

Oxímoron e identidad en Borges: duplicidad y unidad de contrarios



María del Carmen Rodríguez Martín

El secreto del ser humano sigue siendo como el secreto de la Esfinge: una adivinanza que no sabe desentrañar.

Objetivo

En Borges, el acercamiento al tema del doble es un recurso para cuestionar la identidad a través de elementos como la coincidencia de opuestos, el panteísmo, el problema del tiempo y las doctrinas idealistas. Así, conjugará la noción panteísta, que sostiene que un hombre es todos los hombres y que anula la individualidad al reducir el todo de los individuos a una identidad general que los contiene, con la pasión idealista, que defiende el yo como ficción (NUÑO, 1896, p. 88). Remitiéndonos a la clasificación del doble atendiendo a los tropos, nos ocupamos de aquellos relatos que obedecen al carácter oximorónico. Entre ellos destacamos “Tres versiones de Judas”, “El enigma de Edward Fitzgerald”, “Pierre Menard, autor del Quijote” y “Tema del traidor y del héroe”. El primero de ellos se configura en torno a elementos opuestos transformando a Judas en Dios. El segundo, aborda el tema de la traducción relacionado directamente con el plagio que tratará “Pierre Menard...”, mientras que en el último Borges establecerá una relación dialéctica entre vida y arte a partir de la coexistencia de identidades contradictorias y simultáneas que ejemplifican la duplicidad interior

A modo de introducción

El tema del doble se encuentra íntimamente relacionado con el problema de la construcción del yo, y congruentemente, de la formación, cimentación y elucidación de la conciencia. Desde un punto de vista amplio, la problemática del doble puede insertarse dentro del marco general que configuran los binominos cuerpo-mente arraigados en la tradición platónico cartesiana y la división gnoseo y ontológica entre sujeto y objeto, parejas conceptuales extensibles a otros elementos de carácter dual como el yo y el tú, el exterior y el interior, la fantasía y la realidad, la razón y lo irracional. Hallamos los orígenes remotos y las representaciones paradigmáticas de la dualidad en la aparición de la sombra, los gemelos, los espejos, el mito de Narciso y la posesión diabólica, relacionada en su raíz con el mal y la enfermedad.

La identidad deja jirones que desvelan su vulnerabilidad: reflejos, sombras, huellas. La ficcionalización del doble hace posible la comprensión de uno mismo y extiende sus implicaciones antropológicas en el término *doppelgänger* acuñado por Jean Paul Richter en 1796. En el instante en el que el individuo se encuentra con su doble se plantea el problema de la identidad con mayor plenitud pues se advierte la pertenencia a la unidad originaria escindida y perdida. La ficcionalización del doble proporciona la

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

Antes de abordar el tema central del trabajo creemos conveniente establecer un acercamiento a las diferentes tipologías del tema del doble surgidas a partir de sus distintas manifestaciones. Entre ellas, destacamos la elaborada por Lubomír Doležel, que construye una tabla categorial con el objeto de clasificar las distintas variedades del doble en conexión con su teoría de la semántica de los “mundos posibles”:

My selection of the theme of the double is not fortuitous: this theme has been extremely popular in oral and written literature from antiquity to surrealism. (...) The theme of the double is intimately linked with a semantic theory which, in my opinion, provides a most stimulating framework for the study of fictionality: the semantics of possible worlds. (...) When we think or speak about an individual, we do not think or speak about his or her actual existence only, but also about all the possible alternative life paths which he or she may follow or might have followed. Possible world semantics is a theory of reasoning and imagination which assigns an innumerable set of doubles to every individual (DOLEŽEL en BREMODN, 1995, p. 94).

La teoría de los mundos ficcionales posibilita la creación de diferentes espacios definidos por su composibilidad. Este concepto, que implica que en un mundo posible puedan coexistir Don Quijote y Sancho pero no el Dr. Watson, resulta crucial para la representación semántica del doble, aunque no suficiente. De la combinación de la composibilidad y los juegos con la identidad personal se derivan tres grandes paradigmas en el tratamiento del doble:

- a) El denominado “Orlando”, que implica la existencia de un individuo con personalidad fija que habita en dos o más mundos posibles. Lo encontramos en “The Sandmann” de E.T.A. Hoffmann y el *Orlando* de Virginia Wolf.
- b) El “Anfitrión” se caracteriza por la existencia de dos individuos con una sola apariencia que conviven en un mismo mundo posible. Hemos de recordar que el encuentro de los personajes provoca una confusión meramente epistémica y reducida al ámbito del mundo posible en el que habitan. Dentro de esta clasificación incluiríamos como variantes los casos de *doppelgänger* y de los gemelos idénticos.
- c) El tema del doble propiamente dicho: un individuo encarnado en dos opuestos en un mismo mundo posible (DOLEŽEL en BREMODN, 1995, p. 94). La diferencia con el modelo de Anfitrión es que en este paradigma existen dos sujetos distintos, aunque para su mundo posible se trate de un solo individuo e identidad.

Sin embargo, estableceremos matizaciones generadas por la libertad con la que Borges emplea el doble en su literatura. Por este motivo propondremos, siguiendo a Iván Almeida, una clasificación del tratamiento del doble en la obra borgesiana con base en tropos literarios. Entre ellos distinguiríamos las siguientes figuras retóricas:

- El oxímoron que conjuga dos figuras opuestas y provoca la unión de contrarios visible en “Tema del traidor y del héroe” y “Tres versiones de Judas”.
- La antanaclasis: doble mención de una misma figura pero con significación distinta presente en “Veinticinco de Agosto, 1983” y “Los teólogos”.
- La hipálage, que entraña la relación entre dos figuras cercanas, en presencia o ausencia, donde el atributo de una afecta sintácticamente al nombre que

acompaña. En el caso del doble, la hipálage nos llevaría a una sustitución de un personaje por otro como “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”¹.

Plagios, traducciones y traidores

La línea de interpretación oximorónica nos hace detenernos en primer lugar en “Tres versiones de Judas”². Las propuestas de su protagonista Nils Runeberg se mueven en el ámbito de la blasfemia y acudiendo a la estructura especular resume su tesis en la siguiente afirmación: “El orden inferior es un espejo del orden superior; las formas de la tierra corresponden a las formas del cielo; las manchas de la piel son un mapa de las incorruptibles constelaciones; Judas refleja de algún modo a Jesús. De ahí los treinta dineros y el beso; de ahí la muerte voluntaria, para merecer aun más la Reprobación. Así dilucidó Nils Runeberg el enigma de Judas” (BORGES, 1996, p. 515). El relato se configura en torno a la disposición de elementos opuestos: Judas es Jesús, el traidor el traicionado, la divinidad se transforma en carne y la eternidad en historia. La traición de Judas se transforma, según la versión del teólogo, en la condición *sine qua non* para lograr la redención. Como los ascetas someten a la carne, Judas expuso su espíritu a la mayor mortificación. De ahí que su acto transgreda las fronteras de la infamia. Dios se hizo hombre hasta la depravación y la ignominia: Dios pudo ser Alejandro o Jesús, pero fue Judas.

Otro de los relatos en el que la figura del doble se presta a este análisis es “El enigma de Edward Fitzgerald”. El binomio protagonista está constituido por el poeta persa Omar Kayyam y el traductor a lengua inglesa de sus obras, que aparece en el título referido. Los personajes presentan rasgos constitutivamente opuestos por su contexto cultural -occidente/oriente- y su polarizada situación geográfica. En este sentido, el motivo del doble aparecerá al eliminar la contradicción de dos figuras separadas espacio-temporalmente y concentradas en una única. Abordamos este texto teniendo como referencia el panteísmo. Los motivos que nos inducen a sostener esta interpretación son la presencia de Plotino y la mención de la secta de los Hermanos de la Pureza que defendían que el universo deriva de una unidad y que volverá a ella. Por otro lado, al morir, Omar está leyendo un tratado titulado *El uno y los muchos*. Borges, conocedor de la doctrina pitagórica de la metempsicosis, lo hace nacer siete siglos después “con luces y agonías y mutaciones” en Inglaterra. A su vez, Fitzgerald había iniciado una traducción del *Mantis al Tayr* que nos remite a la epopeya del Simurg.

La fusión de ambos personajes se da también a través de la traducción. Este hecho crea un nivel de dualidad añadido entre versión y original que nos remite al concepto de copia. Las palabras se modifican al cambiar de entorno y los dos poetas hibridan en la medida en que lo hacen los textos. La traducción de Omar produce una obra inglesa. Fitzgerald se apropia del nombre del autor, que no es otro que el de traductor. Paralelamente, la escritura en tanto sistema de representación implica un plano más de duplicación en la traducción. De esta manera, siguiendo las propuestas esgrimidas por Valéry, Borges postula la aniquilación individual a través de su propuesta de obras colectivas: únicamente somos variaciones de un texto infinito³. El motivo del doble supone para Borges una forma de atacar el concepto de identidad en la medida en que cada personaje que se encuentra con su doble está en camino de disolución. La colaboración y el plagio suponen para él una forma de atacar lo identitario al concebir la literatura como reformulación⁴. Así, la colaboración supera al yo y el espacio reducido del autor.

El concepto de copia de un texto nos remite ineludiblemente a “Pierre Menard, autor del Quijote”. Para Daniel Balderston, el desdoblamiento del texto cervantino produce la misma impresión de vértigo que se pretende con el *doppelgänger*. En este sentido, la identidad entre los dos textos, acentuaría las diferencias de la intención: las mismas palabras establecen relaciones contextuales diferentes. Para Borges, el motivo fundamental radicaría en la entonación, cómo el lector se enfrenta a un texto en la medida en que cada obra se reinterpreta en cada lectura, inmersa en una tradición que revela el artificio y el carácter inconcluso de la misma (BALDERSTON, 1985, PP. 168-169). La reescritura menardiana del Quijote evidenciaría la crisis de la literatura mediante la destrucción del sentido de obra, autor y lector. La doble escritura y el doble autor participan, desde la lateralidad, de lo plural, dispersando la unidad de la obra, que se refiere a sí misma como mismidad absoluta, como signo invariable. Versionar literalmente una versión es producir una alteridad en lo idéntico.

Menard se diversifica en varios sujetos de enunciación y de enunciado que se mediatizan en su propia escritura. Anulando su unidad a través de la refracción que provoca la apropiación del discurso cervantino genera su propia ubicuidad. Roland Barthes en *S/Z* clasifica los textos en escribibles -aquellos que se pueden escribir- y legibles o textos producidos. El acercamiento y lectura de un texto clásico implica la asunción de su pluralidad. Julia Kristeva conceptualiza esta noción en el concepto de “intertextualidad” que aúna las nociones de heteroglosía, polifonía y dialogismo que reivindicán las múltiples voces presentes en un texto. Éste se convierte en un “mosaico de citas”, un centón que configura un espacio discursivo en el que se da la connivencia de textos literarios que se superponen, se aluden y se hacen presentes (KRISTEVA, 1969, 146). La noción de intertextualidad desbanca la de intersubjetividad, por lo que todo texto literario es réplica de la escritura anterior. Los presupuestos de Kristeva, unidos a la concepción de intertextualidad de Roland Barthes, que propone que un texto literario se configura por la incursión que distintos autores han inferido en el autor, se corresponden con la tesis que expone Borges en “Kafka y sus precursores”. Por otro lado, Linda Hutcheon defiende un tipo de intertextualidad fundamentada en la parodia, utilizada para “satirizar y homenajear a la vez” como forma de discurso dentro del arte (HUTCHEON, 1984, pp. 24-25). Las propuestas de Hutcheon son aplicables al Menard borgesiano. El Quijote de Menard es parodia de la obra cervantina si asumimos que: “El término parodia se usa mucho hoy en día para referirse a las ironías que tienen relación con la intertextualidad, desde la alusión concreta hasta la reescritura, pasando por las (seudo-)citas de longitud variable”(SCHOENTJES, 2003, p. 200).

El Menard de Borges dinamitaría la definición de identidad basada en una “regla de escritura y de lectura, que afecta tanto a la materialidad de los signos como a su función designadora, en virtud de la cual lo escrito puede ser leído tal y como está escrito, y recíprocamente” (ECHEVARRÍA, 1987, p. 30). Esta afirmación implicaría que existe la posibilidad, a través de la lectura, de reescribir y de releer a través de la escritura. Sin embargo, si partimos de un texto sometido a la lectura plural de varios lectores, habríamos de definir la identidad como intersubjetiva, transe espacial y transtemporal. La copia, la transcripción o la reescritura comportan que el texto carezca de carácter propio. Por tanto, la identidad en la escritura no existe, tal y como muestra el Quijote de Menard. En caso afirmativo, el autor se constituiría como el punto de convergencia o límite de los sistemas de signos, que necesitan la interrelación contextual para existir.

El oxímoron funciona como tropo que ilustra el motivo del doble en “Tema del traidor y del héroe”, donde Borges establece una relación dialéctica entre vida y arte. A

partir de la coexistencia simultánea y contradictoria de identidades que atacan el concepto de personalidad individual, nos muestra un ejemplo de duplicidad interior. En este sentido, para ilustrar este cuento estableceremos otro nivel de duplicidad reseñando su relación con *La estrategia de la araña*.

Entre *La estrategia de la araña* y “Tema del traidor y del héroe” existen paralelismos obvios debido a que Bernardo Bertolucci se inspira en el relato borgesiano para el guión de su película. Rodada en el pueblo renacentista de Sabbioneta presenta un gran escenario de doble naturaleza. Sabbioneta es Tara en la ficción y, dentro de la ficción, el gran “teatro mundo”, en donde acontece la escenificación de la muerte del protagonista. Bertolucci y Borges nos remiten a la encrucijada de Bertold Brecht en *Galileo Galilei*: decidir entre la postura de Sarti, para quien “desgraciada es la tierra que no tiene héroes”, o la de Galileo, para quien la tierra desgraciada es aquella que los necesita.

Las obras literarias y el cine comparten naturaleza narrativa de hechos o sucesos, independientemente de su carácter real o ficticio, son protagonizadas por unos personajes que realizan acciones o experimentan acontecimientos que siguen una sucesión causa-efecto y transcurren en un momento espacio-temporal concreto. Para Edgar Morin, “el cine es la unidad dialéctica de lo real y lo irreal” (MORIN, 2001, p. 150). El cine posee cierto carácter alucinatorio al desdoblarse nuestro universo como imagen, siendo un reflejo especular del mundo real. Siguiendo a Sartre, la vivencia de la imagen se experimenta como una presencia ausente no carente de objetividad, que posee la capacidad de transmitir una vivencia real. La impresión de realidad puede ser tal que la intensidad influye en la vivencia subjetiva y en el valor objetivo de la imagen. Ésta puede rozar el límite alucinatorio entre lo real y la imagen misma. Así, el cine logrará su momento culminante cuando se produzcan escenas como las de *La rosa púrpura del Cairo*⁵ o la de los actores de la Isla de Morel⁶.

El cine también nos permite indagar y experimentar estos resquicios por cuanto reproduce el sujeto y lo transforma, conduciéndolo a cuestionarse sobre su propia identidad. Afirma Baudrillard en *La transparencia del mal*:

El secreto de la imagen no debe buscarse en su diferenciación de la realidad, y como consecuencia en su valor representativo (estético, crítico o dialéctico), sino por el contrario en su 'mirada telescópica' a la realidad, su cortocircuito con la realidad, y finalmente, en la implosión de la imagen y realidad. En nuestra opinión hay una carencia cada vez más definitiva de diferenciación entre imagen y realidad que ya no deja lugar para la representación como tal (NICHOLS, 1997, p. 35).

Para Baudrillard, la simulación y la imagen se constituyen en instrumentos para acceder a lo real. El caso del neorrealismo italiano supone un punto de inflexión dentro de la historia del cine, al obligar al espectador a ser testigo de la tensión existente entre el mundo real y el ficcional. El plano ético y el estético interactúan y se tamizan, formando un tejido inseparable. En este sentido, el cine de Bertolucci no representa conflictos políticos sino lo que está detrás: la ideología. La historia y la sociedad pueden ser concebidas como conjuntos de relatos y ficciones centralizados por el Estado en cuanto ideología, ya que como poder político y de control éste impone una determinada manera de contar la realidad (PIGLIA, 2001, p. 35). Contra esta posición se rebelarán tanto Borges como Bertolucci.

Desde un punto de vista global, las películas neorrealistas pretendían centrarse en los dramas de vidas individuales: “El neorrealismo reconstruye la forma de la experiencia subjetiva y nuestras propias tentativas vacilantes de dar forma narrativa a nuestras vidas” (NICHOLS, 1997, p. 220). Los personajes imaginarios y la representación ficticia gozan de importancia en él:

El neorrealismo conserva la cualidad ficticia de la metáfora: representa a un mundo semejante al mundo histórico y nos pide que lo veamos, y experimentemos su visión, de un modo semejante a la visión, y la experiencia de la propia historia. El neorrealismo demuestra de qué formas se puede poner la narrativa al servicio de un impulso documental impartiendo una sensación de autonomía entre imagen y plano, desarrollando un estilo elíptico de montaje, construyendo una forma de trama escasamente motivada (...) y poniendo todos estos recursos al servicio de un mundo transmitido con exactitud objetiva e intensidad subjetiva (NICHOLS,1997,p.222-223).

Siguiendo a Barrenechea, Borges defendería que: “La historia realiza una selección arbitraria de datos entre los múltiples que la vida le ofrece, y (...) se burla de ella imaginando irónicamente selecciones no mucho más arbitrarias que las que los historiadores practican”(BARRENECHEA, 1984, 104).

La misión de Ryan es escribir una biografía, pero ésta se reduce a ofrecer una serie ordenada de fragmentos que depende de aquél que elabora el relato. El historiador posee una visión *sub specie aeternitatis* y tiene el poder de la reescritura. El arte con su carácter irreal proyecta y descubre la realidad. La historia como extrapolación del acontecer universal de la vivencia particular no sería sino una relectura de los múltiples acontecimientos.

En cada una de las biografías posibles, Athos y Fergus son traidores, mientras que en otra, héroes. Todas son contingentes pero, en cuanto tales, siguen una lógica interna. El descubrimiento de la trama transforma a Ryan en ente ficcional dentro del sistema diseñado por Nolan. Ryan descubre su imagen doble como ente fictio, duplicidad que sufre también el lector. Con Nuño, podríamos colegir que si se multiplicasen las historias se multiplicarían los mundos, ya que la historia no es realidad sino memoria y descripción. Lo que hace Borges en textos como “La otra muerte” o “Tema del traidor y del héroe” es escribir varias historias universales simultáneas. La historia es un producto humano y como tal manipulable. En este sentido, la memoria actúa como catalizador que da sentido a la sucesión de causas y efectos que constituyen el hilo de una historia particular en un ciclo que podría ser entendido como único.

Borges y Bertolucci presentan la concepción de la historia como documento y, por otro, como trama, o ficción y, en definitiva, como literatura. La historia queda supeditada a la literatura en cuanto ésta interpreta y propone sentidos, aunque las series sean provisionales e intercambiables. Podríamos decir con Aristóteles que la literatura es más filosófica que la historia. Hablar de historia implica referirnos no sólo a los hechos sino a la forma de contarlos, es decir, a los relatos que surgen de los acontecimientos constituidos como fundamento de toda historia. Todo relato es, por tanto, una construcción de sentidos y, en este caso particular, el cine y la literatura no son sino una manifestación más de este hecho.

Si hablamos de “cine político”, es obvio que la película tiene como fin establecer vínculos con la realidad histórica que permitan el reconocimiento de los hechos. Sin embargo, no por ello implica un proceso de mimesis que elimine la originalidad del relato. El cine, productor de ficciones al igual que la literatura, puede basarse en la realidad histórica y utilizar elementos realistas, aunque su relación con la realidad va a ser siempre metafórica, ya que se constituye en un espacio de reflexión ideológico y estético.

La relectura de los hechos históricos implica proponer nuevos modelos alternativos a los ya existentes y fosilizados en el devenir histórico. Hay que destruir cualquier sentido enarbolado como último y definitivo, reemplazarlo y transformarlo. Historia y literatura intercambian sus papeles para destruir los paradigmas epistemológicos de conocimiento. La literatura se muestra falsa ante la historia y, a su vez, la modifica. Para Pezzoni, en “Tema del traidor y del héroe” Borges pone de

manifiesto los intereses y trampas que existen detrás del conocimiento tanto hermenéutico como empírico. Todos los sistemas organizadores (filosofía, ciencia, historia) son declarados transitorios por y en el espacio de la literatura, espacio privilegiado en donde mostrar los conflictos ideológicos (LOUIS, 1999, pp. 90-97).

Para Juan Arana, convertirse en personajes de la historia implica encarnar el papel que hemos de desempeñar en el mundo de la representación como lugar donde desembocan todas las historias. Lo eterno sólo es asequible a través de la intuición estética, que se aparta del curso histórico (ARANA, 1994, p. 93). Desde esta perspectiva, podemos encontrar en “Tema del traidor y del héroe” cierta aplicación de la doctrina del eterno retorno. La historia del héroe irlandés repite el asesinato de Julio César a la vez que introduce esa comunicación intermundos real/ficcional. El carácter cíclico de los procesos históricos viene sugerido por Borges en el relato a través de la mención explícita a Hegel, Spengler y Vico, quienes, en cierta manera defienden la idea de las repeticiones. Hemos de añadir que el texto está encabezado por un epígrafe de *The Tower* de Yeats: “So the Platonic Year/whirls out new right and wrong,/All men are dancers and their tread/Goes to the barbarous clangour of a gong” (BORGES, 1996, p. 496). Yeats expondría aquí la circularidad del acontecer humano, donde somos únicamente danzarines en la sucesión continua de acontecimientos.

Desde la mirada borgesiana tanto Athos como Kilpatrick, paradójicamente, consiguen adaptarse de modo armónico al “espíritu del pueblo”, por el que los valores culturales de la comunidad se llevan a cabo logrando un *destino histórico-colectivo* que persigue la consecución de la máxima libertad. La constitución del “espíritu del pueblo” debe ser racional. Cada uno de los individuos ha de sentirse miembro de la escenificación histórica del mismo. Que el individuo se sienta protagonista de su destino histórico implica que su existencia se desarrolle con mayor plenitud en la totalidad social, donde cumplirá con su libertad. Borges alude a Hegel en el texto, por su concepción de la historia como despliegue paulatino del Espíritu Absoluto en sus sucesivas objetivaciones hasta la plena autoconciencia.

El objeto de la Filosofía de la Historia, frente a la postura borgesiana, consistiría en eliminar el carácter contingente de los datos empíricos para que adquieran un régimen de necesidad. De esta manera, se asigna al devenir histórico una realidad metafísica gobernada por una racionalidad que proporciona certidumbre gnoseológica. Spengler, defendería la teoría de la sucesión de ciclos históricos que se reanudan al llegar a su fin. Cada cultura pasa por diferentes etapas, que evolucionan desde un estado de juventud a la vejez y de la vejez a la muerte, momento en el que surge un nuevo ciclo que continúa el proceso (LOUIS, 1999, pp. 101-102). El carácter cíclico es también reseñado por Borges cuando apunta que Kilpatrick pudo ser Julio César. Esta afirmación se corresponde con un planteamiento que recorre toda su obra: la formulación del principio ontológico por el cual todo hombre es todos los hombres.

Pero quizás el caso más interesante sea el de Vico. En su *Ciencia Nueva* se vale de la filología como instrumento mediante el cual, a través del estudio de las palabras, se puede descubrir la historia de las cosas mediante la narración de sus orígenes y su posterior evolución. Podemos poner en relación la concepción de la filología de Vico con la *Poética* de Aristóteles. Desde la perspectiva del poder fabulador del hombre, el lenguaje recrea el mundo en un universo de representaciones. A esto hemos de añadir que el ámbito de lo civil es referente de la poética en la medida en que su objeto no es asignar nombres a la realidad, sino fabular y narrar los acontecimientos sucedidos. En este sentido, las fábulas no han de ser entendidas como falseamientos, sino como distintos modos de decir (FLÓREZ MIGUEL, 1998, pp. 36-38). Como vemos, la

postura viconiana se adapta en gran medida a la concepción histórica de Borges, aunque éste la desarrolle en toda su extensión.

“Tema del traidor y del héroe” ejemplifica la postura de Borges de justificar las vidas individuales por los momentos en que se desvela el destino, momentos cruciales que condensan la totalidad de la existencia. Este tipo de ficciones intentan demostrar el carácter ilusorio del mundo. Para Rest, este presupuesto estaría ligado a su escepticismo radical con respecto al lenguaje, obstáculo que nos separa del mundo real. El espacio del lenguaje se muestra inviolable y nada puede ingresar en él sin arraigar en la ficción ni sufrir transformaciones. La mimesis de lo ficcional es el intersticio que le permite introducirse en la realidad permeable. En este sentido, en textos como “Emma Zunz” o el cuento que nos ocupa el lenguaje se constituye en instrumento de sistematización, que reúne elementos dispersos para construir una sucesión de hechos que se imponen por su verosimilitud.

Tanto Borges como Bertolucci introducen en el relato histórico, paralelo a lo real, hechos fácticos que terminan por confundir el relato fabulado con la realidad misma, convirtiendo en inverosímil lo que acontece verdaderamente y dotando de verdad a lo simulado. Es la lucha que existe entre el arte o la vida, expuesta por Borges en “Parábola de Palacio” o en “El Rigor de la ciencia”. Si el arte es copia perfecta de la vida, sobra uno de los dos.

Como dijimos al principio, Borges ataca la identidad personal a través de la interacción entre arte y vida, en la medida en que la fabricación ficcional de la historia deja al descubierto el carácter múltiple de las vidas individuales, que llegan a incluir elementos contradictorios como componentes de un mismo conjunto.

Bibliografía citada

- ALAZRAKI, Jaime *Versiones. Reversiones. Inversiones. El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*. Madrid: Gredos, 1977.
- ALLEN, Woody. *La rosa púrpura del Cairo*. USA: 20th Century FOX, 1985.
- ARANA, Juan. *El centro del laberinto. Los motivos filosóficos en la obra de Borges*. Pamplona: Eunsa, 1994.
- BALDERSTON, Daniel. *El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges*. Buenos Aires: Sudamericana, 1985.
- BARRENECHEA, Ana María. *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires: Biblioteca Universitarias, 1984.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. México: Siglo XXI, 1986.
- BERTOLUCCI, Bernardo. *La estrategia de la araña*. Barcelona: Filmax Group, 1996 [1970].
- BIOY CASARES, Adolfo. *La invención de Morel*. Madrid: Alianza, 1986.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. Vol. Barcelona: Emecé, 1996.
- DOLEŽEL, Lubomír. “A semantics for thematics: the case of the double” en BREMODN, Claude, LANDY, Joshua, PAVEL, Thomas (ed). *Thematics. New approaches*. Albany: University of New York, 1995,
- ECHEVARRÍA, Javier. *Análisis de la identidad*. Barcelona: Juan Granica, 1987.
- FLÓREZ MIGUEL, Cirilo. *La filosofía en la Europa de la Ilustración*. Madrid: Síntesis, 1998.
- HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. New Cork: Methuen, 1984.
- KRISTEVA, Julia. “Le mot, le dialogue et le roman”. En *Semiotik. Recherches pour une sémanalyse*. Paris, 1969.

- LOUIS, Annick (comp). *Enrique Pezzoni, lector de Borges*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.
- MORIN, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós, 2001.
- NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997.
- NUÑO, Juan. *La filosofía en Borges*. México: FCE, 1986.
- PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- REST, Jaime. *El laberinto del Universo. Borges y el pensamiento nominalista*. Buenos Aires: Librerías Fausto, 1976.
- SCHOENTJES, Pierre. *La poética de la ironía*. Madrid: Cátedra, 2003.

¹ Desde una perspectiva más amplia, podríamos catalogar al doble por fisión, fusión o metamorfosis. La fusión comporta la unificación en un único ser, ya sea de modo gradual o repentino, de dos individuos originariamente diferentes como en los casos de “William Wilson” de Poe, el Dorian Gray de Wilde y “Le Horla” de Guy de Maupassant. La fisión, ruptura o separación de un individuo en dos genera el procedimiento contrario, tal y como aparece en “La sombra” de Andersen. La metamorfosis acarrea la transformación de un mismo y único personaje en otro distinto.

² Borges expone su concepto de oxímoron en “El zahir”: “En la figura que se llama oxímoron, se aplica a una palabra, un epíteto que parece contradecirla; así, los gnósticos hablaron de una luz oscura; los alquimistas, de un sol negro” (BORGES, 1996, p. 590).

³ En “La flor de Coleridge” encontramos la siguiente cita: “Quienes copia minuciosamente a un escritor, lo hacen impersonalmente, lo hacen porque confunden a ese escritor con la literatura” (BORGES, 1996., p. 19).

⁴ Esta idea es minuciosamente trabajada por Jaime Alazraki que defiende que para Borges supone un placer resaltar las fuentes de sus relatos independientemente de su naturaleza verdadera o apócrifa. (ALAZRAKI, 1977, pp. 16-18).

⁵ En este sentido, remitimos al momento en el que Tom Baxter salta de la pantalla para conocer a Cecilia, recurrente espectadora de la película que interpreta dentro del film y con el mismo título que la de Allen, estableciendo una cadena ficcional muy propia de Borges. El cine supone para la protagonista la liberación de su afligida situación vital y la contemplación de la perfecta e ideal vida de personaje a la que accede tras eliminarse las fronteras entre ficción y realidad.

⁶ El invento de Morel consiste en unos dispositivos capaces de reproducir y repetir una realidad que adquiere naturaleza virtual en cuanto proyección. La fidelidad con la realidad es tal que llega a confundirse con la holográfica, hasta tal punto que el prófugo que arriba a la Isla cree sufrir la persecución de sus habitantes sin percibir que únicamente son imágenes.