny con Charlie Parker, hay una primera tensión que problematiza al proceso de escritura y sus arcanos: el personaje del relato es una reverberación de un sujeto de carne y hueso. Esta relación convoca a la escritura porque, con ella, hay una imagen no del todo fiel con respecto al personaje que se pretende duplicar. La ficción, como artificio, permite licencias ajenas a una biografía, pero la escritura misma es un intento fallido de veracidad, como lo advierte Bruno: “Vaya si lo he oído; vaya si he tratado de escribirlo bien y verídicamente en

¹²¹ En la biografía de Neale-Silva sobre José Eustasio Rivera, se establecen relaciones entre personas que aparecieron en el devenir material del autor con los que están en la novela. Este ejercicio obedece a esa noción especular de la escritura. Más allá de los intentos de explicaciones causales, supone la posibilidad de establecer el vislumbre de dobles que se independizan de sus prototipos desde el momento en que quedan inscritos en una hoja. ¿Es todo biógrafo un perseguidor y buscador de un ideal de persona con el cual sólo queda el rastro de la asíntota inscrito en esa trama biográfica?

mi biografía de Johnny” (Cortázar, 1994:314). En toda escritura, por más que se precie realista, palpita la ilusión metafísica.

El narrador del relato y autor de la biografía ha oído el testimonio de Johnny y, bajo la influencia del verbo oír -fundamental en los entresijos de la relación entre el escritor y el músico-, se repite esa infidelidad, advertida en *El otro* de Borges, que tiene cualquier historia que se oye: hay inexactitudes por parte de quien las cuenta y quien las escucha y luego las transcribe. Bruno trata de escribir verídicamente, pero no tiene la convicción de lograrlo; la biografía es un duplicado con puntos de fuga, inexactitudes y, por ello, Johnny lo advierte, luego de leer el libro que relata su vida:

-Es como en un espejo -dice Johnny-. Al principio yo creía que leer lo que escriben sobre uno era más o menos como mirarse a uno mismo y no en el espejo. Admiro mucho a los escritores, es increíble las cosas que dicen. Toda esa parte sobre los orígenes del bebop ...

-Bueno, no hice más que transcribir literalmente lo que me contaste en Baltimore -digo, defendiéndome sin saber de qué.

-Sí, está todo, pero en realidad es como en un espejo – se emperrea Johnny.

-¿Qué más quieres? Los espejos son fieles.

-Faltan cosas, Bruno -dice Johnny-. Tú estás mucho más enterado que yo, pero me parece que faltan cosas (Cortázar, 1994:351).

La escritura biográfica, como el espejo, se pretende fiel, exacta. Sin embargo, Johnny sabe que verse a sí mismo no implica colocarse frente a una placa bruñida para avizorar tales formas. El doble no responde a una mera duplicación; hay líneas miopes: cualquier aspiración de veracidad se diluye en la búsqueda de un no lugar desde el cual se teje el lugar en las palabras, para acercarse a ese punto que no ha de alcanzarse. Esta dinámica -semejante a las consabidas argumentaciones narrativas en donde, entre un punto y otro hay infinitos puntos e imposibilita el movimiento-, supone un cariz utópico en el propósito del autoconocimiento veraz y la construcción de la identificación propia a partir de la búsqueda de la misma por medio de la escritura. El Johnny de la biografía elíptica del relato no corresponde fielmente al construido en la narración -pese a que ambos estén escritos por Bruno; se tensa una relación de dobles respecto a las dos escrituras, en

donde una la evidenciamos y la otra apenas la intuimos por lo que se nos alude en la primera- y, sin embargo, comparten características, se encaran e incluso se extrañan.

La duda con respecto a la biografía se extiende a la veracidad del relato del Johnny, prefigurado por Bruno. Esto propicia la proliferación de versiones y una desconfianza en torno al sustrato veraz que hay en la narración misma. La biografía, al funcionar como espejo, como lo reconoce Johnny, pone al descubierto determinados elementos duplicados. A esto último también le cabe una posibilidad: puede que el retrato biográfico sea fiel y Johnny apenas no vea lo que aparece allí o sea algo que busque reprimir; su disgusto para con la biografía corresponde a la construcción de un doble con todas esas características insoportables para él mismo.

Lo anterior corresponde, además, a una bisagra que conecta al interior de la narración con lo que ocurre con respecto al propio proceso de escritura. El relato es un reflejo materializado en la escritura; ella se evapora ante la exigencia de la veracidad: siempre comportará una ficción, aunque se pretenda realista o apegada a los hechos.

En el interior de la narración está la relación de Johnny con Bruno; ambos integran un claroscuro. En este caso, el espejo que ha de operar es la escritura y esta discurre tanto en la biografía hecha por Bruno como en la que corresponde a este relato, también hecho por él y que es la única materia verbal a ojos del lector. Este espejo ha de reflejar, con sus desvíos, la relación de Johnny con el narrador y biógrafo; en ella cada uno es el extremo de una cuerda tensa que, cuando vibra, surge la música hecha relato. No en vano, dice Bruno: “Es fácil decirlo, mientras soy todavía la música de Johnny. Cuando se enfría ... ¿Por qué no podré hacer como él, por qué no podré tirarme de cabeza contra la pared?” (Cortázar, 1994:330). Al hacerse música de Johnny, se confunde con ella, la abraza; en la vibración, se acercan las sibilancias de los extremos: es necesaria esa tensión para que la cuerda emita tal sonido.

La relación de Johnny y Bruno también tiene rasgos semejantes a los del doble, cuando este es un salvavidas ante el embate del presente: “(porque a lo mejor le tengo un poco de miedo a Johnny, a este ángel que es como mi hermano, a este hermano que es como mi ángel)” (Cortázar, 1994:321).

En Johnny se encarnan los aspectos oscuros que el narrador desconoce de sí; mientras Bruno expone con claridad el asunto de las relaciones con mujeres con las que Johnny ha tenido algún

encuentro, incluida la que tuvo con la madre de la hija del jazzista que, al finalizar la historia, muere en los Estados Unidos mientras este continúa con su declive y gira de grabaciones por París, su esposa, la de Bruno, apenas aparece porque está enferma, lo cual no es óbice para que él se quede hasta largas horas de la noche departiendo en bares e, incluso, da pie a un encuentro con Baby, la mujer con la que el músico regresará a los Estados Unidos.

Johnny toma la figura de un ángel guardián porque afronta las circunstancias que el propio Bruno no vivirá, en virtud de sus propias características y preceptos morales:

Johnny es un hombre entre los ángeles, una realidad entre las irrealidades que somos todos nosotros. Y a lo mejor es por eso que Johnny me toca la cara con los dedos y me hace sentir tan infeliz, tan transparente, tan poca cosa con mi buena salud, mi casa, mi mujer, mi prestigio. Mi prestigio, sobre todo. Sobre todo mi prestigio (Cortázar, 1994:340)

La faceta oscura, que otorga la presencia de Johnny, desata la posibilidad de que esté a su cargo todo lo que Bruno considera execrable; con su muerte, se difumina la tensión y, con ella, el vibrar de la cuerda de la que brotó música.

Bruno se ha protegido de su presente mediante Johnny. La relación con su biografiado lo contamina al punto de no saber cuál es su vida y la del otro -que encarna esos aspectos reprimidos por él-:

Lo malo es que si sigo así voy a acabar escribiendo más sobre mí mismo que sobre Johnny. Empiezo a parecerme a un evangelista y no me hace ninguna gracia. Mientras volvía a casa he pensado con el cinismo necesario para recobrar la confianza, que en mi libro sobre Johnny sólo menciono de paso, discretamente, el lado patológico de su persona. No me ha parecido necesario explicarle a la gente que Johnny cree pasearse por campos llenos de urnas, o que las pinturas se mueven cuando él las mira; fantasmas de la marihuana, al fin y al cabo, que se acaban con la cura de desintoxicación. Pero se diría que Johnny me deja en prenda esos fantasmas, me los pone como otros tantos pañuelos en el bolsillo hasta que llega la hora de recobrarlos. Y creo que soy el único que los aguanta, los convive y los teme; y nadie lo sabe, ni siquiera Johnny (Cortázar, 1994:344).

Lo considerado como un espacio en donde no hay lugar a una suerte de influencia personal, se convierte en el reducto donde se entrevé cómo el propio enunciador va figurándose en el decurso de su escritura. Es necesario zambullirse en Johnny para ver, al mismo tiempo, a Bruno.

Uno no puede confesarle cosas así a Johnny, como las confesaría a un hombre realmente grande, al maestro ante quien nos humillamos a cambio de un consejo. ¿Qué mundo es este que me toca cargar como un fardo? ¿Qué clase de evangelista soy? En Johnny no hay la menor grandeza, lo he sabido desde que lo conocí, desde que empecé a admirarlo. Ya hace rato que esto no me sorprende, aunque al principio me resultara desconcertante esa falta de grandeza, quizá porque es una dimensión que uno no está dispuesto a aplicar al primero que llega, y sobre todo a los jazzmen. No sé por qué (no sé por qué) creí en un momento que en Johnny había una grandeza que él desmiente de día en día (o que nosotros desmentimos, y en realidad no es lo mismo; porque, seamos honrados, en Johnny hay como el fantasma de otro Johnny que pudo ser, y ese otro Johnny está lleno de grandeza; al fantasma se le nota como la falta de esa dimensión que sin embargo negativamente evoca y contiene) (Cortázar, 1994:344).

La escritura, en esta contaminación, es el espejo en el que se reflejan tanto el narrador como el personaje narrado, y ellos codependen al punto que, con la muerte de uno, el otro palidece y no queda más que colocarle un punto final al escrito: la biografía quedó terminada o completa con la muerte del biografiado, y una vez muerto este, también termina la función del biógrafo. Esto postula un aspecto fundamental para una hipótesis de lectura de las biografías: la relación especular que se da entre el enunciador y el sujeto del que se hace la biografía.

Pero ¿en dónde cabe la persecución? En el decurso de la narración, el narrador afirma que Johnny no es un perseguido sino un perseguidor de algo que no logra asir. La persecución mana del ángel guardián, de protector y de reflejo de todo lo que Bruno no alcanza a realizar; la persecución se da después de que Bruno deja de ser la música emanada de Johnny, es decir, cuando recobra su vida cotidiana, esa en la que lo demás queda como un recuerdo.

Al final, Bruno no tiene quién lo persiga y él se difumina. La persecución se da por la presencia de esos aspectos oscuros que, al desplazarse a otro, ocurre un cara a cara consigo mismo -no intencional-: hay un perseguidor que afirma la presencia de un sujeto o de dos, porque no se

sabe bien quién es el doble de quién- y la persecución es fundamental para la existencia del presunto prototipo.

4.2.5 Persecución constante más allá de la muerte

La relación con el peligro que tiene el doble como perseguidor es bidireccional. La peligrosidad se ejerce con respecto al prototipo y su doble; la confusión respecto a la esencia de cada uno estatuye el carácter ominoso que envuelve al doble, indistintamente de que este se levante como una sombra o un reflejo.

El extrañamiento, connatural a la duda, se extiende respecto a las características que ni siquiera se han considerado propias, y desencadena una serie de sentimientos que precipitan la tensión y persecución entre el prototipo y su doble; también recae sobre la convicción de la irrepetibilidad, hasta desembocar en una ilusión metafísica donde este mundo es la reverberación atenuada de otro.

El peligro aparece como una constatación de que la vida no es como aparece al primer golpe de vista y ni siquiera uno mismo es lo que se asoma en una placa bruñida o en una fotografía. El efecto del doble hace tambalear a la propia noción de lo real, circunscrita a los ámbitos de lo racional y la vigilia.

La peligrosidad se ancla en la de la realidad presuntamente estable; esta, al expandirse, pierde sus características fijas y semeja más un torrente que un espacio sólido donde se ubican, en estancos diferentes, facetas de una vida: este cambio propicia las mezclas y afectaciones y también diluye a las esencias.

En el torrente de diluciones, el propio yo pierde su solidez sin que ello implique su desaparición. Al disgregarse y desdoblarse, explicita determinadas características que han pasado inadvertidas en virtud de las represiones. En dicha experiencia, el doble emerge como peligro y salvavidas: esta dualidad responde a las mezclas, ya no hay oportunidad de calificar a lo oscuro como algo ajeno y a lo claro como lo propio y, en esa dinámica, lo oscuro puede derivar en lo claro y viceversa, al punto que se trenzan en una relación simbiótica.

La simbiosis se explica con la encarnación en el doble de las características más deleznable para el sujeto del que ha emanado. Este desplazamiento a otro que se erige como el antagonista, el opositor o el amigo, permite que no haya una eliminación, que se sobreviva en ese cara a cara

con las facetas más reprochables para un sujeto -facetas construidas a partir de los valores instalados en una comunidad humana concreta-. El hecho de que el doble se instituya como ese lado insoportable permite que el sujeto desdoblado pueda soportarse a sí mismo. Al menos, eso ocurre en muchos casos, como también se da, en las ficciones, lo que acaece en *El estudiante de Praga*, donde se desemboca en una autoeliminación.

El peligro que sostiene a la relación entablada con el doble como perseguidor, sólo se presenta como muerte en algunos casos. En estos ocurre una solución final que no siempre coincide con un desenlace fatal.

Las soluciones no fatales entrañan una duda, como ocurre en *Gualta*, de Javier Marías, en donde un hombre se encuentra con otro muy parecido – hay diferencias con respecto a lo que ha sido el matrimonio de cada cual-. El narrador decide, luego de vivir todo el fastidio y execración posibles que le provocan ese doble con su nombre semejante, convertirse en todo lo contrario a lo que ha sido para así eliminar la relación de duplicación. Al final, el enunciador escribe:

puede ocurrir que me encuentre a un hombre opuesto al que conocí e idéntico a mi yo de ahora (desastrado, desmoralizado, negligente, mal educado, blasfemo y pervertido) que quizá, sin embargo, me seguirá pareciendo tan execrable como el Xavier de Guaita de la vez primera. Respecto a la otra posibilidad, es aún peor: puede que me encuentre, intacto, al mismo Guaita que conocí: inmutable, cortés, jactancioso, atildado, devoto y triunfal. Y si así fuera, habría de preguntarme, con una amargura que no podré soportar, por qué fui yo, de los dos, quien tuvo que claudicar y renunciar a su biografía (Marías, 1996:S/P).

En lugar de la muerte, hay una renuncia asimilable a un perecimiento simbólico. Como le ocurre al biógrafo de *El perseguidor*, se evapora lo narrado porque se pretende la eliminación de la relación tensa y, con ella, la historia de una vida desdoblada. En este relato, el que renuncia no es el biógrafo sino el propio autobiografiado, afincando la desconfianza en la veracidad de lo que se narra y en la incertidumbre de que quien renuncia a su biografía es el doble o el prototipo -asunto poco importante en esta narración-.

En el relato escrito por Marías, no acaece una solución final, permanece la duda, lo cual no opera en la película de marras y en muchas de las narraciones que el propio Otto Rank tomó para su

estudio. En esa duda la desembocadura de la muerte es solo una hipótesis que tambalea – de ahí que el peligro conduzca incluso a la inseguridad sobre la propia mortalidad, algo mucho más ominoso que la confirmación de nuestro carácter moral, como en un momento dado lo explicitó el analista vienés para explicar el origen del doble en esos heraldos de la muerte que nos recuerdan nuestra finitud-.

Este peligro amplía la perspectiva del estudio del motivo del doble a su aparición con respecto al escritor en su proceso de escritura. En *La vorágine*, la imagen fotográfica de José Eustasio Rivera no sólo presenta la relación especular entre Cova y el escritor, sino que palpita una sensación de peligro, acentuada con la desaparición presunta en el final de la novela. También está presente la tensión en las relaciones trenzadas al interior de lo narrado y esos claroscuros que han de levantarse respecto a los personajes y con el escritor. En esta bidireccionalidad, el doble se convierte en un elemento que supera las perspectivas del motivo y se torna en una pieza constitutiva del proceso de escritura.

4.3 Personajes y persecuciones en *La vorágine*

4.3.1 La marca persecutoria

El rastreo de las relaciones entre los personajes ficticiales que habitan la novela implica una propuesta de lectura. Esta se ha planteado, en el presente capítulo, desde la perspectiva de la persecución irradiada en virtud de un desdoblamiento- ya sea por un reflejo o una sombra-.

Más que una persecución concreta, se la entiende como una red de relaciones con visos persecutorios; todos ellos, entrelazados, conforman la posibilidad de ese vórtice compuesto por una selva antropófaga, configurada esta por el influjo humano, proclive a la autoeliminación. La red persecutoria tensa a todas las relaciones de modo tal que estas corren con el albur de romperse o quedar suspendidas, alojadas en un espacio opaco, diluyente de cualquier aura.

En *La vorágine* ocurre lo segundo: la forja de cada relación, el entretrejido de las palabras y la suma de los encuentros y conflictos se dirigen hacia una nada cuya presencia está desde el comienzo, pero se confirma, como los enunciados oraculares, cuando los hechos se han consumado.

Si Borges, en su relato *El otro*, plantea un encuentro consigo mismo joven, Arturo Cova postula un encuentro entre el que aparece escrito en el decurso de los hechos testimoniados y quien los

ha escrito. Dicho encuentro está mediado por el distanciamiento que reflota en cualquier escritura; la visita hecha a ese hombre que fue Arturo se vale de la memoria y la presunción de una identidad, pero también se tensiona la relación de fidelidad que puede haber entre el Arturo escrito y el que materialmente vivió todas las circunstancias que lo llevaron a las fauces de la selva.

En ese despliegue tenso entre el Cova que, como narrador al interior de la narración, establece con el que está escrito, tercia la difracción de la imagen emanada por la memoria. El encuentro del protagonista consigo mismo comprende la irrupción de otras voces que problematizan la veracidad del testimonio -y establecen a la ficción como un elemento de la verdad y no su antónimo-. Intervienen, además, imágenes trastocadas por el ejercicio escritural realizado en las barracas de Guaracú: es un relato de hechos finiquitados y seleccionados por los recuerdos y olvidos de Arturo. El cambio en la última etapa del testimonio ocurre con la escritura: esta pasa a convertirse en un diario sin fechas; se acompasa con los hechos y la influencia de la memoria se disminuye -o eso se pretende-, en pro de un registro casi simultáneo que deja de lado grandes metáforas para elevar plegarias y lamentos.

4.3.2 El distanciamiento como elemento de la escritura

Arturo Cova, en su oficio de narrador, convoca una distancia de los sucesos que ha vivido. Para la escritura es necesaria una suspensión: Cova hace pausas en su trajinar y se sienta a escribir¹²². En la narración, se explicitan esos momentos de escritura en la tercera parte; inicialmente, expresa que lleva seis semanas en ese trabajo en las barracas de Guaracú, luego, acercándose al final de la novela, la escritura toma los matices de un diario y es coetánea a los hechos, propicia el suspenso que apenas se esclarece con el epílogo.

Tal distanciamiento se explicita en pasajes como el siguiente:

Mi sensibilidad nerviosa ha pasado por grandes crisis, en que la razón trata de divorciarse de mi cerebro. A pesar de mi exuberancia física, mi mal de pensar, que ha sido crónico,

¹²² Esta suspensión es respecto al decurso de los hechos. La vida de Arturo no se somete a este sino; ella continúa y, de hecho, con la escritura, se erige una figura de escritor muy diferente, en su mirada poética, a la que tenía Arturo cuando salió de Bogotá, se internó en los llanos orientales y desembocó en la selva. El carácter testimonial de su escrito no se limita a la mera transmisión de un sentido; la escritura, por sí misma, es una experiencia que queda plasmada sin testimoniarse. Esto hace que la novela convoque una lectura diferente al acto de leer para conocer o aprehender unos hechos; en esta intersección donde una lectura en clave de denuncia no abre la posibilidad de la propia experiencia de lectura y escritura.

logra debilitarme de contino, pues ni durante el sueño quedo libre de la visión imaginativa. Frecuentemente, las impresiones logran su máximun de potencia en mi excitabilidad, pero una impresión suele degenerar en la contraria a los pocos minutos de recibida. Así, con la música, recorro la gama del entusiasmo para descender luego a las más refinadas melancolías; de la cólera paso a la transigente mansedumbre, de la prudencia a los arrebatos de la insensatez. En el fondo de mi ánimo acontece lo que en las bahías: las mareas suben y bajan con intermitencia (Rivera, 1924:62-63)¹²³.

Cova se construye a sí mismo a lo largo de la narración; configura una imagen de sí que varía, como las de los demás personajes. En ese proceso se materializa una autoidentificación dubitativa, con ecos del pasado y resonancias del futuro. Al colocarse como una pieza más del engranaje narrativo, opera una duplicación trenzada entre ese Cova que escribe -y que se pretende como un enunciador de carne y hueso dentro del pacto ficcional- y el que está escrito. La aparición de este reflejo es connatural a cualquier testimonio escrito; implica la fatalidad de la escritura que convoca a la duda de un lector de esa versión de los hechos, como lo advierte Bruno, el biógrafo de Johnny en *El perseguidor*.

Arturo refiere sus dudas en torno a los móviles que lo condujeron a la selva, fundamentadas en ese distanciamiento proporcionado por la escritura y el tiempo: “Me hacían daño mis pensamientos y una especie de pánico me invadía al meditar en mi situación. Cuáles eran los planes que había forjado? En qué se apoyaba mi altanería?” (Rivera, 1924:234). El efecto es la difuminación de las causas; la selva envuelve con su hálito a un hombre que va rumbo a la vorágine y se pregunta si está loco¹²⁴.

¹²³ He tomado la primera edición de la novela. En ella hay momentos donde no hay signos de apertura de interrogación o de exclamación. He preferido transcribir sin intervenir dichas peculiaridades.

¹²⁴ Clemente Silva le dice a Cova:

Nadie ha sabido cuál es la causa del misterio que nos trastorna cuando vagamos en estas selvas. Sin embargo, creo acertar en la explicación: Cualquiera de estos árboles amansaría, tornándose amistoso y hasta risueño, en un parque, en un camino, en una llanura, donde nadie lo persiguiera ni lo sangran; mas aquí todos son perversos, o agresivos o hipnotizantes. En estos silencios, bajo estas sombras, tienen su manera de combatirnos: algo nos destempla, algo nos toca, algo nos oprime, y viene el mareo de las espesuras, y queremos huir y nos extraviarnos, y por esta razón miles de caucheros no volvieron a salir nunca. (Rivera, 1924:237-238).

La perspectiva de un “árbol amansado” arroja el claroscuro de la propia civilización: detrás de cada domesticación y suavidad de un paisaje, hay una historia opresiva, una faz sombría que se olvida en el jardín donde ahora el árbol está “amansado”. En cambio, en la selva, los árboles salvajes, indomables se tornan en peligro por la misma distancia que ha crecido a causa de una empresa civilizatoria.

Cuando llega a las barracas, su narración se basa en la memoria y coincide con lo planteado en el fragmento de la carta que sirve como epígrafe de la novela. Hay un “destino implacable [que lo] desarraigó de la prosperidad incipiente...para que ambulara, vagabundo, como los vientos, y [se] extinguiera como ellos sin dejar más que ruido y desolación” (Rivera, 1924: S/P). No sólo se levanta lo ineluctable, desdoblándose esa otra posibilidad que pudo haber sido la de la prosperidad, también se evidencia el conocimiento de lo que a él mismo le ha ocurrido: su extinción. Esto implica una suerte de contradicción; la desembocadura de su deambular está clara desde un comienzo, pero persiste la escritura y ello permite pensar en un ardid tejido por el propio Cova: ¿es posible que haya decidido evaporarse y dejarse engullir por la selva y mantenerse con vida? ¿Desde ese misterioso lugar que lo engulló donde escribió esa carta cuyo fragmento tiene el lector ante sus ojos? ¿cabe la posibilidad de una persistencia de la escritura más allá del momento en que la selva se lo tragó?

Una respuesta aparece en las últimas páginas del testimonio, cuando Arturo refiere una carta que dejó en la agencia de vapores de Santa Isabel:

En ella invoco sus sentimientos humanitarios en favor de mis compatriotas, víctimas del pillaje y la esclavitud, que agonizan entre la selva, lejos de hogar y patria, mezclando al jugo del caucho su propia sangre. En ella me despido de lo que fui, de lo que anhelé, de lo que en otro ambiente pude haber sido. Tengo el presentimiento de que mi senda toca a su fin, y, cual sordo zumbido de ramajes en la tormenta, percibo la amenaza de la vorágine! (Rivera, 1924:336)

Hay una premonición materializada; la amenaza también es un llamado y obedece al deber cumplido hasta la última disolución. El epígrafe de la novela se ha escrito en los últimos momentos de la escritura: en esa relación temporal, se revela el carácter oracular.

En esta visión de sí mismo y de su escritura, se traza un proyecto que bien pudo concretarse omitiendo al ámbito citadino: estamos ante una probable desaparición que no termina con la eliminación de la escritura, pero sí con su visibilidad en círculos metropolitanos, lo cual se torna en sinónimo de muerte dentro del mundo de lo civilizado¹²⁵. Cova discute esa circulación de la

¹²⁵ En esa huida aparece un amigo, a quien Arturo cita textualmente pero jamás se explicita quién es y, sin embargo, traza la irremediable huida. Esto ocurre porque Arturo envía a un peón a Bogotá con una correspondencia, entre la que está la que le dirige a ese amigo y le pide su intervención y cuya respuesta es: “Los prenderán! No te queda más refugio que el Casanare. ¿Quién puede imaginar que un hombre como tú se vaya al desierto?” (Rivera, 1924:14). El

poesía y posibilita la perspectiva de una literatura que fluya por los márgenes de lo civilizado, fuera de los conglomerados urbanos, incluidos sus aparatajes institucionales y de reconocimiento de lo literario. Cova desapareció porque dejó de ser poeta; se replegó en la selva y, en ella, no hay posibilidad de esa gloria urbana, aunque en las ciudades se olvide ese aspecto oscuro en el cual se sustentan: el caucho, artificio y maravilla tecnológica, depende del oprobio de la jungla y del nacimiento de la antropofagia selvática; los escritores reconocidos en los espacios civilizados forman parte de esa mirada que solo atiende a la faz clara de la razón y el progreso.

En la distancia de Cova con respecto a él mismo se ejecuta el testimonio de lo que ha sido su ambular y emerge el pasado que lo condujo a huir junto con Alicia. Acá se da el primer elemento persecutorio, que responde a ese ámbito de lo ciudadano y de la promesa de una vida próspera, desencadenado por la desobediencia de una norma social del momento, emanada en la civilización. La huida no tiene otro destino que un lugar donde ya no sea vigente esa prescripción y, por eso, ambos huyen rumbo a los llanos orientales.

Mi ánimo atribulado tuvo entonces reflexiones agobiadoras: ¿Qué has hecho de tu propio destino? ¿Qué de esta jovencita que inmolas a tus pasiones? ¿Y tus sueños de gloria, y tus ansias de triunfo y tus primicias de celebridad? Insensato! El lazo que a las mujeres te une lo anuda el hastío. Por un orgullo pueril te engañaste a sabiendas, atribuyéndole a esta criatura lo que en ninguna otra descubriste jamás, y ya sabías que el ideal no se busca, pues lo lleva uno mismo. Saciado el antojo, ¿qué mérito tiene el cuerpo que a tan caro precio adquiriste? (Rivera, 1924: 12).

En el manuscrito, este distanciamiento es más enfático: aparece la aclaración de que “decía [su] conciencia” (Rivera, 1922-1923:2) antes de las preguntas. Al depositar la voz en la conciencia - una voz que se distingue de la del narrador-, se explicita una relación donde dicha conciencia inquiere a la que narra y al sujeto que ejerce acciones en el marco de dicha narración; en este mismo segmento, en la versión editada, se ha saciado el antojo mientras que, en el manuscrito,

desierto es pintado por ese amigo y esto significa la lejanía de todo lo que estaba signado en el ideal de Cova: en la propia expresión de incredulidad del amigo de que un “hombre como tú” está inmerso ese ideal que debía cumplir Arturo Cova y la desviación que se da con la marcha. Acá, una vez más, aparece ese pensamiento oracular que permite la aparición de un doble y que propicia la persecución en Cova pues ha de sentir la presión de ese que pudo haber sido y no fue.

aparece “aberración”, lo que implica, en una primera etapa de escritura, una conciencia semejante a un juez. La tensión, si bien se aminora en el libro editado, supone el conflicto en Arturo.

El desdoblamiento tiene dos aspectos: el primero se refiere a la distancia que toma Cova para la consecución de su propia escritura -al verse a sí mismo, atisba su reflejo, con todas las implicancias de esa autoidentificación-; el segundo corresponde a lo acaecido en la propia narración; Arturo se habla a sí mismo y, para tales efectos, el segmento se sustenta en la segunda persona singular, la cual coincide con el narrador. Así, el destinatario de lo que se dice es el propio narrador; el Cova que narra desde las barracas de Guaracú pretende citar textualmente lo que se dijo y pone en escena a dicho monólogo.

Esta segunda persona evidencia el mecanismo de la propia escritura a lo largo de la narración: la toma de distancia, el verse a sí mismo desde fuera. Además, propicia la relación tensa entre Cova y sí mismo, de allí la cadena de reproches que se suceden en el segmento; aparecen adjetivos como “agobiadoras”, “insensatez”, “hastío”, “saciedad”. En esa vorágine, que potencia al hartazgo y la locura, emergen los primeros visos de lo que ha de ocurrirle a Cova a lo largo de su periplo. Son juicios hechos por él mismo, apoyados en un ideal de sensatez y placidez en él que no se ha cumplido a causa de los acontecimientos; vuelve el pensamiento oracular y la visión de un yo ideal distanciado del yo material narrado a lo largo de la novela -yo material que se transforma en virtud de esa inalcanzable meta de una escritura fiel a los hechos, quizá objetiva-. En este enjuiciamiento surge parte del tormento y la persecución con respecto a los anhelos de Arturo Cova cuando vivió en la ciudad.

El enjuiciamiento sobre sí mismo aparece de inmediato:

En aquel momento me sentí pusilánime. No era que mi energía desmayara ante la responsabilidad de mis actos, sino que empezaba a invadirme el fastidio de la manceba. Poca cosa hubiera sido el poseerla, aun a cambio de las mayores locuras; ¿pero después de las locuras y la posesión? (Rivera, 1924:13)

El surgimiento de la faz sombría ocurre porque hay hastío, superior al cumplimiento del deber y vinculado con la fuga. Ese hartazgo, nacido en la ciudad y prolongado en el campo, se disipa con el avance de la novela y germinan aspectos sombríos como los celos, que opacan al hastío inicial.

4.3.3 El fantasma del pasado

La persecución no cesa:

- ¿No crees, Alicia, que vamos huyendo de un fantasma cuyo poder se lo atribuimos nosotros mismos? No sería mejor regresar?
- Tanto me hablas de eso, que estoy convencida de que te canso! Para qué me trajiste? Porque la idea partió de tí! Véte, déjame! Ni tú ni Casanare merecen la penal! (Rivera, 1924:14-15).

En el manuscrito, Arturo escribe: “No crees, Alicia, que vamos huyendo de un fantasma, cuyo único poder es el que le prestamos nosotros mismos?” (Rivera, 1922-1923:3). Entre la atribución y el préstamo hay un trecho: mientras que, en el primer caso, hay una adjudicación no corroborada, en el segundo se le otorga a ese fantasma algo que no tiene por su propia naturaleza; esto implica un poder independiente de la voluntad de los perseguidos. Como ocurre con la conciencia, cuya voz es diferente a la del narrador en la versión manuscrita, hay una tensión que se aminora en la versión editada.

Ese fantasma tiene la forma de los anhelos de Cova:

Sueños irrealizados, triunfos perdidos! Por qué sois fantasmas de la memoria, cual si me quisiérais avergonzar? Ved en lo que ha parado este soñador: en herir al árbol inerme para enriquecer a los que no sueñan; en soportar desprecios y vejaciones en cambio de un mendrugo al anochecer” (Rivera, 1924:230).

La vergüenza aparece cuando compara a esos sueños con quien es en la selva. Esto, además de comportar una autoidentificación, revela a la sombra, es decir, a la aparición ominosa o el regreso de lo reprimido.

Este fantasma se asoma incluso cuando crece el rechazo por Alicia; se difuminará y cobrará la forma de los celos que surgen con la aparición de Narciso Barrera: con su presencia y el cálculo de Cova sobre la posible relación con Alicia, surge una sustitución persecutoria que desplaza el hálito de los fantasmas de ese futuro promisorio como escritor sumergido en la vida de la capital hacia alguien obsesionado con cobrar venganza de aquella mujer que lo engañó con un amante. Esta segunda persecución no borra a la primera; en el decurso de la narración brotan chispazos donde regresan esos viejos anhelos y la subsiguiente abdicación culposa de Cova.

En la persecución de Arturo a Alicia, hay intensidades emanadas del hecho que ella está embarazada. En un momento dado, él se plantea, con voluptuosidad, la posibilidad del maltrato infligido a Alicia por parte de Barrera; nacen así opciones distintas a la hipotética condición de esclava que Arturo avizora en un comienzo sino con las de una mujer sometida a los apetitos de Barrera: “Qué salaces depravaciones, que voluptuosos refinamientos le habría enseñado!” (Rivera, 1924:157). También germina otra imagen en donde ella, rodeada de siervas, se burla de la pobreza vivida al lado de Cova y, en medio de ese despliegue fastuoso de un trasegar cómodo, rodeada de servidumbre, germina la conclusión persecutoria: “Pero yo era la muerte y estaba en marcha!...” (Rivera, 1924:158).

Entre estas dos persecuciones hay una persecución interna, propia de la autopercepción de Arturo:

Nadie nos buscaba ni perseguía! Nos habían olvidado todos

Yo no era más que un residuo humano de las fiebres y los pesares (Rivera, 1924:127).

Y brotan elementos oníricos que resaltan aspectos de Cova:

Soñé que Alicia iba sola, por una sabana lúgubre, hacia un lugar siniestro donde la esperaba un hombre, que podía ser Barrera. Agazapado en los pajonales iba espiándola yo, con la escopeta del mulato en balanza; mas cada vez que intentaba tenderla contra el seductor, se convertía entre mis manos en una serpiente helada y rígida. Desde la cerca de los corrales don Rafo agitaba el sombrero exclamando: ¡Véngase! ¡Eso ya no tiene remedio! (Rivera, 1924:43)

El lugar debe su aura siniestra a ese origen conocido que se olvida y regresa como espacio irreconocible en un sueño. La posibilidad de que Barrera espere a Alicia otorga una ambigüedad sobre la naturaleza propia del sujeto perseguido por Arturo: ¿quién más podía ser? ¿Acaso Narciso es una suerte de entidad se transforma como la escopeta transformada en serpiente? En esta persecución, se anticipan los hechos de la selva.

4.3.4 Los celos y la culpa

La culpa abona a los celos. Primero ocurre una infidelidad de Arturo que Alicia le enfatiza. En este ciclo culposo, se erige un horizonte de vida posible, un desdoblamiento del destino:

Ese reproche contra mi infidelidad me ruborizó. No sabía qué decir. Hubiera deseado abrazar a Alicia, agradeciéndole sus celos con un abrazo de despedida. Si quería que la dejara, tenía yo la culpa? (Rivera, 1924: 16).

Cova se apresta a dar una explicación, interrumpida por la llegada de un hombre. Esto deja en suspenso e intensifica la presencia del fantasma de lo que pudo haber sido y no fue y crece el sentimiento persecutorio de algo emanado desde la capital. A esa persecución se le mezcla la emprendida por el propio Cova, potenciando la división ínsita desde el momento de la escritura. Además de haberse visto a sí mismo por medio de una escritura en la cual hay una distancia con respecto a las circunstancias, ocurre una división en el momento de alguna vivencia -al menos así lo recuerda el propio Cova, haciendo incluso citas textuales-:

Y otra vez volví a recordar. Con la hora desvanecida se había hundido irremediamente la mitad de mi sér, y ya debía iniciar una nueva vida, distinta de la anterior, comprometiendo el resto de mi juventud y hasta la razón de mis ilusiones, porque cuando reflorecieron ya no habría quizás a quien ofrendarlas o dioses desconocidos ocuparían el altar para el cual se desearon. Alicia pensaría lo mismo, y de esta surte, al par que me servía de remordimiento, era el lenitivo de mi congoja, la compañera de mi pesar, porque ella iba también, como la semilla en el viento, sin saber a dónde y miedosa de la tierra que la esperaba (Rivera, 1924:18-19).

El recuerdo sustenta a la persecución. En este aparte se explicita esa mezcla y basculación entre lo anhelado desde la vida pasada y el porvenir. Hay una imposibilidad de abandono al pasado, y también un temor por lo venidero, el cual se asume con la resignación y la culpa. Esto se esclarece cuando él mismo lo afirma: “lloré por mis aspiraciones engañadas, por mis ensueños desvanecidos, por lo que no fui, por lo que ya no seré jamás!” (Rivera, 1924:29). El haber descubierto lo no alcanzado, refuerza su autoidentificación como alguien con un destino más promisorio a la vida material que lleva:

A mil leguas del hogar en donde nací, maldije la memoria que trae recuerdos, porque no hay uno solo que no sea triste: el de los padres que envejecieron en la pobreza, esperando el apoyo del hijo ausente; el de las hermanas, bellas y núbiles, que sonríen a las decepciones, sin que la fortuna cambie su ceño, sin que el hermano les lleve el oro restaurador! (Rivera, 1924:229)

El vínculo con ese deber incumplido es otro aspecto persecutorio del pasado; lo que pudo haber sido y no fue impacta en toda la familia de Arturo y de ahí nace otro manantial hasta anegarlo de una irrefrenable culpa. En el momento de recordar a su familia, él ya se ha convertido en un cauchero; mientras hiere a los árboles para extraer la materia prima del caucho, brotan lamentos de su propia impotencia, articulados con la denuncia vertida en la última parte de la novela:

A menudo, al clavar la hachuela en el tronco vivo, sentí el deseo de descargarla contra mi mano, que tocó las monedas sin atraparlas; mano desventurada que no produce, que no roba, que no redime, y que ha vacilado en libertarme de mi vivir! Y pensar que tantas gentes en esta selva están soportando el mismo dolor (Rivera, 1924:229).

Este raciocinio lo apremia a pensar en una condición donde introduce un nosotros, el cual tiene la potencialidad de expandirse a todo el género humano: “Quién estableció el desequilibrio entre la realidad y el alma incolmable? Para qué nos dieron alas en el vacío?” (Rivera, 1924:229). En ese aleteo sobre el vacío, Arturo enfatiza una medianía proveedora de angustias en donde “[Solo] fuimos los héroes de lo mediocre” (Rivera, 1924:230); la capacidad de volar, pero la imposibilidad de emprender ese vuelo sobre algo distinto a lo insustancial provoca la irrealización de los sueños; en esta configuración, se consolida la mirada oracular: el destino impone, bajo el manto de lo real, esos anhelos moribundos.

Se implica una vida que debió haber sido; de ahí esa sensación de entrampamiento, propia de las tragedias. En *La vorágine*, el triunfo de la Violencia como entrada a la historia es la promesa de una inmersión de cómo el destino verdaderamente signado se cumplió pese a las estrategias de huida.

Este triunfo se complementa con momentos donde se manifiesta un oráculo que establece el futuro de Arturo. La manifestación oracular se hace a través de las perspectivas de yagé del Pipa:

Las visiones del soñador fueron estrafalarias: procesiones de caimanes y de tortugas, pantanos llenos de gente, flores que daban gritos. Dijo que los árboles de la selva eran gigantes paralizados y que de noche platicaban y se hacían señas. Tenían deseos de escaparse tras de las nubes, pero la tierra los agarraba por los tobillos y les infundía la perpetua inmovilidad. Quejábanse de la mano que los hería, del hacha que los derribaba, siempre condenados a retoñar, a florecer, a gemir, a perpetuar, sin fecundarse, su especie

formidable e incomprensible. El Pipa les entendió sus airadas voces, según las cuales debía ocupar los barbechos, las llanuras y las ciudades, hasta borrar de la tierra el rastro del hombre un solo ramaje en cerrada urdimbre, cual en los milenios del paraíso, cuando Dios flotaba todavía sobre el espacio como una nebulosa llena de lágrimas (Rivera, 1924:148)

En el anuncio hay un regreso al pasado recóndito de la vida planetaria, resuena como una persecución universal; es un retorno prometido. Las imágenes cobran un sentido concreto al final de la narración, en el epílogo: la selva, al tragarse a esos humanos que deambulaban por ella, empieza a cumplir ese designio y, en lo particular, cobra la desaparición de Arturo.

A diferencia del mecanismo trágico y la evitación infructuosa del protagonista, como lo ilustra Rosset, Arturo intenta retardar la llegada de los hechos funestos. La materialización de este destino es progresiva. Hay momentos en los que Arturo siente la llegada de tiempos adversos y su futura desaparición, como ocurre poco después de que tres hombres (Franco, Mesa y Silva) deciden continuar la travesía con él:

Yo tuve claramente desde aquel día el presentimiento de lo fatal. Todas las desgracias que han sucedido se me anunciaron en ese instante. A pesar de ello, avancé indomable por la playa arriba, mirando a veces, con afán íntimo, la sombría costa del lado opuesto, con la certeza de que mis plantas no volverían a pisar nunca el suelo de las zonas que recorrían. Cuando mis ojos encontraban los de Fidel, sonreíamos silenciosos (Rivera, 1924:176).

Sólo con el paso de las páginas y de los personajes en el interior de la tupida jungla, se ha de comprender con mayor claridad lo que signó el oráculo; el gran secreto de sus enunciados es su opacidad, sólo se concretan como anuncios cuando ocurre el hecho anunciado: antes de que este se materialice, las palabras resultan vagas; esos enunciados, generales o incluso vagos, son tan etéreos que tienen múltiples caminos para cumplirse. Al final de la segunda parte de la novela, con el testimonio de Clemente Silva sobre la búsqueda de su hijo, se cierra la historia, pero también se empieza a concretar el enunciado oracular: “¡Vida mía! ¡Lo mató un árbol!” (Rivera, 1924:228). Lo que, en un comienzo, era la forma de Alicia- que sangraba, en un sueño-, empieza a tornarla en un árbol peligroso, que proliferará en la selva y engullirá a todos.

Esta materialización se intensifica en la parte tercera de la novela, cuando, en su deambular, otean el extravío tanto Cova como Mesa, Correa y Franco:

“Andamos perdidos”. Estas dos palabras, tan sencillas y tan comunes, hacen estallar, cuando se pronuncian entre los montes, un pavor que no es comparable ni al “sálvese quien pueda” de las derrotas. Por la mente del que las escucha pasa la visión de un abismo antropófago, la selva misma, abierta ante el alma como una boca que se engulle a los hombres enflaquecidos, a quienes el hambre y el desaliento le van colocando entre las mandíbulas (Rivera, 1924:251-252)

La selva se constituye en el cautiverio, pero la cárcel tiene una intervención humana; se ha contagiado de la oscuridad humana y, al mezclarse con la propia, emerge el horror. En el atrapamiento se avizora el horizonte de la huida que significa la promesa del regreso. Un retorno, no ya a la ciudad sino a las mismas llanuras que otrora las vio como un desierto, se teje un descenso y acrecienta el contenido de la persecución, extendida a ciertas visiones bucólicas:

Déjame huir, oh selva, de tus enfermizas penumbras formadas con el hálito de todos los seres que agonizaron en el abandono de tu majestad. Tú misma pareces un cementerio enorme donde te pudres y resucitas! Quiero volver a las regiones donde el secreto no aterra a nadie, donde es imposible la esclavitud, donde la vista no tiene obstáculos y se encumbra el espíritu en la luz libre! Quiero el calor de los arenales, el espejeo de las canículas, la vibración de las pampas abiertas. Déjame tornar a la tierra de donde vine, para desandar esta ruta de lágrimas y de sangre ... (Rivera, 1924:126).

La plegaria hace de la selva un ser todopoderoso. En este ámbito, *La vorágine* se acerca a una visión de Dios en donde deja vivir por un tiempo a sus criaturas y luego las come, convirtiéndose en un vórtice. Bajo esa condición, el hombre ha de rogar por su salvación al mismo ser que lo eliminará, como lo expresa el grupo, ya extraviado: “¡Dios inhumano! ¡Sálvanos, mi Dios! ¡Andamos perdidos!” (Rivera, 1924:251). En esa identificación de la selva con Dios, Clemente Silva, según dice Arturo -que se introdujo en los pensamientos del viejo-, pensó en Él y “comenzó a rezarle a la selva una plegaria de desagravio!” (Rivera, 1924:254).

También, dentro de este entramado persecutorio, se instituye un nuevo ideal y una argucia para evitar el destino signado que alimenta a dicha persecución con la visión de un futuro que no se

dará, pero pervive en el relato. Cova se figura a sí mismo contándole a sus amigos de la ciudad sus aventuras en los llanos orientales, mientras su esposa -Alicia- atiende el llanto del hijo llamado Rafael -es decir, la figura que llama a Cova en el sueño y le pide desistir de la persecución -. A diferencia de la carta que funciona como epígrafe, en esta visión de Cova hay éxitos que le han de prodigar el perdón social por su huida:

Poco a poco, mis buenos éxitos literarios irían conquistando el indulto. Según mi madre, se me debía tener lástima. Después de mi grado en la facultad se olvidaba todo. Hasta mis amigas, intrigadas por mi conducta, disimularían mi pasado con esta frase: Esas cosas de Arturo...! (Rivera, 1924:57)

Alicia aparece como una condenada carente de control sobre su propio destino, o como si fuera una pieza más en el aparataje en lo signado por un oráculo inconsulto, pero, implícitamente, emerge a medida que crece el contraste entre el recuerdo de un futuro promisorio y el porvenir material de Arturo Cova.

Esa primera vista de Alicia se trastoca: ella misma sustenta el ingreso final a ese mundo en donde se hundirá Cova. Es precisa la culpa y, además, se suscribe una suerte de pacto fáustico; su papel que, en primera instancia, parece un decorado, cobra el lugar de ser el sujeto con quien el narrador testimonial ha de suscribir dicho acuerdo.

4.3.5 El deber y la hidalguía

La voz de Alicia emerge en momentos concretos. Se filtra a través de Arturo; con este prisma, fijado por la relación persecutoria que también se trenza con ella cuando Cova decide vengarse por la supuesta infidelidad. En el sueño de Arturo, aparece un lugar siniestro “donde la esperaba un hombre que podía ser Barrera” (Rivera, 1924:43) y ella discurre con rumbo al hombre por una “sabana lúgubre”; él se figura a sí mismo como un cauchero, pero esa figuración se da porque busca a Alicia. Ella huye; se establece esa relación persecutoria que tendrá un final inesperado: se transfigura en un árbol, más exactamente en un caucho, y de ella mana su propia sangre. Ese desangramiento y confluencia con el árbol, la vincula con todo el horror cauchero que luego se testificará por parte de Cova: el dolor de Alicia se asoma por la herida del árbol.

La relación con Cova se cifra en la afirmación de que ella es una parásita: ¿A quién parasita? Al propio Cova, a sus sueños; al pertenecerle Alicia a Arturo, se convierte en alguien que se adentra en él y lo consume. Un atentado contra Alicia, una persecución a ella ocurre dentro de Arturo.

Pese a que Alicia aparezca en las palabras de Cova, su presencia no es un decorado. Esto se patentiza aún más con el pacto fáustico, donde los derechos y obligaciones entre las partes son menos desequilibrados si se compara con los tradicionales contratos con una entidad permutable por lo demoniaco:

-Y sabes que soy ridículamente pobre?

-Demasiado me lo repitieron cuando me visitabas. El amparo que ahora te pido no es el de tu dinero, sino el de tu corazón.

-Por qué me imploras lo que me apresuré a ofrecerte de manera espontánea? Por ti dejé todo, y me lancé a la aventura, cualesquiera que fuesen los resultados. Pero tendrás valor de sufrir y confiar?

-No hice por ti todos los sacrificios?

-Pero le temes a Casanare.

-Le temo por ti.

-La adversidad es una sola, y nosotros seremos dos! (Rivera, 2914:19).

Se establece una premonición con un giro irónico en la condición parásita de Alicia: serán dos y estarán tan juntos que, en la obsesión de Arturo, ella habitará *su adentro*. El pacto, en sus prestaciones y contraprestaciones, contempla las cargas sacrificiales de ambos, las cuales se resumen en el abandono de una vida feliz. Ese abandono también propicia la persecución de un pasado y el lamento por las pérdidas de ella. La relación persecutoria surge por sus viejos anhelos. El vínculo con ese pacto se vislumbra cuando Cova se dirige a la selva y endilga a Alicia su suerte y alejamiento de su vida prometedor: “Cuando al capricho de una mujer me arrastré por los montes y los desiertos, en busca de la venganza, diosa implacable, que sólo sonrío sobre las tumbas!” (Rivera, 1924:126). Él asume una transacción cuya obligatoriedad está en su obligación de hidalguía. La persecución de su pasado reverbera en ese pacto; la culpabilidad reside en Alicia

pese a que, en otros momentos, establece con claridad su desprecio y hastío para con ella. El capricho surge por la sospecha de una infidelidad.

El pasado funciona articula a esos dos planos persecutorios. Arturo adjudica a Alicia ese camino inexorable hacia la caída y no tiene en cuenta a los celos como instigadores de la venganza; la imposibilidad de ver esto, permite la proyección de Cova cuando adjudica dicha culpa a Alicia.

Esa proyección de los celos y la remisión de toda la responsabilidad de su desgracia a Alicia tiene filigranas, como cuando escribe que debería agradecerle a Barrera porque la apartó de su camino y fue un “mero incidente en [su] vida loca y tuvo el fin que debía tener” (Rivera, 1924:134); ese deber inserto implica una nueva estrategia para entender que no se había apartado de su vida, de hecho, bien hubiere podido retirarse, abdicar de su afán persecutorio y regresar a su añorada civilización pero no lo hizo. La razón de esto obedece tanto a la persecución de su pasado como a ese impulso vengativo que no se remitía a Alicia, como Arturo lo considera en apartes de su narración:

Mientras tanto, se iniciaba en mi voluntad una reacción casi dolorosa en que colaboraron el rencor y el escepticismo, la impenitencia y los propósitos de venganza. Me burlé del amor y de la virtud, de las noches bellas y de los días hermosos. No obstante, alguna ráfaga del pasado volvía a refrescarme el ardido pecho, nostálgico de ilusiones, de ternura y serenidad (Rivera, 1924:1345)¹²⁶.

En ese vaivén aparece Alicia. Ella, a la que se le ha adjudicado todo el mal, tiene un poder de irrupción en los pensamientos de Arturo en donde también se convierte en persecutora, merced a esos valores que él trazó, pues ha de emerger en los momentos donde el anhelo se evapora: “Con humillada pena advertí después que en el velo de mi ilusión se embozaba Alicia, y procuré manchar con realismo crudo el pensamiento donde la intrusa reaparecía” (Rivera, 1924:139). Su reaparición sobrepasa a la voluntad de Arturo, emerge como una fuerza externa que lo arrastra

¹²⁶ Una pregunta que surge de este trayecto de lectura es la siguiente: ¿Alicia, la retratada en el testimonio escrito por Arturo Cova, tiene elementos propios de Cova y, por lo tanto, es un doble femenino? A partir del acercamiento al doble que se ha hecho desde el primer capítulo de la presente investigación, la presencia del doble no implica una relación de total identidad: hay aspectos que se consideran deleznable y se proyectan. Además, como ocurre con los celos, estos se desencadenan luego de una virtual deslealtad de la mujer, esta ocurre luego que Cova fue desleal con ella y tuvo escarceos con diferentes mujeres. Las visiones que tiene el narrador del testimonio con respecto a lo que puede hacer Alicia son figuraciones propias. En esa tensión de los celos se plantea la proyección y la perspectiva de unos temores voluptuosos que habitan el interior del testimonio.

a la vorágine. Sin embargo, esa Alicia es una reverberación se levanta como una imagen construida por Arturo y no necesariamente corresponde a la Alicia que, en esos mismos momentos, se encuentra envuelta en las argucias de Narciso Barrera.

La culpa se entrelaza con un sentimiento de deber en Arturo, sustentada en una ambición citadina de gloria literaria. En Cova, la decisión de huir con Alicia y de romper todo vínculo con el mundo civilizado no se concreta en su completitud, siempre está ese deber: aparecen esos reflejos de lo que pudo haber sido y no fue, aunados a ese deber ser pese a las circunstancias adversas. Además, la selva no le prodiga el alejamiento del mundo civilizado, por el contrario, lo acercan a la faz más oscura de la civilización.

La noción de deber del narrador abona a la persecución proveniente de su pasado y a la explosión de los celos y a la venganza contra Narciso Barrera. En un momento dado, Arturo se asume como un hombre de talento -una autoidentificación que jamás pone en duda a lo largo de su narración-. Esta característica la resalta Narciso Barrera; en un primer momento, pese a la predisposición de Arturo, hay una fascinación en la conducta de su antagonista: “Aunque estaba prevenido contra ese hombre, confieso que fui sensible a su adulación y que sus palabras templaron el disgusto que me produjo su cortesanía con mi garbosa daifa” (Rivera, 1924: 45). Esa condición de hombre talentoso fundamenta su afirmación de que él “debe ser como la muerte, que no reconoce categorías” (Rivera, 1924:28), lo cual aplica a su juicio de Alicia, hundida en la medianía y, de allí, su desprecio, al menos hasta que aparezca su rival.

Estos cuestionamientos, siempre planteados con el hálito de lo que pudo haber sido, desembocan en su claridad con respecto a esa noción de deber que él mismo se coloca a partir de su autopercepción:

Respecto de Alicia, el más grave problema lo llevo yo, que sin estar enamorado, vivo como si lo estuviera, supliendo mi hidalguía lo que no puede dar mi ternura, con la convicción íntima de que mi idiosincrasia caballeresca me empujará hasta el sacrificio, por una dama que no es la mía, por un amor que no conozco (Rivera, 1924:28).

Como don Quijote, Cova se asume caballero, aunque está inmerso en un mundo donde no cabe la hidalguía. Esta línea se extiende al comienzo del testimonio de Arturo, cuando afirma que “[a]ntes que [se] hubiera apasionado por mujer alguna, [jugó su] corazón al azar y se lo ganó la

Violencia” (Rivera, 1924:11). La Violencia es el sustrato de dicha hidalguía, ese deber lo conduce a una inmersión en lo más oscuro.

La hidalguía también funciona cuando Cova evita trenzarse en una relación con la compañera de su amigo, la niña Griselda, que correspondió a sus flirteos, pero luego tuvieron un malentendido donde Arturo la golpeó. En lo que respecta a la relación persecutoria, el deber instalado por hidalguía, además de colisionar con ese mundo en donde resulta inverosímil tal escala de valores, propicia el apasionamiento, aunado con los celos: Cova no responde a una sola causa; la presencia de Barrera como posible seductor de su compañera no es el único elemento que desencadenará la persecución, también aparece el propio desdén de Alicia:

Sin embargo, la lealtad dominó mi sangre y con desdén hidalgo puse en fuga la tentación. Yo, que venía de regreso de todas las voluptuosidades, iba a injuriar el honor de un amigo, seduciendo a su esposa, que para mí no era más que una hembra, y una hembra vulgar? Mas en el fondo de mi determinación corría una idea mentora: Alicia me trataba ya, no sólo con indiferencia, sino con mal disimulado desdén. Desde entonces comencé a apasionarme por ella y hasta me dio por idealizarla (Rivera, 1924:54)

La hidalguía se sustenta con el apasionamiento por el desdén. En ese momento aparece el deber de portarse con caballerosidad. De nuevo, Cova se encuentra con la figura de don Quijote; la diferencia radica en que el caballero de la triste figura no ha de reparar en dicho desdén mientras que Cova sí y ello lo impulsa a que la hidalguía alimente su sed de venganza y la lealtad para con su amigo.

La persecución a Barrera tiene un momento culminante. Hay un juego de dados en el que se plantea su primera competencia- la de Barrera con Cova-. Ambos están en el último momento de la partida; Narciso se decide a tirar los dados, pero Cova descubre que son falsos y empieza la reyerta. Dentro del inmueble donde jugaron, se quedaron algunos individuos con Arturo mientras afuera emitía gritos y acusaciones su rival. Adentro, Cova tenía un arma y empezó a disparar; los balazos atravesaron la pared y poco después se dio cuenta que estaba herido y sangraba por una puñalada que no advirtió. De esta herida manó mucha sangre, al punto que el narrador cuenta que creyó desangrarse. Mientras continuaba adentro, apareció una anticipación de la atmósfera de la vorágine: “Quedamos sumidos en el más pavoroso silencio y mi oído

acechante dominaba la oscuridad. Por los huecos que abrieron mis balas observé con sigilosa pupila. Hacía luna y el patio estaba desierto” (Rivera, 1924:77).

En medio de la oscuridad y el desierto ocurrirá la persecución de Cova a Narciso. La relación persecutoria tiene su ritual iniciático en un juego. No hay ganadores ni perdedores, sino que queda suspendido en virtud de un engaño descubierto. Ese suspenso se extiende a lo largo de la narración hasta convertirse en el elemento proclamado cuando la novela termina y se sabe que a Arturo y su compañía se los tragó la selva. El suspenso se materializa en los propios celos de Cova. Con la explicitación de la relación persecutoria, también aparecen las dudas con respecto a la infidelidad que en un momento dado él asumió como fundamento:

¿Verdaderamente me habría sido infiel? ¿Hasta qué punto le había mareado el espíritu la seducción de Barrera? ¿Habría existido esa seducción? ¿A qué hora pudo llegarle la influencia del otro? [...] Tal vez había sido yo injusto y violento; pero ella me debía perdonar aunque no le pidiera perdón, porque le pertenecía con mis cualidades y defectos, sin que le fuera dable hacer distingos en mi persona. (Rivera, 1924:80)

Aunque exista la duda sobre la existencia de la infidelidad, los celos no desaparecen. Ellos superan cualquier apego a la veracidad; no hay testimonios que corroboren sus sospechas, pero la verdad pasa a un segundo plano. La vivencia de Cova, de ahora en más, se cifra en dicha persecución a Barrera y resulta indistinto el hecho por el cual ella se convirtió en una suerte de obsesión, como él mismo lo afirma cuando le cuenta que Barrera no ha podido levantarse de la cama por una fiebre: “Esta afirmación me aquietaba el espíritu, porque vivía celoso de Alicia y hasta de la niña Griselda misma” (Rivera, 1924: 82). La persecución sustenta su empresa a lo largo de la narración, hasta convertirse en una suerte de elemento externo que él trata de omitir y siempre regresa. Al final de la primera parte de la novela, cuando Alicia y Griselda partieron con Barrera, se apodera de Arturo una ambición de venganza, al punto que quiere asesinarlas y visualiza a su enemigo decapitado como uno de los vaqueros que cayó entre los cuernos de un toro. Esto desemboca en el incendio provocado por su amigo Franco -esposo de Griselda- a la casa donde ella y Alicia estaban antes de su presunta fuga con Narciso. La conflagración coincide con el final de esta etapa y culmina con un momento de aceptación: “Y desde allí vi desplomarse la morada que brindó abrigo a mis sueños de riqueza y felicidad. Entre los muros de la alcoba que fue de Alicia se columpiaba el fuego como una cuna” (Rivera, 1924:122). El final de los

sueños de riqueza implica un paso que lo aleja de las reverberaciones de la ciudad y lo acerca a la consecución de su venganza para con Narciso, además aparece el elemento de la niñez, como si se acunara un renacimiento cifrado en las llamas que se mueven con el ritmo de una nana.

El paso lo advierte el propio Cova, tiñéndose de horror, goce y una voluptuosidad, otorgadas por la persecución misma y la corroboración de la huida de Alicia pese a las dudas que nacieron en él poco antes:

...y sentí deleite por todo lo que moría a la zaga de mi ilusión, por ese océano purpúreo que me arrojaba contra la selva, aislándome del mundo que conocí, por el incendio que extendía su ceniza sobre mis pasos!

Qué restaba de mis esfuerzos, de mi ideal y de mi ambición? Qué había logrado mi perseverancia contra la suerte? Dios me desamparaba y el amor huía!... (Rivera, 1924: 123)

Esa perspectiva de Cova se aúna a la consecución de un destino al que se intentó resistir. Aunque también deja algunos aspectos sueltos, como la definición del amor, proveniente de los celos y la venganza para con alguien que cuenta con una cercanía inexplicable con él¹²⁷. El amor se somete a la imposibilidad de sentirlo respecto a otro: sin Narciso no se habría percatado de esa mujer que escapaba.

¹²⁷ El nombre de Narciso Barrera tiene las resonancias de la duplicación: es esa imagen que se ve reflejada y, al mismo tiempo, el obstáculo para la consecución de los anhelos porque, precisamente, es apenas una imagen. A partir del nombre se ha de prefigurar una trama cuyo desenlace, si lo tiene, estará suspendido.

Desde su aparición en la novela, Narciso propala un hálito sombrío y es el que otorga el ingreso a la oscuridad en el periplo de Cova; esta se afilia con la llegada de las sombras y la tensión que se establece con la sobriedad: “-Barrera lo ha trastornado todo. Ayá no se puede vivir. Mejor que le prendieran candela” (Rivera, 1924:41). Esta decisión de que todo se incendie también tiene su solución parcial en el final de la primera parte de la novela, sin embargo, Barrera, desde un comienzo, establece una relación tensa con Cova y es él quien manda a buscar al hombre que huye con su compañera, quizá para hurtarles dinero, quizá porque ya hay una búsqueda del mal. Luego de toparse, se desencadena esa persecución mencionada con anterioridad y, sin embargo, esta tiene matices en donde los celos, no sólo se remiten a Alicia, sino que opera una suerte de peligro ante la superioridad de Barrera, como cuando Alicia le reprocha, luego de que Arturo le preguntara por la conducta de Griselda para con Narciso, si va él a buscarla: “Qué ingenuo eres! Todas se enamoran de ti?”

4.3.5 Una nueva escritura

De los celos también manan algunos desdoblamientos vinculados con el pensamiento oracular de Cova. Luego de dudar de la infidelidad de Alicia, la vislumbra cercana, planteándose un deber ser de ella, relacionado con la hidalguía que él afirma profesar:

Parecíame a ratos verla llegar, bajo su sombrero de lánguidas plumas, tendiéndome los brazos entre sollozos: “¿Qué desalmado te hirió por causa mía? ¿Por qué estás tendido en el suelo? ¿Cómo no te dan una cama?” Y anegándome el rostro en lágrimas se sentaba a mi cabecera, dándome por almohada sus muslos trémulos, peinando hacia atrás mis cabellos, con mano amorosa y enternecida (Rivera, 1924:80)

El fluir de la lógica de la hidalguía y la relación con su presunta amada surge por Barrera; no es Alicia quien alimenta tal imaginaria sino ese impulso de venganza y persecución. Esto permite la aparición de figuras oraculares adscritas ese doble emanado de una vida que “debería ser”.

El impulso vengativo de Cova, potenciado por la selva y su vorágine, cuyo sendero se esclarece en el discurrir de la narración, tiene un momento donde se debate entre un giro o su dilución; ocurre cuando Arturo dialoga con Estévez, el amigo semejante a su faz clara – en ese juego de dobles desencadenado en la novela, la oscuridad y claridad de cada uno de ellos no es fija y depende de la relación y el momento de la narración, como aparece Alicia-, que le discute su aspecto malvado:

- Me robé una mujer y me la robaron! Vengo a matar al que la retenga!
- Mal te cuadra el penacho rojo de Lucifer. (Rivera, 1924:284).

Sin embargo, Estévez coincide con Cova cuando este le pide consejo a él y sus demás acompañantes sobre lo que debe hacer con Barrera, si está cerca, y le contestan que matarlo:

Y tú mismo, Ramiro Estévez, sostuviste el fatal consejo, a tiempo que yo, momentáneamente inclinado por la cobardía, esperaba de tu cordura una fórmula más piadosa. Seré inexorable, pues lo queréis. Gracias a vosotros, estoy decidido por la tragedia! (Rivera, 1924:310).

Los celos y la venganza son el señuelo para que se cumpla el plan y se acreciente la distancia entre los anhelos de Arturo y la realidad que lo somete. Ese mismo camino se traza para la

escritura, sin ese sendero hacia la antropofagia de la selva no nacería el testimonio, por eso hay pasos intermedios, como el de los llanos orientales y la perspectiva de una poética nueva:

Hasta tuve deseos de confinarme para siempre en esas llanuras fascinadoras, viviendo con Alicia en una casa risueña, que levantaría con mis propias manos a la orilla de un caño de aguas opacas, o en cualquiera de aquellas colinas minúsculas y verdes donde hay un pozo glauco al lado de una palmera. Allí de tarde se congregarían los ganados, y yo, fumando en el umbral, como un patriarca primitivo de pecho suavizado por la melancolía de los paisajes, vería las puestas de sol, en el horizonte remoto donde nace la noche; y libre ya de las vanas aspiraciones, del engaño de los triunfos efímeros, limitaría mis anhelos a cuidar de la zona que abarcaran mis ojos, al goce de las faenas campesinas a mi consonancia con la soledad (Rivera, 1924:97)

Este elemento escritural aparece desde el comienzo, cuando Cova supone una vida en los llanos orientales:

¿Para qué las ciudades? Quizá mi fuente de poesía estaba en el secreto de los bosques intactos, en la caricia de las auras, en el idioma desconocido de las cosas; en cantar lo que le dice al peñón la onda que se despide, el arbol a la ciénaga, la estrella a las inmensidades que guardan el silencio de Dios [...] (Rivera, 1924:97)

Esto también será destruido con el incendio final de la primera parte. Cuando Cova sonríe como Satanás, cae una poética que tampoco se aferrará a los escenarios bucólicos y se hará desde la oscuridad y con ella. No hay una pérdida total; la antropofagia de la selva no elimina el rastro humano porque queda el testimonio, vertido en el cuaderno de El Cayeno, en donde Arturo escribe desde que está en las barracas de Guaracú hasta cuando termina con ese “En nombre de Dios!” (Rivera, 1924:340) y se revela una perspectiva escritural:

¿Cuál es aquí la poesía de los retiros, dónde están las mariposas que parecen flores translúcidas, los pájaros mágicos, el arroyo cantor? ¡Pobre fantasía de los poetas que sólo conocen las soledades domesticadas”

Nada de ruiseñores enamorados, nada de jardín versallesco, nada de panoramas sentimentales! Aquí los responsos de sapos hidrópicos, las malezas de cerros misántropos, los rebales de caños podridos. Aquí, la parásita afrodisíaca que llena el

suelo de abejas muertas; la diversidad de flores inmundas que se contraen con sexuales palpitaciones y su olor pegajoso emborracha como una droga [...]

Aquí, de noche, voces desconocidas, pausas consternadoras, silencios fúnebres. Es la muerte, que pasa dando vida. [...] Y cuando el alba riega sobre los montes su gloria trágica, se inicia el clamoreo sobreviviente: el zumbido de la pava chillona, los retumbos del puerco salvaje, las risas del mono ridículo. ¡Todo por el júbilo de vivir unas horas más! (Rivera, 1924:239).

Ese cambio también es una distancia con respecto a imágenes europeas como las de los jardines versallescós o a esa figura del ruiseñor, tan cara a poetas como Keats. Además, el hombre termina por compartir esa exigua prolongación de la vida, hasta convertirlo en una criatura tan ridícula como el mono risueño.

5. CONCLUSIONES

5.1 Caminos con finales

La ilusión del final de un camino nace en su vera. La finalidad también germina a medida que se camina, apaciguando el extravío de cada paso. La finitud como elemento entrelazado con el sentido, responde más a una necesidad del caminante que a la naturaleza del trayecto. Toda vía o senda resguarda una vocación interminable -quizá infinita, como el trazado de la competencia entre Aquiles y la tortuga- y la mirada de quien voltea a observar senderado, asigna a una sucesión de hechos una simetría que sustenta el sentido de lo caminado.

Cuando miro atrás -esa es la asignación espacial del pasado-, vislumbro las esquirlas de esa explosión gelatinosa en la que nadé y naufragué durante el doctorado: la creación como acto fundacional de cualquier consecución artística. En un principio, mi experiencia fue absorbida por un núcleo en expansión hasta convertirse en una membrana que recubrió mis sentidos para asir al anuncio de muerte que tiene toda creación literaria, ya sea la del creador o la de quienes emergen, como personajes, reflejos o sombras, en el decurso de dicha obra.

La creación implica un proceso cuyos orígenes preceden al momento cuando el creador se sienta frente a una pantalla o una hoja en blanco y teclea o infiere trazos sobre el papel con una pluma. Ese proceso se acompaña de la vida misma, es parte de ella; ningún creador, por más que intente aislarse para escribir, es ajeno a los apuros orgánicos y cotidianidades de una respiración que supera el espacio o la escena de la escritura. En ese influjo reparé en vestigios que rebalsaban a los manuscritos; había etapas que, si bien dejaban huellas en los papeles, no se explicaban en ellas; la obiedad de entender a la creación como algo anterior al acto físico de escribir implicó una trayecto rumbo a la poiesis desde un poiema:

El proceso de creación artística, incluyendo a la literaria, convoca una mirada poiética, como lo plantea Didier Anzieu:

ésta estudia el trabajo de creación en su generalidad y en su universalidad. Se aplica a la creación literaria de textos con efecto estético en cuyo caso sus explicaciones requieren considerarse complementariamente con la poética; a la de textos que tienden no a un efecto estético sino a persuadir y a convencer, como las obras de ciencia y pensamiento principalmente [...]; y a la creación de obras de arte no literarias (1993: 15-16)

La poiesis es una atmósfera y sus rastros quedan en el poiema. Reconstruirla, ingresar a ella, además de implicar los anuncios de muerte, tiene el albur de una empresa ficcional y teórica; todo intento se vale de la mirada hecha por quien se asoma e intenta dar cuenta de ese origen. En mi caso, merced a la escritura de la tesis, la vida jamás se suspendió mientras me aprestaba a escribir y, cuando caminaba, pensaba en asuntos que discutían con lo que pensaba escribir; más allá de que los haya olvidado o quedaran en este escrito, fueron el mundo que habité y me implicó mirarme como lector y escritor de una investigación mientras sentía el horror de la pandemia y la soledad de un encierro forzado.

Viéndome a mí mismo y mis intentos de escritura, atisbé un desdoblamiento y ocurrió como si un espejo apareciera frente a cualquier acto creador: siempre está implícito un desdoblamiento; la escena escrita por Maupassant no era más que la asunción a relato de ese momento donde alguien o algo le dicta a quien escribe.

El doble no es la nuda presencia de alguien idéntico; hay mundos que se desdoblan y laten dobles en preguntas que solemos hacernos respecto a nuestras propias vida, interrogantes como el consabido “¿qué pasaría si...?” para tejer una vida que no se alinea a lo dictado por nuestro devenir material; germina un mundo paralelo que gravita en torno a nuestros anhelos, arrepentimientos, para otear nuestra presencia en otro espacio; podemos atestiguarla y hacer una narración y darle forma a eso que ocasiona nuestra nostalgia o extrañamiento por lo que nos debe ser familiar pues es nuestra vida material, nuda, sin ninguna mediación de lo que imaginamos.

Toda creación artística implica la aparición de reflejos de mundos, por más que se la pretenda fiel a lo real: en esa consideración hay una asíntota entre lo real y lo que asumimos como tal. La imposibilidad de plegarse con impoluta veracidad a un evento cuando se lo narra implica la aparición de un mundo doble.

Desde esa fatalidad vinculada con el doble, aparecieron las modalidades evidenciadas en *La vorágine*: como reflejo y como sombra. En ambas, siempre hay una relación tensa y persecutoria con respecto al prototipo, que bien puede ser un humano, un mundo o una escritura sometida a una relación especular con otra, ya sea mediante la elipsis o la repetición textual -que, por más que sea idéntica, se trastoca en virtud de estar insertada en otro discurso y traza otro horizonte extraverbal que forma parte del sentido del enunciado-.

5.2. Creación y muerte

A mis veinticinco años leí, con los lentes de la crítica genética, el manuscrito de *¡Que viva la música!* de Andrés Caicedo. Él se suicidó a la edad que yo tenía entonces. Años después, en mi doctorado, he estudiado a la creación y su discurrir, desde la perspectiva del doble postulada por Otto Rank, en *La vorágine* de José Eustasio Rivera. Él murió a los cuarenta años y yo tengo cuarenta y uno. Esto es más que una simple coincidencia: la lectura y la investigación también nos recuerda nuestra mortalidad y nos da visos de nuestra desaparición; los textos y quienes los tejieron surgen como reflejos de características propias.

La creación entraña el humo de una hierba oracular, incinerada para evocar a un arcano cuyo nombre y figura apenas puedo balbucir en mis sueños; es el eco de un grito cuya garganta ha desaparecido, la reverberación y prolongación, el rastro de algo inaudito, colosal y arrobador que atraviesa a un humano. La salida de este sobrecogimiento ha sido mediante la forma de esta tesis y, en el contexto que la escribí, estuvo el hálito de una muerte emanada de la peste y connatural a cualquier creación que, al convocar a un doble, se llama al heraldo que nos recuerda nuestra condición mortal.

Un atisbo a lo que ocurre con la creación, escapa de las explicaciones causales y de casualidades; sin embargo, ambas convergen en una niebla consumida en murmullos. También la muerte convoca a ese entrecruce entre lo causal y lo casual: morimos porque nacemos por casualidad. La desembocadura de nuestra muerte, connatural a la vida, mana del inverosímil hecho de vivir. Y la escritura es vida y creación, aunque se empape con heraldos de la muerte; escribir implica hacer equilibrio sobre la delgada y tensa cuerda que atraviesa a un abismo en cuyas entrañas confluye lo vivo y lo muerto, el mutismo y la palabra. La muerte escrita entraña a la transmutación advertida por Blanchot; deja su aposento brutal, crudo, y transita rumbo a una luminosidad que sólo ocurre cuando se la escribe:

Escribo para morir, para dar a la muerte su posibilidad esencial, por la que es esencialmente muerte, fuente de invisibilidad, pero, al mismo tiempo, sólo puedo escribir si la muerte escribe en mí, hace en mí el punto vacío donde se afirma lo impersonal” (Blanchot, 2002:134).

Precede a dar esa posibilidad a la muerte un aprendizaje, como el de Sócrates antes de beber la cicuta: aprendió a morir con la filosofía y de allí su serenidad sin anestésicos. En el atisbo de la muerte propia, esta pierde su ropaje de hecho ineluctable e impersonal para transformar a quien

escribe en un muerto único, así como se transforma a la muerte en algo íntimo, alejado de cualquier sequedad clínica: Kafka -tanto el que reposa en las historias de las literaturas del siglo XX, el enunciador empírico de sus relatos, novelas, aforismos y diarios, o el delineado por Brod y biógrafos, como el que se figura Blanchot en el pasaje citado- no es el vestigio de un cadáver sino un espectro que aún escribe desde ese no-lugar de los fantasmas.

Quise asomarme a la creación hecha por escritores muertos porque me asomé a sus muertes. Una vez fallecidos, sus vidas cobraron un sendero con final; los elementos de sus días, desde la ilusión narrativa del que ve el trayecto vital de alguien que ya no vive, corresponden a un andamiaje que indefectiblemente arrojó esa forma de morir. Dicha mirada dota a la creación su carácter anticipatorio: en *¡Que viva la música!*, restalló con el suicidio de uno de los personajes con quien la narradora y protagonista tuvo una relación especular y esta, a su vez, la estableció con Caicedo; en *La vorágine*, la anticipación se ha signado porque la selva engulló al narrador y protagonista, que establece una relación especular con José Eustasio Rivera. Caicedo se suicidó y Rivera murió en esa otra jungla llamada New York, que se lo tragó mientras intentó erigir la editorial Andes, derrumbada junto con su muerte.

Andrés Caicedo y José Eustasio Rivera fungen como los recaudadores de los testimonios que integran la mayor parte de sus novelas -testimonios escritos en primera persona. Intervienen esos textos, ya sea con epígrafes, glosarios o referencias a canciones; ambos ponen su nombre y, al inscribirlo, despliegan unos dobles que no coinciden con aquellos hombres de carne y hueso: los firmantes, como compiladores, se desdoblán en una realidad donde un escritor es alguien que hace un hallazgo y lo encuadra en un género para así ponerlo a circular.

Esto abre una posible lectura en clave de una tradición donde el escritor escucha, atiende, escribe como si fuera otro y él mismo es una ficción con incidencia en lo real, al punto de transformar a quien escribe con el mismo nombre, pero no es él. Nadie es él, porque puede ser todos los que tienen su nombre. Son ninguno: antes fueron alguien.

5.3 Creación y proceso de escritura

En la primera página del cuaderno manuscrito de *La vorágine*, hay una sola enmendadura: la del título de lo que sería la novela. En las últimas, proliferan las tachaduras, las líneas hechas al margen que comunican a una oración con otra, los paréntesis y borraduras cuyo rastro se

trasluce. Esa eclosión de trazos rompe la linealidad de la escritura; no se sigue un camino que va de la izquierda a la derecha; surgen saltos abruptos a otros espacios de la hoja o remisiones a las precedentes, hasta desembocar en una vorágine de palabras y trazos que, además de vórtice, alumbran a un punto luminoso, escrito en sentido vertical de la última hoja, donde dice:

Este cuaderno viajó conmigo por todos los ríos Orinoco, Atabapo, Guaviare, Inírida, Guanía, Casiquiare, Rionegro, Amazonas, Madalena X- durante el año 1923 cuando anduve como abogado de la Comisión Colombiana de límites con Venezuela; y sus páginas fueron escritas en las playas, en las selvas, en los desiertos, en las popas de las canoas, en las piedras que me sirvieron de cabecera, sobre los cajones y los rollos de cables, entre las playas y los calores- Terminé la novela en Neiva, el 21 de abril de 1924- José Eustasio Rivera (Rivera, 1924:S/P)

La fecha no corresponde al espectro temporal que Rivera colocó en la primera página, a un costado de la única enmendadura que hay en ella:

(Sogamoso, abril 22. 1922.

Rionegro, Orinoco, Guaviare, Guanía, Casiquiare, Amazonas, 1923 (Rivera, 1923: S/P)

La inscripción hecha al final del cuaderno es extemporánea, fue elaborada cuando la novela tomaba una forma más parecida a la versión publicada. José Eustasio Rivera tenía una conciencia de archivo; la nota instalada en ese cuaderno germinal revela la posibilidad de que ese documento iba a leerlo alguien más; quizá lo haya hecho por una convicción sobre la suerte de su novela, o una carta que orientara una vertiente de lectura.

Además de cambiar el sentido de la escritura con respecto al resto del escrito, ocurrió una trasposición temporal que implicó el regreso a una prehistoria de *La vorágine* hecho por su artífice. El gesto de Rivera, además de conceder la posibilidad del archivo, implica la importancia que le da a todo el proceso de escritura y esta coincide con una perspectiva procesual de la creación que hay en el interior de la novela: el trasegar de Arturo Cova contiene el nacimiento y la consecución de su testimonio, su escritura; hay una alusión a su proceso creativo, cuyo germen está incluso antes de que se hubiere sentado a escribir en las barracas de Guaracú. Así como Arturo vio su pasado inmediato y lo testimonió, José Eustasio Rivera se asomó a los tiempos

donde empezó a escribir y adhirió una nota que enmarcó ese proceso en un arco temporal y un contexto espacial.

Tanto la historia de Cova como el manuscrito de Rivera se enmarcan. La primera, con un prólogo y epílogo; la segunda, con la fijación de una fecha donde se otorga un cierre a ese camino que derivó en una novela. En los dos enmarcamientos persiste la escritura; hay un después de la vorágine de palabras. En el caso del escrito editado, el testimonio deriva en una novela; en el cuaderno, la escritura, carcomida por las propias palabras y desvanecida en ella, culmina con la inscripción extemporánea sobre el destino de dicho texto.

La pervivencia de la escritura en la novela y el manuscrito -relacionándose especularmente ambas versiones, constituyéndose en reflejos no idénticos – inserta en la vorágine un elemento que supera a la desaparición; la ficción urdida como testimonio, postula una idea donde el acto de escribir supera al ejercicio físico de inferirle marcas a un papel y se retrotrae a un arcano.

La novela contempla a la creación artística; con el fluir de la escritura, se va delinea una ordenación y se precisan los contornos de la figura autoral y el personaje, ocasionando una dinámica gestáltica en donde la relación en esta pareja los transforma a ambos: en el caso concreto de Rivera, dejó de ser el poeta que escribía una suerte de imágenes sobre la selva y se convirtió en denunciante y aventurero.

A ese desorden primordial, o esa penumbra que precede a la escritura, donde no se cuenta ni siquiera con la palabra, responde lo que Jesús Morales Bermúdez llamó Necesidad. Esta etapa, como ocurre con el llanto en el niño para manifestar hambre, emerge sin mayores sofisticaciones.

Escribir supera a la escena material de alguien que realiza, físicamente, este acto; implica una serie de eventos que apuntan a comprender a la creación. Estos sucesos tienen esa naturaleza decisiva desde la mirada del que ya ha visto culminada -aunque esta culminación sea ilusoria- la escritura de un determinado texto; esa mirada, quizá hecha desde ese sujeto barrado, unifica lo fragmentado e instituye un sendero mucho más azaroso de lo que se le supone a la hora de recordarlo, evocarlo o revisarlo. En este momento, aparece el germen del doble: se precisa de una distancia, de una mirada sobre sí mismo donde surge la posible presencia de un “otro yo” cuyo peligro está en su independización: en últimas, toda creación toma independencia y los

personajes y el escritor prefigurado en la narración misma, se aleja del pulso vital del sujeto material que escribe.

Los borradores son apenas un rastro, una huella de algo con un origen anterior. Con la mirada de la crítica genética, por ejemplo, se aborda lo que puede evidenciarse en documentos y, a partir de ahí, se teje una hipótesis de lectura. No en vano, varios de sus cultores la refieren como una “poética” del proceso de escritura.

5.4 Creación artística y literaria

La creación escrita deriva en artefactos que no necesariamente desembocan en la literatura; la experiencia creadora no implica una ortopedización genérica de lo creado: puede existir un horizonte, un propósito o un ideal que no necesariamente se pliega al devenir material y los avatares del proceso, de ahí que las reflexiones de un creador sobre cómo germina su creación supera lo referido a los borradores y al ejercicio remitido al acto físico de escribir.

Este momento seminal corresponde al sobrecogimiento postulado por Anzieu:

El sobrecogimiento (del futuro creador por una sensación-imagen-afecto, que convertirá en el tema rector de su obra) es inseparable de un des-sobrecogimiento (de sí mismo, del control habitual del Yo, de las representaciones establecidas de su ser, de las investiduras en metas y en objetos que se consideran que agotan la intensidad pulsional) (1993:115).

Implica, además de un “cuestionamiento de la unidad de la persona” (Anzieu, 1993:115) -propiciada por ese cuestionamiento de las representaciones psíquicas que han estado establecidas y empiezan a derrumbarse para dar lugar a ese momento “psicótico no patológico” (Anzieu, 1983:118)- , “la toma de conciencia particularmente intensa de un representante psíquico” que “viene a desencadenar no sólo la ilusión elacional de omnipotencia, sino la empresa de reconstituir, por medio del proyecto de componer la obra, una piel semimaterial-semipsíquica que reparará la fractura” (Anzieu, 1993: 115).

El proyecto de reconstrucción hace entrar en escena al cuerpo de la obra, que se consolida acompañado con la ejecución de la escritura, además, esa perspectiva del cuerpo emparenta a esta mirada con la del bebé que atisba la unidad en su reflejo, pese a que ella no ocurra en el

devenir material: el cuerpo de la obra es un futuro cuyo núcleo mismo es ficcional en la medida que es un propósito instalado por el creador.

La segunda etapa comporta una nueva distancia: la sensación de omnipotencia y el sobrecogimiento, pasan por un filtro de la conciencia en donde se examinan esos representantes psíquicos y se los evalúa; son el primer cuestionamiento sobre si vale la pena detenerse en ellos u obedecen a un mero deslumbramiento pasajero:

La segunda etapa del trabajo creador -la toma de conciencia, gracias a la agudeza, la vivacidad de la atención de uno o diversos representantes inconscientes (representación, afecto, imagen motora) de manera que los fija en el preconscious como núcleos de una actividad de simbolización- es menos frecuente que la etapa precedente. No sólo los sentimientos de vergüenza y de culpabilidad la inhiben (ver, escuchar, tocar ciertas cosas, expresar ciertas emociones está prohibido), sino también el peso del saber adquirido distorsiona la percepción de cosas nuevas (lo que constituye una forma de la resistencia epistemológica). Aquí, la soledad, necesaria en la fase precedente, se convierte en una desventaja. El creador se ve asaltado de dudas [...]; lo que está aprehendiendo [saisir] -teme- carece de valor y es un simple delirio personal; es falso, feo, está mal, peor incluso, lo hará parecer diferente de los demás, que no se lo perdonarán (Anzieu, 1993: 127-128)

Morales Bermúdez postula, a partir de su experiencia de escritura de *El regreso. Nueva vía de las conversaciones*, las etapas de indagación, reflexión, búsqueda y transformación. La indagación, momento en donde el creador se adentra en un conocimiento de cuanto existe sobre el tema que habrá de abordar, tiene la particularidad de que no “necesariamente [es] útil para la escritura directa de la obra pues juega ella con sus postulados propios y son confrontaciones persistentes con el autor, pero ilustrativa sí, iluminante” (Morales, 2015:208). Dicho acercamiento es una inmersión que prodiga un ambiente y se introduce en meandros inconscientes del indagador. La correspondencia que guarda con la etapa propuesta por Anzieu consiste en esa toma de distancia con respecto al sobrecogimiento; en el caso de Morales Bermúdez, la mitigación de las dudas se apareja con las lecturas de otros textos que lo acerquen a eso que a él lo sobrecogió. El papel de esos libros es semejante al del amigo planteado por el psicoanalista francés:

El amigo(a), por sus reacciones espontáneas, garantiza la validez -ya que en él o en ella resuenan profundamente- de los representantes psíquicos arcaicos a las que el creador somete la aprehensión [saisie] que acaba de realizar. Al ser reconocidos y compartidos comienzan a adquirir para su descubridor una realidad objetiva. El apoyo de un(a) amigo(a)-testigo otorga al creador la confianza necesaria en relación con su propia realidad psíquica interna para que sirva de contrapeso a su primera intención de desconfianza (persecutiva o depresiva) respecto a ella (Anzieu, 1993:128).

El siguiente momento, en la experiencia escrita por Morales Bermúdez, es el de la reflexión, planteada como el

laboratorio interior donde va decantándose la propuesta en ciernes hacia el objeto a crear. Como en una probeta, las aleaciones temáticas, las tradiciones literarias, los rostros de realidad, la actualidad histórica del autor se entremezclan en variedad de combinaciones, afortunadas a veces, a veces en contrasentido, en pos del puerto a desembarcar. Como en probeta o laboratorio, la ebullición es el signo de la reflexión. Ya de día, ya de noche, en vigilia, en insomnio, sosegado o afebrado, el autor asoma progresivamente, paso a paso, a su creación, producto de su mente, imaginación y esfuerzo pero también de cuantos demonios acompañan su camino, llámense circunstancias personales, formas propias de entender la historia, su situarse ante la literatura, contextos vitales, ambiciones y limitaciones, talento y talante, entre los tantos, a más de cuanto escapa a su control tal los sueños, las sorpresas, las voces interiores, aquellas otras voces escuchadas de soslayo con cargas sorpresivas de sentido o de destino (2015:209).

Las influencias carecen de la ilusión de control adjudicadas al escritor cuando se escarba en sus papeles preparatorios, planes y demás borradores. El momento que enuncia Morales es anterior a la puesta en marcha de la escritura sobre un papel o en una pantalla; es algo de cuya oscuridad quedan unos rastros que apenas se ven, como ocurre con la fotografía de Arturo Cova en las barracas de Guaracú. Esto guarda correspondencia con la tercera fase postulada por Anzieu, en donde se instituye “un código y [se hace] que tome cuerpo” (1993:130):

No se trata solamente de un desplazamiento de cantidad pulsional que viene a investir masivamente a ese representante psíquico. Está en juego un reordenamiento de su estatuto tópico: lo que permanecía oculto, perdido, rechazado en las fronteras del Self se convierte para el Yo en un objeto que posee una lógica interna, cuyas consecuencias, desarrollos y manifestaciones puede representarse, imprimiéndolos en un material apropiado; o, dicho de otra manera, este representante inconsciente de un proceso o de un estado psíquico primario aporta el dinamismo organizador de toda una serie, de todo un complejo de procesos psíquicos secundarios [...] El ejemplo de Freud ha ilustrado ese don propio del gran creador que consiste en pasar directamente de una visión a una fórmula, de una imaginería mental a la abstracción de un orden simbólico, haciendo corto circuito en los niveles de la preconcepción, de la concepción y del concepto (Anzieu, 1993: 131).

La cuarta fase establecida por Anzieu es la composición de la obra; se desencadena el ejercicio físico de la escritura y surgen las huellas de los borradores. Ya influye una instancia consciente, reflejada en la libertad de elecciones y el influjo de las tachaduras también está mediado por aspectos correspondientes a una pretendida libre elección. Morales refiere una etapa de elección, coincidente con la postulada por Anzieu, donde el creador va “en pos de una apuesta poética particular[...] y de una apuesta estética” (2015:210); lo poético, se remite a los tipos de lenguaje ocupados, a las estructuras vinculadas con un código concreto del universo que se escribe, el ritmo, la métrica; en lo estético “[e]l autor pondera su intencionalidad de procurar emociones interiores o de cualquier naturaleza en sus posibles lectores e incursiona en su manejo temático y lingüístico para lograrlo” (2015:210).

La última etapa que Morales elucida es la transformación, cuyo rastro también está en los papeles donde habitan posibles conjeturas en torno a las decisiones que ha tomado un escritor con respecto al propio proceso de escritura; se subsume en la fase cuarta de Anzieu, pues corresponde a ese ejercicio de escribir. De ellas se deducen determinados momentos y formas que provienen de la anterior.

El quinto momento planteado por Anzieu corresponde a la presentación de la obra en público. Hay una independización con respecto al creador que deriva en dos tipos de obra:

La primera-la obra producto terminado- se desarrolla según las leyes de la armonía, los modelos de la puesta en superficie o en volumen, las convenciones de la intriga o las reglas del razonamiento, y termina con una conclusión, un desenlace, una proporción, un final que la cierra, mientras que las obras proceso, un “obra abierta”, para retomar el título de un libro de Umberto Eco (1962), deriva de las “poéticas contemporáneas ...[que] colocan el placer estético menos en el reconocimiento final de una forma que en la aprehensión [saisie] de un proceso continuamente “abierto” que permite descubrir en una forma siempre nuevos perfiles y nuevas posibilidades” (Anzieu, 1993:149).

José Eustasio Rivera transformó a *La vorágine* incluso después de su primera edición; retiró la fotografía y modificó la métrica de algunas oraciones, otorgando dinámica a las etapas cuarta y quinta. La novela se acerca a esas obras-proceso, más allá de que la búsqueda de Rivera haya sido la consecución de un trabajo entendido como producto terminado.

Las fases postuladas por Anzieu permiten erigir hipótesis que lindan con la ficción, pero ello no las implica en una mentira o inexactitud; explicitan, más bien, la condición pasajera de cualquier hipótesis de lectura. El sobrecogimiento de Rivera deja sus huellas en las variaciones con respecto a su visión de la naturaleza, que se rastrean en su poemario y la novela: el espacio plácido y los ecos edénicos de Tierra de promisión se transforman en horror.

En el interior de la novela está la historia de cómo se da el sobrecogimiento en Arturo Cova: para que dichos sucesos fueran escritos con la forma de un testimonio, el escritor debió pasar de ese caos primordial - a la segunda etapa, en donde tomó distancia con respecto a esos representantes inconscientes. El testimonio, que él escribe dentro del marco ficcional, pasó por una selección, así como por un código en donde se inflamó toda una poética contrastante con aquellos poemas donde palpataba una naturaleza domeñada y desembocó en el momento físico de la escritura. En cuanto al destinatario, Arturo figura a algún detentador de autoridad en la estructura estatal colombiana y, de esa manera, asume su texto como una denuncia; de allí, la adscripción a esta forma de toda la novela, al permutarla en su integridad como dicho escrito elaborado por Cova.

Respecto al trabajo escritural de Rivera, la novela misma es el testimonio de que se han pasado las diferentes etapas -toda novela publicada lo es-; el sobrecogimiento opera de forma semejante

a la de Cova -de ahí esa relación especular, de sombra y persecutoria entre el personaje principal y el autor empírico-. Hubo un tiempo donde Rivera escribió una naturaleza tranquila, una sibilancia del canto en el Edén y se difuminó con su ingreso a la selva; en su inmersión empieza a escribir su novela -como aparece en la última página del manuscrito-: esa experiencia, consignada en la penúltima etapa de la creación, indica que la novela misma obedece a una construcción donde hay un proceso de escritura que refleja el de Rivera.

En la ficción, el aporte de la fotografía funciona como el punto de encuentro entre la experiencia del personaje ficticio y el sujeto empírico. La evidencia del paso de Cova por la selva, a partir del cuerpo de José Eustasio Rivera, funda la posible relación especular que hay entre el personaje ficcional y el real.

5.5 Creación y doble

En la fotografía, el encuentro entre Cova y Rivera implica el trazo de los contornos con los que cada uno limita con respecto al otro. Se propicia un desdoblamiento que no incurre en la aporía de la duplicación de lo induplicable porque hay dos duplicaciones de un original inasible.

En *La vorágine*, el autor empírico se duplica, en una primera instancia, en el Rivera que ha recibido el testimonio de Arturo Cova y este, a su vez, refleja características del Rivera “real” pues es un poeta cuya poética semeja la del hombre que escribió *Tierra de promisión*. En este torrente también nadan, muchos a contracorriente, los personajes de la novela -incluyendo a la selva misma y su transformación, acompasada con la del narrador y el creciente horror humano-; ellos reflejan al narrador ficcional y gravitan en torno a la forma como los enuncia Arturo.

Las duplicaciones se sostienen tanto en el plano del interior de la novela – es decir, en la forma como emergen los personajes de la narración hecha por Arturo- y entre estos y el sujeto empírico que la escribió; al guardar él una relación de identidad con el narrador, también su contorno irradia a los sujetos ficcionales que discurren al interior de los hechos que se cuentan¹²⁸ Esa irradiación afecta tanto al narrador como al sujeto empírico que escribió como a los personajes.

¹²⁸ Estos desdoblamientos no han sido privativos de la modernidad. Steiner advierte una dinámica semejante en Dante:

Se dice Dante olvidando el carácter vivo y complejo de la triangulación que asocia a Dante Alighieri -el nombre concreto de Dante se usa solo una vez en todo el poema épico- con el “yo” del narrador y con la persona del peregrino, que habla, que experimente su propia sustancia y es visto, por decirlo así, desde fuera, como una tercera persona singular (Steiner, 2011:106).

La influencia mutua los hace a todos extraños y, en ese extrañamiento, se expande la atmósfera de la que propicia la creación. En la escritura literaria, ocurre un extrañamiento con respecto a la lengua considerada natural: una persona que escribe, emplea las mismas palabras en las que incurre en su vida cotidiana, sin embargo, estas se transforman, tienen un aura que se disemina por las demás y se construyen sentidos que se alejan de lo cotidiano; esa ominosidad transforma una infancia, una memoria, un espacio edénico o una evocación plegada a la dulzura; por debajo de esas envolturas hay un hálito que extravía a quien se sumerge en ellas.

En el acto de la creación literaria, lo ominoso aparece mucho antes de su consecución escrita. Surge con el caos primordial o sobrecogimiento: la ocurrencia de un hecho seminal, la aparición de una circunstancia dispar a ese extrañamiento frente a lo acaecido y la imposibilidad de establecer o fijar lo acaecido hasta en la segunda etapa de la creación. Cuando se elabora un código, surge el extrañamiento con la lengua; no es un mero acto de comunicación del sobrecogimiento, es el sobrecogimiento hecho código.

En la etapa de la escritura, lo ominoso pierde esa fuerza, aunque sus rastros quedan en los borradores; es un acto racional, mediado por la decisión de hacerla, así sea en las condiciones como las que atraviesa Cova: él mismo ha decidido sentarse y escribir por todo ese sobrecogimiento que lo inunda y que narra y constituye las primeras dos partes de la novela. Los borradores son los rastros de esa empresa racional; sin embargo, en ellos hay marcas de otras decisiones y de tensiones que tuvo el escritor; las enmendaduras, las notas marginales y lo que se ha borrado forma parte de lo que ocurre en ese proceso de escritura que obedece al código. *La vorágine* de palabras y tachaduras de la novela escrita por Rivera obedece a ese ejercicio que se “limpia” con cada nueva versión; lo que empieza como impulso, se doma para moldear un estilo que responda a ese código instalado en la etapa precedente. El proceso de escritura, si bien corresponde a una etapa muy posterior de la creación, contiene algunos rastros: muchos de los titubeos, de los errores y lapsus son el influjo de eso ominoso que empieza a palidecer con la urdimbre de la escritura en sus diferentes campañas.

El arcano de la creación se ha extendido a interpretaciones como la de Julia Kristeva, que, al acercarse a la crítica genética, establece una oposición

entre lo semiótico y lo simbólico: la semiótica (del lado del géno-texte, por lo tanto del engendramiento del texto) está ligada a lo pulsional, a lo arcaico, a las

zambullidas en el lenguaje de la primera infancia o de la esquizofrenia, en tanto que lo simbólico se vincula con la “ley” del lenguaje (organización de los signos, sintaxis, semántica lineal, discurso constructor del phéno-texte) (Lois, 2001:32).

El campo en el que discurren las primeras tres etapas enunciadas por Anzieu, corresponden a la semiótica mientras que las dos últimas se vinculan con lo simbólico y la llamada ley, a la que se adscribe la consecución de un estilo y la escritura propiamente dicha. A su vez, el sujeto se haya en proceso porque está “aprisionado entre semiótica y simbólica, entre sujeto pulsional, hecho pedazos, pulverizado, y sujeto thétique [...] que se afirma en el enunciado” (Lois, 2001: 32); por eso, lo denomina “sujeto en proceso”.

Esa tensión del sujeto hace de la literatura una “práctica testimonial de experiencia [...] que moviliza el inconsciente, la percepción, el prelenguaje y el lenguaje” (Lois, 2001:32) y los borradores son un “espacio en el que puede develarse esa experiencia subyacente en el texto. Considera que el borrador está inscripto en la temporalidad de la producción que da consistencia a la experiencia y constituye la anamorfosis en presencia real” (Lois, 2001:32).

Los manuscritos son una puerta para acercarse a esa experiencia. En *La vorágine*, esta proviene desde asuntos como la inscripción de una nota que explicita el momento de escritura hasta la forma como discurre la escritura desde un fluir claro hasta el huracanado orden de las últimas páginas. También aparece en la ficción que se enuncia: al ser esta un testimonio, se da cuenta del origen de dicho testimonio, de esa temporalidad de la producción porque, en suma, lo que se narra es ese nacimiento. A ese doble se suma el que brota de los atributos de la creación postulados por George Steiner: el primero es la libertad total de elegir hacer o no hacer algo; el segundo corresponde a que la creación “podría no haber sido o haber sido de otra manera” (2011:150). La hipótesis de una no-obra, construida a partir de su presencia, precipita un hipotético sistema literario o tradición mutilada, transformada en virtud de esa ausencia (carencia que sólo puede entenderse como tal a partir de la mutilación: es impensable una tradición narrativa mutilada hecha a partir de textos jamás escritos). Ante la potencialidad de otras opciones de escritura, ocasionadas por la materialización de una de ellas y vehiculada por un libro, ocasiona que esas otras posibles formas de narrar instalan un ideal de consecución de donde manan preceptivas, gustos o disgustos con respecto a un texto concreto y una relación asintótica entre el “texto esperado” y el que se leyó.

5.6 La escritura especular

La vorágine plantea el origen de la creación que ocurre en un escritor: desde el sobrecogimiento que ocurre con la llegada a los llanos, la presencia de Alicia como una suerte de cónyuge, el extrañamiento de los anhelos y de la propia poesía que existió cuando estaba en la ciudad, hasta la desembocadura en ese texto que termina suspendido porque la selva se tragó al enunciador, aunque no a su escrito.

El doble, como sombra o reflejo, es un heraldo de la muerte. Y el heraldo tiene una doble naturaleza, como si en su interior palpitara la proclividad al desdoblamiento del propio heraldo al que se considera doble; la primera de ellas es la del anuncio de la muerte.

Este anuncio es redundante, habida cuenta de la condición mortal ínsita en la vida. Sin embargo, se la suele obviar; más vale que la sombra de la muerte se difumine en la luz de la vida, aunque ella se estire en virtud de esa misma luz que se pretende como diluyente. Así, se anhela una independización de esa sombra, el anuncio, apela a la memoria: nos recuerda y enfatiza nuestra finitud y se vive con ella. Con ese recuerdo, surge la pregunta por lo que morirá para el mundo cuando el que recuerda su mortalidad avizora el futuro como muerto; se plantea las características que serán una huella irrepetible y, en esa búsqueda de lo irrepetible, surge un desdoblamiento.

Pensar el mundo en ausencia de uno mismo, implica una distancia; verse a sí mismo como muerto y como ausencia -verse como muerto no es lo mismo que verse como cadáver: esta visión, semejante a la de Ensor en sus pinturas, apacigua en medio de la distancia; estar como cadáver es asumir una presencia inerte lo cual difiere de la visión de sí mismo como muerto y ausencia; esta segunda imagen, corresponde a las pinturas de Vermeer- y, en ese ejercicio, se buscan características consideradas únicas: verlas reflejadas en ese fallecido implica un desdoblamiento en la medida que se le adjudican a otro, a un desaparecido. Verse muerto es asomarse a la propia ausencia en el mundo. La pervivencia de esa mirada se ancla en la escritura, es una tecnología donde se hace presencia y se escribe sobre ese muerto.

En *La vorágine*; la escritura es la distancia trazada entre la desaparición y el sujeto desaparecido: narrar el final, o dejar el rastro en un papel, surge la posibilidad de corroborar la desaparición, aunque la escritura persista. Se despliega un doble de Cova, proveniente del ejercicio de la escritura; hay una relación especular, de reflejo, aunque con los cambios propios de la imposibilidad de una escritura apegada a la realidad. Entre el Cova que vive sometido a los

hechos y el que los escribe, ocurre un encuentro, al final de la novela, donde se escribe casi simultáneamente con lo que le ocurre, desencadenándose ese destino fatal planteado por Rank con respecto a las narraciones cuyo motivo era el doble: mientras más se estrecha el arco temporal entre los hechos y la escritura, al punto de parecer coetáneos, se precipita la desaparición de Cova. Es tal el acompasamiento que las últimas palabras del testimonio son una expresión de terror y asombro: “En nombre de Dios!” (Rivera, 1924:340).

Es la exclamación ante la presencia de la vorágine y su engullimiento. Y, pese a la cercanía temporal que hay entre el acto de escribir y lo que se vive, Arturo Cova se ha tomado unos instantes para anotar el rastro de lo que deja esa estela de horror.

También hay un desdoblamiento de Rivera: está el que aparece como el personaje que tuvo a bien gestionar lo relativo al testimonio de Arturo y ese otro José Eustasio Rivera, que corresponde al que firma el libro y coincide con el sujeto empírico que nació en Colombia y murió en Nueva York. Si se da un acercamiento, como el que se plantea en el plano ficcional, es decir, en el pacto de entender que el José Eustasio empírico recaudó el testimonio de alguien que terminó engullido por la selva y escribió su periplo, en donde ocurre una total coincidencia, se fundamenta el carácter de denuncia de la novela.

La segunda faz del heraldo corresponde a la de aquél que lleva un mensaje que le dice al destinatario que morirá. El carácter de mortalidad implica un designio, o una condena cuyo momento de ejecución se ignora. En este anuncio restalla la ilusión oracular postulada por Clément Rosset. El sujeto avisado, intentará evitar dicho desenlace y, en esa evitación, emprende el camino más expedito para el desenlace fatal. Más que la memoria, en este caso se anuncia un destino y un final que se precipita con dicho anuncio. El heraldo, en esta segunda faz, no guarda una relación de identidad directa con el sujeto al que se le anuncia -y que es el desdoblado-. Por eso, el desenlace, a diferencia de la primera modalidad del heraldo, no ocurre por un encuentro que implica la autoeliminación. En *La vorágine*, ese heraldo es Narciso Barrera; él ha de morir primero, pero esa muerte, semejante a la imagen de un negativo -como si este fuera el arcano de la fotografía de Cova que tomó Zoraida Ayram- no implica la desaparición de Arturo; es el preámbulo para lo que luego ocurrirá en la selva, cuando ya no está ese oponente por el cual se alimentó su venganza.

La vocación anticipatoria de la muerte de Narciso nutre y persigue a Rivera. Su deceso en otra selva, New York, donde la civilización, por más que se empeñe en olvidar a su sombra -la amazonia y su horror colado en el caucho que mana de sus brechas-, fue el vórtice que engulló al escritor mas no a su escritura.

5.7 Después del ilusorio final

Naufragar en las propias palabras es cuestión de tiempo. La detención de la escritura obedece a esa vida que se pretendió suspendida y cuyo influjo alimenta y afecta al propio acto de escribir. Hubo quienes cedieron a la tentación del fuego, después de ver ese fárrago de palabras inscritos en un papel, otros tuvieron el apoyo de una desgracia en la que las hojas desaparecieron por una guerra y, la gran mayoría, puede abrigarse en la placidez de que todo será olvidado, incluso la especie humana.

La detención es cuestión de un azar. Y todo azar supera a quienes, por la fatalidad de haber nacido, tejen un destino -o el destino los teje, o surge esa mutua afectación hecha un magma cuyo origen y lumbre es el misterio propio de vivir-. En mi caso, esta escritura se detiene en virtud del tiempo trazado para culminar el tiempo regular de un doctorado. La probabilidad de que esto repose en los anaqueles de una biblioteca y los archivos electrónicos de una institución, que siempre aguardarán a la llegada de un lector que busque dar cuenta de un marco teórico para así empezar a rodear a su propio interés o a eso que lo convoca y aún no logra verbalizar, fija parte de su forma y su vocación institucional.

Al figurarme esa posible lectura de este trabajo, presumo ciertos desencuentros, expectativas no cumplidas y los consabidos cuestionamientos por parte de quien lee porque, como ocurre con la vida, también hay un texto ideal, un doble del que se lee y que crece en el lector: esta es la matriz de la crítica y las opiniones: hay una perspectiva de cómo debió escribirse o investigarse que contrasta con la materialidad de la escritura.

En esas decepciones, supongo la que nace de la espera de un nuevo acercamiento a *La vorágine* como una novela de denuncia. Sin embargo, exploré la posibilidad de leer a este libro como un abordaje a la creación, a partir de un testimonio, del horror. La aparición del doble, tanto en la fotografía como en esa relación especular establecida entre la escritura de Arturo Cova y la de

José Eustasio Rivera, ha sustentado a un planteamiento de lectura que desplaza a la denuncia del centro de la reflexión.

A esta hipotética decepción se suma lo que ocurrió en mí a lo largo de estos años. La peste aguzó mi mirada con respecto a la construcción de esas estructuras donde los dobles comportan a circunstancias y sujetos que no necesariamente se someten a hechos extraordinarios. Cada mañana, cuando la enfermedad parecía inundar a la humanidad completa, me planteaba el posible final de la especie y miraba hacia el bosque que tuve frente a mí durante la escritura: allí permanecerían los animales, en su flujo cotidiano, sin importarles que, en una edificación aledaña, yacía, exánime, alguien que perteneció a una especie difuminada para siempre. En esa perspectiva de ese “otro mundo” y, en una vuelta más de esa cuerda que se anega de nudos en virtud de los giros que ella da hasta que se rompe con la última inspiración de quien pende de ella, me planteaba la posible ocurrencia de ese momento y mi presencia fantasmal. Los dobles convocan a espectros, anhelos, temores y posibles otras vidas y muertes.

El mundo no se ha acabado, ni siquiera la especie humana. Hay quienes dicen que no es la misma, pero jamás tendremos con qué comparar eso que se considera ahora diferente; hay una sucesión de velos que se tienden sobre lo que suponemos real y hemos de gastar nuestros días removiendo cada uno de ellos sin encontrar la médula que apenas restalla hasta hacernos creer que somos únicos, aunque con el constante acecho de lo que se repite; en esa reiteración, suponemos la inmortalidad y todo ese olvido en el que se abriga lo escrito parece perderse en la tentación de que nada de lo creado elude lo vano.

Este trabajo también contó con la ilusión de ser irreplicable. Sus aciertos y errores, su sintaxis y el encadenamiento de los párrafos y oraciones, es una combinación particular, emanada de lo que considero como mi pensamiento. En esa irrepitibilidad aparecen perspectivas que podrán aportar para futuras investigaciones sobre la creación.

En una primera instancia, la concentración en los manuscritos y materiales prerredaccionales de la Crítica genética se convierten en un eslabón más para acercarse al momento en el que ocurre la aparición de una nueva obra; los borradores son vestigios de los momentos precedentes y ello implica entender a la poética de la creación como un proceso más complejo, quizá inescrutable en todos sus meandros, que convoca a lo humano. Con el advenimiento de la llamada inteligencia artificial se plantea el final de una literatura humana, sin embargo, parece lejano el momento en

que máquina titubee y, cuando llegue a serlo, ocurrirá como cuando Adán y Eva desobedecieron a su hacedor y comenzaron el periplo de la vida. Con la mirada de este trabajo, la figura del autor reaparece, no ya como un talismán que da cuenta de lo que ha escrito, pero sí como un factor decisivo porque él es quien crea; es decir, toma el contorno de un espectro al que le podemos preguntar y nos contestará desde ese lugar liminal que habitan los fantasmas y sus sombras.

Con una mirada como la que planteo en este trabajo, en el marco de la literatura colombiana y latinoamericana, surge la perspectiva de acercarse a diversas formas de crear y, abrir brechas de diferentes vertientes que planteen otras lecturas de los libros publicados. Así ocurrió con *La vorágine*, en donde, con el despliegue de dobles, se la relaciona con tradiciones literarias que la permiten ensanchar sus miras y no comprenderla, con exclusividad, como una novela telúrica o de denuncia.

El vínculo de la creación con la muerte, aunque obvio, se lo suele reprimir. El anuncio de la finitud de la vida otorga al creador la capacidad de asir al tiempo como un magma más confuso que el mero discurrir; la escritura fluye, emanada de una vida orgánica y persistirá más allá de la última vez que un par de pulmones humanos se hinchen de aire.

BIBLIOGRAFÍA

- Anzieu, D. (1984). *El cuerpo de la obra. Ensayos psicoanalíticos sobre el trabajo creador*. México: Siglo XXI editores.
- Ardila, M. (2013). *Pasión selva y muerte en la obra de Horacio Quiroga y José Eustasio Rivera* (tesis de maestría). Universidad Javeriana. Bogotá, Colombia.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A
- Barthes, R. (1987). La muerte del autor. En *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- Basualdo, G (2016) Psicoanálisis y literatura en Los libros: Lacan y el marco regulatorio de la incertidumbre textual. En *Revista de Literaturas Modernas*, Vol 46, Número 2 (pp 33-51).
- Bejarano, J. (2008). Una visión finisecular sobre el doppelgänger: el tema del doble y el otro en el autorretrato de la época simbolista. En *Congreso internacional imagen apariencia*. Universidad de Murcia.
- Blanchot, M (2002). *El espacio literario*. Madrid: Editora Nacional.
- Blasco, J (1992). *El estadio del espejo. Introducción a la teoría del yo en Lacan*. Conferencia impartida en el Espacios Psicoanalítico de Barcelona.
- Bocutti, A. (2014). Más allá del umbral de Un espejo después. Microficciones de Luis Fayad. En *Periplo colombiano*. Bérghamo: Sestante edizioni.
- Borges, J. (S/A). *Elogio de la sombra*.
- Borges, J. (1998). *El libro de arena*. Barcelona: Alianza Editorial.
- Bourdieu, P. (2005). *Una invitación a la sociología reflexiva*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Calderón de la Barca, P. (1990). *La vida es sueño y El alcalde de Zalamea*. México: editorial Porrúa.

- Carvalho, E. (2009). *Aproximación a la Sombra*. Consultado el 10 de abril de 2023 en [Aproximación al concepto de sombra | ADEPAC](#)
- Compagnon, A (2015). *El demonio de la teoría. Literatura y sentido común*. Barcelona: Acantilado.
- Cortázar, J (1994). *Cuentos completos*. Barcelona: Editorial Alfaguara.
- D'angelo, Carbajal, Marchilli. (1986). *Una introducción a Lacan*. Buenos Aires: Lugar editorial.
- De Maupassant, G (S/A). El horla. Consultado el 11 de abril de 2023 en [Horla.pdf \(ilce.edu.mx\)](#)
- Derrida, J (1998). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo y la nueva Internacional*. Madrid: Editorial Trotta
- Devereux, G. (1999). *De la ansiedad al método en las ciencias del comportamiento*. México: Siglo XXI Editores.
- Dostoievski, F (1985). *El doble*. Madrid: Alianza editorial.
- Dostoievski, F. (2018). *Los hermanos Karamazov*. México: Editorial Porrúa.
- Eugenia, K. (2013) El espejo: un misterio desde cuatro contigüidades. En *Escritura e imagen*, Vol 9 (pp155-189). Universidad de Navarra.
- Franco, J. (1987). Imagen y experiencia en La vorágine, en *La vorágine: Textos críticos* Bogotá: Alianza Editorial Colombiana
- Freud, S. (1992). El creador literario y el fantaseo. En *Obras completas*, vol. 9. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Freud, S (1997). Lo ominoso. En *Obras completas*, Vol 17. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Finilich, M (2007). *Enunciación*. Buenos Aires: Eudeba.
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI Editores.
- García, M (2005). Un procedimiento para encantar a la propia sombra. En *FORTVNATAE*, 16 (pp 63-72)
- González, V. (2019). Las fronteras del arte. En *Arte manifiesto* (pp, 20-45). Tuxtla: Universidad de ciencias y artes de Chiapas.

- Gubern, R. (2002). *Máscaras de la ficción*. Editorial Anagrama: Barcelona.
- Herrera, L. (1972). *Rivera lírico y pintor*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Herrero, J. (2011). Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas. En *Cédille. Revista de estudios franceses* (pp. 15-48).
- Hueso, H. y Cuervo, F. (2016) Psicoanálisis, ¿ciencia o pseudociencia? De Popper a Ricœur, y de Freud a Modell en *Revista de la asociación española de Neuropsiquiatría*, Vol 36, núm 239 (pp 103-119).
- Jung, C (1997). *Aion. Contribución a los simbolismos del sí-mismo*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Kuzmina, E. (2013). El espejo: un misterio desde cuatro contigüidades. En *Escritura e imagen*, Vol. 9 (pp. 155-189).
- Labaronnie, M. (2007). Lo ominoso y su relación con la realidad material en la obra freudiana. *XIV Jornadas de investigación y Tercer Encuentro de Investigadores en Psicología del Mercosur*. Facultad de Psicología-Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Lacan, J (2018). Algunas reflexiones sobre el yo. En *Verba Volant. Revista de filosofía y psicoanálisis*, Año 8, No 1 (pp. 66-82).
- Lacan, J (2009). El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se revela en la experiencia psicoanalítica. En *Escritos 1* (pp. 99-109). México: Siglo XXI.
- Lacan, J (2007). Del cosmos al unheimlichkeit. En *Seminario 10. La angustia* (pp. 39-44). Buenos Aires: Paidós
- Le Galliot, J. (2001). *Psicoanálisis y lenguajes literarios. Teoría y práctica*. Buenos Aires: Edicial.
- Le Gaufey, J. (2001). *El lazo especular*. México: Editorial psicoanalítica de la letra.
- León, P. (2015). *La novela de artista modernista en Colombia* (tesis de licenciatura). Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.
- Luján, H. (2010). “Lo ominoso” en la ética como construcción literaria de sí mismo. (Sobre Borges y Cortázar en torno de la noción de “figuras éticas”), en *Acta poética* 31-2.

Marías, J (1996). *Gualta*. Consultado el 11 de abril de 2023 en [Gualta | Opinión | EL PAÍS \(elpais.com\)](#)

Martin, R. (2007). El oscuro adversario las apariciones del doble en los cuentos de José María

Martínez, C (2013). *Baile de sombras*. Consultado el 11 de noviembre de 2022 en [La danza cósmica que superó las sombras de Platón \(Un relato fantástico colombiano del siglo XIX\) | \(miliviernos.org\)](#)

Merino. En *Per Abbat. Boletín filológico de actualización académica y didáctica*.

Martin, R. (2006). *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona.

Maxane, C. (1964). *José Eustasio Rivera. Su vida y su obra. "La vorágine"* (tesis de licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Méndez, M. (2015). Otto Gross, sombra de Carl G. Jung. En *Gaceta de Psiquiatría Universitaria*, (pp.247-250).

Menton, S. (1987). La vorágine: el triángulo y el círculo. En *La vorágine: Textos críticos*. Bogotá: Alianza Editorial Colombiana.

Merino. En *Per Abbat. Boletín filológico de actualización académica y didáctica*.

Molina, H. (2004). La ciencia literaria y su método de investigación. En *Investigaciones en ciencias humanas y sociales: del ABC disciplinar a la reflexión metodológica* (pp. 225–250). Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.

Montalbetti, M. (2012). *Cajas*. Lima: Fondo editorial PUCP.

Morales, J. (2015). Reflexiones en torno a la creación artística y la crítica literaria a partir de la novela El regreso. Nueva vía de las conversaciones (2013 y 2015). En *Discursos históricos, literarios y culturales desde el sur de México y Centroamérica* (pp, 207-228). San Cristóbal de las Casas: CESMECA-UNICACH.

Moreno-Durán, R. (1998). *Denominación de origen. Momentos de la literatura colombiana*. Santafé de Bogotá: Ariel

Neale, E. (1960). *Horizonte humano. Vida de José Eustasio Rivera*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Ozoukou, N. (2013). *La dualidad civilización/ barbarie en la selva de José Eustasio Rivera: La vorágine, los llanos de Rómulo Gallegos: Doña Bárbara y Las Pampas de Ricardo Güiraldes: Don Segundo Sombra* (tesis doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, España.
- Pardo, M. (2021). “El develamiento de lo ominoso -unheimlich- en tiempos de pandemia” en *Errancia litorales*.
- Pacheco, J. (1964). ¿Quién es José Eustasio Rivera?, en *Revista de la universidad*.
- Pérez, B. (S/A). *La sombra*. Consultado el 14 de abril de 2023 en [Perez Galdos, Benito, LA SOMBRA \(wordpress.com\)](#)
- Perus, F. (1998). *De selvas y selváticos*. Bogotá: Plaza & Janés editores.
- Philips, R (2018). Prólogo. En Dostoievski, F. *Los hermanos Karamazov*. México: Editorial Porrúa
- Pitol, S. (1998). *Todos los cuentos*. México: Alfaguara.
- Platón (1988). *Diálogos III*. Madrid: Gredos.
- Poe, E. (1991). William Wilson. En *Selected Tales, with The Narrative of Arthur Gordon Pym* (pp. 74-94). LOA editions.
- Ramos, L. (2016). *El concepto de doble en la fotografía: el doppelgänger*. Madrid: Universidad Complutense
- Rank, Otto. (S/A). *El doble*. Buenos Aires: Ediciones Orión.
- Rash, M (1987). Cómo escribió Rivera La vorágine. En *La vorágine: Textos críticos* Bogotá: Alianza Editorial Colombiana.
- Riaño, P. (2017). *Una interpretación del efecto ominoso en tres novelas colombianas*. Trabajo de grado para optar al título de Magíster en Literatura. Universidad tecnológica de Pereira.
- Rincón, M. (2016). *Tiempo, dinero y discurso: el escritor profesional en américa del sur*, (tesis doctoral). Tulane University, New Orleans, Estados Unidos.
- Ríos, M. (2017). *La vorágine y el viaje del héroe* (tesis de licenciatura). Universidad tecnológica de Pereira, Pereira, Colombia.
- Rivera, J. (1974). *La vorágine*. Bogotá: Editorial Pax.

- Rivera, J. (1924). *La vorágine*. Bogotá: Editorial del Cromos. Luis Tamayo & Co.
- Rivera, J. (1922-1923). *La vorágine*. Manuscrito.l
- Rodríguez, M. y Troncoso, C. (2014). Ella me miraba, me miraba como una gata...La proposición de una estética del detalle en “la ninfa” de Rubén Darío. En *Universum*, vol. 29, núm. 1 (pp153-171). Universidad de Talca.
- Rojas, M. y Soto, B. (2007). El acceso de un bebé al estadio del espejo: constitución del yo especular y transitivismo. En *Enseñanza e investigación en psicología*, Vol 12, núm 1 (pp. 203-210).
- Rosset, C. (1993). *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*. Barcelona: Tusquets.
- Rosset, C (2007). *Vuelta a la cuestión del doble*. En *El objeto singular*. Madrid: Sextopiso.
- Rosset, C. (2008). *Fantasmagorías*. Madrid: Abada editores.
- Ruiz, M. (2009). *La mirada del otro sobre lo nuestro* (tesis de licenciatura). Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.
- Salgado, N. (2016). *De la muerte del autor a la muerte del lector: El Doppelgänger en Enrique Vila-Matas y Javier Avilés* (tesis de licenciatura). Universidad de Salamanca, Salamanca, España.
- Sanabria, Y. (2015). *Cronotopía, contagios y rupturas: visión política, histórica y cultural del tiempo y los espacios en La vorágine* (tesis de maestría). Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, Colombia.
- Tanizaki, J. (2016). *Elogio de la sombra*. Bid & Co. Editor.
- Steiner, G. (2011). *Gramáticas de la creación*. Madrid: Editorial Siruela.
- Tornos, M. (2016). El estadio del espejo: a las órdenes de la imagen estética-ideal del cuerpo-delgado (Freud, Lacan, Recalcati). En *Prácticas corporales. En la búsqueda de la belleza* (pp. 297-327). México: UAM.
- Trías, E. (1982). *Lo bello y lo siniestro*.
- Anónimo. (2010) *Zohar. Libro del esplendor*. México: Dirección de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Zúñiga, M. (2015) “Literatura infantil y psicoanálisis. Primeras reflexiones en torno al papel que juegan los cuentos en la construcción de la subjetividad”. En *Discursos históricos, literarios y culturales desde el sur de México y Centroamérica* (pp, 191-206). San Cristóbal de las Casas: CESMECA-UNICACH.

Zweig, S. (S/A). *Momentos estelares de la humanidad*. Barcelona: Editorial Acantilado.

Zweig, C y Abrams, J. (eds.) (1991). *Encuentro con la sombra. El poder del lado oculto de la naturaleza humana*. Barcelona: Editorial Kairós.

Zweig, C y Wolf, S (S/A). *Vivir con la sombra. Iluminando el lado oscuro del alma*. Barcelona: Editorial Kairós.

[\(499\) La constitución del yo según J. Lacan. Breve explicación del modelo óptico. - YouTube](#)

