



Sincronía

E-ISSN: 1562-384X

sincronia@csh.udg.mx

Universidad de Guadalajara

México

Figueroa Buenrostro, Sergio Guillermo
POE Y CORTÁZAR: EL MOTIVO DEL DOBLE.
Sincronía, núm. 64, julio-diciembre, 2013, pp. 1-13
Universidad de Guadalajara
Guadalajara, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=513851570012>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

POE Y CORTÁZAR: EL MOTIVO DEL DOBLE.

Sergio Guillermo Figueroa Buenrostro
Universidad de Guadalajara

La obra de Edgar Allan Poe resulta fundamental para la historia de la literatura universal por diversos factores. La importancia radica en las múltiples facetas que muestra su obra; por un lado, su poesía es el puente del romanticismo al simbolismo francés; por otro, su narrativa gira en dos vertientes literarias: la del horror gótico y la del género detectivesco. Resulta irónico que en Estados Unidos, su país natal, no tuvo la misma recepción que en Europa, que supo apreciar inmediatamente su calidad literaria gracias a la difusión de Charles Baudelaire. Estados Unidos le reconoce la importancia que aportó al género del horror, pero no valoró que fuera el creador del cuento detectivesco ni las propuestas filosóficas y poéticas de su gran ensayo *Eureka*, así como tampoco su vasta y prolija poesía. El poema *El cuervo* fue el estandarte de la lírica del romanticismo.

Para algunos críticos y escritores como Giovanni Papini la obra de este autor es tan profunda y trágica como su vida misma. Según el autor italiano, Poe nunca tuvo un día feliz, su vida estuvo marcada por un mal signo desde su nacimiento, la enfermedad y el alcoholismo durante toda su vida.

Otro valor que aportó a la literatura es la noción de cuento moderno, del que él decía que había que centrarse en su efecto, que a su vez dicho efecto estaría dividido en tres partes; a) la intensidad, b) la tensión c) la significación. Si el escritor obedece esta regla logrará en mucho el impacto final del cuento. Reglas de construcción cuentística que heredará más tarde Julio Cortázar. Poe fue el escritor que a través de sus cuentos de terror siguió alimentando el género gótico de la tradición alemana e inglesa del siglo XVIII. Pero ¿qué significa lo gótico? El adjetivo gótico es un término ambiguo y polisémico que se usa indistintamente para designar una construcción arquitectónica o medieval, ciertos pueblos germánicos, etc. En lo estrictamente literario –si se

quiere de manera rudimentaria- lo gótico se desarrolla en grandes construcciones como siniestros castillos, abadías en ruinas, criptas y catedrales, esto obedece a su identificación con el rango arquitectónico. Además, se fueron añadiendo motivos literarios que habían sido censurados de la literatura neoclásica como el asesinato, el incesto, la tortura y la violación.

Poe fue un renegado social que prefería llevar a su literatura el poder de la intuición como único valor verdadero por sobre los efectos de la revolución industrial, de aquí que su obra se catalogue como literatura fantástica, no por un afán de evasión de la realidad sino con el objetivo de conectarse del otro lado, de lo que está más allá de lo aparente en el mundo cotidiano, marcando un especial énfasis en el miedo, que es uno de los sentimientos ancestrales del ser humano.

Por otro lado, Julio Cortázar es uno de los grandes escritores de este siglo. Es el autor de *Rayuela*, novela vanguardista del siglo XX, y cultivó el género del cuento. Tiene una vasta producción que suma 76 relatos, todos escritos con original maestría y que lo ha colocado como uno de los pilares de este género. El crítico Alberto Paredes en su estudio a Cortázar titulado *Abismos de papel: los cuentos de Julio Cortázar*, dice:

París, Buenos Aires y Londres son las referencias principales de la ciudad occidental, moderna, desarrollada donde existencialmente suceden sus ficciones. Acontecimientos irreales pero posibles; absurdos y cotidianos; intensos y sorprendidos, silenciosos. Acaso la tarea dominante de los narradores actuales sea trazar el mapa de la ciudad en que vivimos. Decir nuestros hechos físicos, sociales, ideológicos, amorosos con fuerza revelatoria. (Paredes, 1988: 13)

Trabajó, en la mayoría de sus cuentos, el otro lado de la realidad pero sin olvidarse de ella. Su intención es explorar el lado oscuro de la imaginación, partiendo de un mundo cotidiano que ya

de por sí es fantástico en una lucha con la lógica. El crítico y poeta Mauricio Molina, en su libro *Años luz*, dice:

Escritor oscuro de la estirpe de Poe, pero dotado del humor de un niño kafkiano alimentado con cómics y con jazz, Cortázar se adentró en la indagación de todo aquello que fuera extraño distinto. (Molina, 1995: 162)

La obra de Cortázar oscila entre dos grandes caminos: uno de ellos es el dedicado a la exploración del subconsciente, de ciertos problemas de la psique de donde se derivan el sadismo sexual, la locura y la enajenación del hombre moderno; el otro camino, se enfoca hacia la denuncia y el enjuiciamiento de la realidad latinoamericana.

El mundo de la razón y el reino de la intuición que provenían del romanticismo europeo son tomados por la pluma de Cortázar para dar una visión del hombre como totalidad, en la que busca una libertad plena en lo individual y en lo colectivo.

En este escritor encontramos reminiscencias de ese orden romántico que vino a sustituir el derrumbe de las creencias religiosas, de la fe cristiana y de las creencias en los milagros por un orden esquemático proporcionado por los grandes avances científicos, donde el poder de la intuición y los milagros no tenía cabida. Rosario Ferré en su estudio *Cortázar, el romántico en su observatorio*, habla de esta ruptura, y dice que el romanticismo:

Consideró que el énfasis en las facultades racionales causó que el hombre se fuese separando de la Naturaleza de la cual hasta entonces formaba parte. Los románticos creían que el estado original del hombre era un estado de inocencia; pero que esa inocencia era la de la ignorancia, de la obediencia absoluta al instinto (...) Una vez escuchó la voz de la razón, y tuvo ante sí la posibilidad de conocer libremente la diferencia entre el bien y el mal, se le hizo ya imposible retornar a la condición de sometimiento al instinto. (Ferré, 1994:15)

Una de las grandes influencias para esta visión estética en el relato fantástico fue su temprano acercamiento a la obra de Edgar Allan Poe, romántico, que llevó una vida a la medida del término, un gran escritor de lo fantástico, maestro del género del cuento, con una vida llevada al límite, relaciones de pareja tortuosas y adicto al ajeno.

Cortázar habla de su acercamiento a este gran escritor y puntualiza que *Ligeia*, *La caída de la casa de Usher* y *William Wilson* prevalecen en su visión estética de creación textual y dice que sin su lectura no hubiera alcanzado el dominio de lo fantástico. Hay que recordar que Cortázar tradujo su obra narrativa casi a la par que escribía la propia, que publicó la Universidad de Puerto Rico. Habla de la importancia de la obra de Poe como experiencia personal:

...desde muy niño tuve que aceptar mi soledad en ese terreno ambiguo donde el miedo y la atracción morbosa componían mi mundo de la noche. Puedo fijar hoy un hito seguro: la lectura clandestina, a los ocho o nueve años, de los cuentos de Edgar Allan Poe. Allí lo real y lo fantástico (digamos *La rue Morgue* y *Berenice*, *El gato negro* y *Lady Madeline Usher*), se fundieron en un horror, unívoco, que literalmente me enfermó durante meses y del que no me he curado jamás del todo. (Rosenblat, 1990: 11)

La lectura de los cuentos de Poe le abre una puerta al mundo de la literatura fantástica: Sus cuentos tienen para nosotros la fascinación de los acuarios, de las bolas de cristal, donde, en el centro inalcanzable, hay una escena transparente y petrificada. Perfectas máquinas de producir efectos fulminantes, no quieren ser ese espejo que avanza por un camino, según vio Stendhal en la novela, sino esos espejos de tanto cuento de infancia que reflejan sólo lo extraño, lo insólito, lo fatal. (Rosenblat, 1990:12)

Cortázar confesó en una entrevista realizada por Gustavo Luis Carrera que él no hubiera podido escribir cuentos fantásticos de no haber estado sometido, desde muy temprana edad, a la magia de los relatos de este escritor bostoniano. Cortázar asume su influencia, no como mera imitación, sino como posibilidad de creación y de acercamiento a lo fantástico; reconoce la presencia de Poe en su obra por esa particular manera de ver y de sentir unas realidades diferentes a la realidad cotidiana y que Poe puso de manifiesto.

Para Cortázar la figura de Poe va a ser la del símbolo de poeta maldito que habita en las tiniebla de las convicciones inexpresables, de las creencias, de las larvas elementales que mueven nuestras conductas más profundas.

Aunque más de un siglo separa las obras de ambos escritores, la literatura fantástica queda perfectamente representada en sus respectivas épocas, existen similitudes muy particulares que hermanan sus cuentos.

Poe asimiló la dualidad romántica decantándose a la asimilación de "el mal" o vida instintiva y de pasiones desatadas, en contraposición a "el bien" o lo "razonable". Sus personajes son manipulados por pasiones oscuras que los llevan irremediablemente hacia el mal.

Se dice que la importancia de la obra de Poe radica en su capacidad para describir sensaciones del individuo al borde mismo de la locura, la obsesión por explorar los contornos irracionales de la mente, la tortura mental de sus héroes solitarios y alienados, la enigmática y macabra presentación de una espiritualidad suspendida del cuerpo humano.

Además de la influencia de Poe, Cortázar resume su visión estética en su texto *Del sentimiento de no estar del todo*, donde expone, de forma muy especial, esa adición a lo fantástico en el mundo cotidiano marcando una dualidad en sus actitudes ante la vida. Él dice que siempre

tomó una actitud de niño para muchas cosas, pero un niño que siempre tiene visión de adulto, oscilando entre las dos características: el niño con visión de adulto, y el adulto con visión de niño. Esto le marcó dos aperturas al mundo que coexistían a veces de manera pacífica:

Esto puede entenderse metafóricamente pero apunta en todo caso a un temperamento que no ha renunciado a la visión pueril como precio de la visión adulta, y esa yuxtaposición que hace al poeta y quizá al criminal, y también al cronopio y al humorista (cuestión de dosis diferentes, de acentuación aguda o esdrújula, de elecciones: ahora juego, ahora mato) se manifiesta en el sentimiento de no estar del todo en cualquiera de las estructuras, de las telas que arma la vida y en las que somos a la vez araña y mosca. (Cortázar, 1986:21)

Lo lúdico en su obra parte de esta duplicidad para mirar el mundo, la vida cotidiana. Estar parcialmente en la realidad, lo llevó a concluir que hay otra parte que complementa esa visión. Cortázar se instalaba en ese intersticio y sabía que eso le asignaba una clara exclusión en sus relaciones sociales y afectivas, no era comprendido por los demás. Cuenta que en los días de su infancia le prestó a un compañero la novela de Julio Verne, *El secreto de Wilhelm Storitz* -novela que a Cortázar le había maravillado hasta la médula-, pero que le fue devuelta a los pocos días por parecer demasiado fantástica para su amigo. Cortázar no podía creer que sólo hubiera comunicación cuando se habla de fútbol o de las primeras confidencias de escarceos sexuales, pero no había química común cuando se trataba de compartir la invisibilidad de un personaje.

En sus cuentos, se descubre que la anécdota de cada relato es también un testimonio de extrañamiento, un guiño para llevar al lector a esa experiencia. Cortázar ha dicho:

Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre, y se oponen a ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden escribirse y explicarse como lo daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo diez y ocho. (Cortázar, 1981: 134)

Al igual que Edgar Allan Poe, Cortázar identifica al relato fantástico con el de terror: "Para mí lo fantástico es causa incesante de terror mucho más que de portento." (Ferré, 1994:38)

Cortázar concuerda con los románticos en que el terror es una forma particular de conocimiento, como los sueños y la locura, que permite al poeta penetrar en los secretos del subconsciente, donde se ven cosas que la inteligencia ordinaria no percibe.

Uno de los motivos que resulta relevante entre toda esta gama es el del doble, el ejemplo, entre otros es *William Wilson*. Este cuento se ha convertido en el canon de los cuentos sobre personajes desdoblados. En Cortázar, abundan los dobles, en sus diversas variantes, baste mencionar, entre otros: *Lejana, diario de Alina Reyes, Una flor amarilla y Las armas secretas*. Cortázar habla de esta recurrencia temática: "Sí, hay en mí una especie de obsesión del doble ¿viene de la lectura temprana de *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, de Stevenson; de *William Wilson* de Edgar Allan Poe o de la literatura alemana que está habitada por el tema del doble?" (González Bermejo, 1978:40)

El escritor argentino afirma que no se trata de una influencia literaria. Cuando escribió *Lejana, diario de Alina Reyes*, esa noción del doble no era una contaminación de otros textos, sino un acto vivencial: la experiencia de una época en que tuvo que tomar una droga por prescripción médica. Al principio ésta le provocó jaquecas, a las que se fue acostumbrando. Un día se vio acompañándose a sí mismo, lo que le produjo una sensación extraña.

Otra afirmación que hace del doble como experiencia indirecta es la semejanza que él encuentra en dos grandes escritores, Charles Baudelaire y Edgar Allan Poe. Afirma que son dobles el uno del otro. Primero señala su gran parecido físico y después su enorme semejanza psicológica, la misma devoción a la necrofilia, la misma actitud ante la vida, la misma calidad poética. Baudelaire se obsesionó con los cuentos de Poe y tradujo su obra al francés, lo que resulta un tanto paradójico,

ya que no dominaba el inglés y en aquella época no había diccionario de modismos. Y el resultado de la traducción, según Cortázar, es fiel al original. Al hablar de esto, Cortázar cita la teoría de Jung y las de las cosmogonías: “El doble, los personajes dobles, los mellizos ilustres: Rómulo y Remo, Castor y Pólux, los dioses dobles, son una de las constantes del espíritu humano como proyección del inconsciente convertido en mito, en leyenda.” (González Bermejo: 1978: 83) Y continúa Cortázar diciendo que el hombre no se acepta como unidad, que por lo regular tiene la impresión de que simultáneamente podría estar proyectado en otra realidad que posiblemente conozca o que no conozca.

El motivo del doble ha sido parte del imaginario de la humanidad y ha estado representado en la literatura y la mitología, no es sino hasta los siglos XVIII y XIX, primero en romanticismo alemán y posteriormente en toda la literatura europea de la época. Cito a Víctor Herrera, *La sombra en el espejo*:

El tratamiento subjetivo –y profundo- del desdoblamiento de la personalidad había asomado tan sólo en grandes obras maestras. Desde el romanticismo alemán el motivo asumirá una entidad eminentemente subjetiva. Es decir, se concentrará en la contemplación del doble desde y por parte de un Yo protagonista, para el que tal contemplación constituirá un conflicto. A partir de entonces, el encuentro con el doble supondrá un encuentro con el destino. (Herrera, 1997: 12)

Víctor Herrera analiza por qué se da este auge del doble en el romanticismo europeo, dice:

La creciente autonomía del individuo como tal, que se inicia virtualmente con el renacimiento, llega a su culminación en la época del romanticismo. Se ha dicho que el romanticismo inventó y destruyó el Yo, quisiera matizar añadiendo que, tras la paulatina consolidación del Yo en los siglos precedentes, en el romanticismo surge toda la gama de conflictos inherentes consecuencia lógica de la reflexión del sujeto sobre sí mismo. En efecto, en ninguna época habían llegado a tal extremo tanto el

interés como la profundización en las entretelas de la persona, lo que habría de sentar las bases para la posterior importancia del tema en las artes y en todas las disciplinas del espíritu. En este sentido –y en muchos otros- tal vez el romanticismo no haya tocado a su fin. De la mano del tema del “doble” asistimos al destronamiento del Yo, a la gradual desarticulación de esa instancia que en los albores del romanticismo constituía todavía una entidad con vocación de absoluto. (Herrera, 1997: 14)

Al doble también se le denomina sombra, reflejo, sosia, alter ego, otro yo, imagen especular, anverso, espíritu protector, yo secreto, desdoblamiento de personalidad, múltiple personalidad, en fin. Doppelganger en Alemania y Fetch en Escocia. Con Doppelganger se hace la referencia a aparición o espectro y significa el que camina a mi lado.

Según Juan Antonio Molina Fox, en su prólogo a la antología de cuentos sobre dobles *Alter Ego*, el primer doble literario aparece en *La epopeya de Gilgamesh*, donde la diosa Aruru, esposa del dios fecundador Marduk, crea del barro a su réplica Enkidu.

La presencia del doble sirvió para comedias romanas en las que el parecido físico entre dos personas causaba confusión, donde dos gemelos que no se conocen coinciden en un lugar creando el enredo con malos entendidos. Posteriormente la comedia se utilizó en la comedia de errores.

Molina Fox crea tipologías del doble:

- A) La suplantación.
- B) Los cambios de sexo o travestismo.
- C) La sustitución voluntaria (Prueba de amistad o doble accidental, sin ningún parentesco).
- D) La usurpación de identidad.

Según Molina Fox el término doble aparece, pues, en pleno auge del romanticismo alemán, con la aparición de la obra *Siebenkäs*, de Jean Paul, escritor alemán quien dijo que llaman dobles a aquellos que se ven a sí mismos.

Es necesario acotar que hay un estudio comparativo entre este importante escritor norteamericano y el alemán E. T. A Hoffmann, de Ma. De los Ángeles González Miguel, titulado *E.T.A Hoffman y E.A. Poe estudio comparado de su narrativa breve*, donde compara los motivos que ambos autores abordan, y en el que el motivo del doble está presente.

En *William Wilson* el doble actúa como un yo más perfecto y amenazante que persigue a lo largo y ancho de Europa a William, al que conduce a una situación límite, hasta que éste mata a su réplica en un desafío. En la muerte, la voz del doble, hasta entonces la única señal que les diferenciaba, se hace también igual a la del auténtico William, que está muerto para el resto del mundo.

En el cuento *Una flor amarilla*, de Julio Cortázar, un hombre descubre a su doble en un tranvía, pero ese doble es un niño. Al principio, el hombre ve atentamente al niño que va sentado leyendo una historieta, de tanto observarlo se da cuenta que ese niño es muy parecido a él en esa etapa de su vida. Intrigado lo sigue hasta su humilde casa. Se hace amigo de los padres y empieza a analizar los eventos que giran alrededor del niño y afirma que son los mismos que a él le sucedieron. Llega a la conclusión de que el niño es su doble. Un día el niño enferma, de una enfermedad que el también había sufrido. Se ofrece a cuidarlo y darle su medicina. En el texto se sugiere que intencionalmente mal utiliza la medicina y el niño muere.

En *Una flor amarilla*, sucede ese encuentro con el yo como presencia inquietante. El relato, contado por un narrador testigo, es la historia de un hombre maduro que se topa con su doble, sólo

que éste es un niño. Al igual que en el texto de Poe, el personaje observa a su doble y encuentra las características que se le asemejan:

Poco a poco fue admitiendo que se le parecía en todo, la cara y las manos, el mechón cayéndole en la frente, los ojos muy separados, y más aún en la timidez, la forma en que se refugiaba en una revista de historietas, el gesto de echarse el pelo hacia atrás, la torpeza irremediable de los movimientos. (Cortázar, p. 336)

En *William Wilson* dice:

En aquel tiempo no había descubierto el curioso hecho de que éramos de la misma edad, pero comprobé que teníamos la misma estatura, y que incluso nos parecíamos mucho en las facciones y el aspecto físico. (Poe, 59)

En ambos cuentos los personajes persiguen a sus dobles para verificar consternados la presencia de ese otro yo. En Cortázar esa presencia le sirve al personaje para tomar conciencia del mito del eterno retorno y aseverar la inmortalidad. Luc, el doble, es la vuelta a la vida del personaje principal. Es decir, en Cortázar la teoría que se maneja es la de que al morir retornamos al mundo convertidos en otras personas con rasgos comunes a nosotros mismos, formando un ciclo, una rueda. Su personaje encuentra a su doble o sucesor en esa rueda que es la vida y se extraña de saber que este vivirá, haga lo que haga, el mismo destino mediocre y cruel que él ha vivido. Sólo que aquí su doble se adelantó en el tiempo ya que esté debería haber nacido exactamente en el momento de su muerte. En ambos cuentos los dos asesinan a su doble, y con ello se dan muerte a sí mismos.

La ruptura de la rueda de la vida en *Una flor amarilla* se realiza cuando el doble muere. En ese momento el personaje se da cuenta del hecho de que ya es mortal por no contar definitivamente con su sucesor en ese círculo.

La superposición del motivo del doble permite realizar un juego de identidades, a partir de las oscilaciones de los personajes entre dos polos: natural/artificial, original/copia, cuerpo/sombra, luz/oscuridad, etcétera:

La creencia popular mantiene que la existencia del hombre en el sueño, en la imagen reflejada, en la sombra e incluso en el retrato, significa una segunda existencia y que la imagen es parte viva de la persona (...) El romanticismo tuvo en cuenta la representación de una segunda existencia en la idea de las dos almas, una buena y otra mala, y la estudió a la luz de los nuevos descubrimientos científicos, como, por ejemplo, el mesmerismo. (González Miguel, 2000: 154)

González Miguel dice que es muy probable que Poe tomara como fuente para *William Wilson*, una historia de Washington Irving, *Un drama no escrito de Lord Byron* (1936), además señala que hay muchos elementos en común con *William Wilson* y *Los elixires del diablo* de Hoffmann. Tanto para Poe como para Cortázar el tema del desdoblamiento les sirve para manifestar una alternancia, un juego con lo "otro", que está ahí, agazapado en espera del instante para cruzar esa línea paralela que es el destino.

BIBLIOGRAFÍA

- CORTÁZAR, J. (1994) *Cuentos completos I*, Madrid: Alfaguara.
- _____. (1994) *Cuentos completos II*, Madrid: Alfaguara.
- _____. (1981) Algunos aspectos del cuento. *La casilla de los Morelli*, Barcelona: Tusquets.
- FERRÉ, R. (1994) *Cortázar, el romántico en su observatorio*. Buenos aires: Editorial Cultural.
- GONZÁLEZ BERMEJO, E. (1978) *Conversaciones con Cortázar*. México: Editorial Hermes.
- GONZALES MIGUEL, M. (2000) *E.T.A Hoffman y E.A Poe*. Universidad de Valladolid.
- HERRERA, V. (1997) *La sombra y el espejo*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- MOLINA, M. (1995) *Años luz*. México: Universidad Autónoma Metropolitana. (Colección Cultura Universitaria, serie Literatura)
- MOLINA FOIX, V. (2007) *Alter ego*. Barcelona: Siruela.
- PAREDES, A. (1990). *Figuras de la letra*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. (Serie Diagonal)
- _____. (1988). *Abismos de papel, los cuentos de Julio Cortázar*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- POE, E. (1984). *Narraciones extraordinarias*. México: Editorial Porrúa. (Colección Sepan Cuántos)
- ROSENBLAT, M. (1990) *Poe y Cortázar, lo fantástico como nostalgia*. Caracas: Monte Ávila Editores.