Universitat Autònoma de Barcelona

El desdoblamiento del personaje en cuentos de Julio Cortázar y de Lygia Fagundes Telles

Julieta Lentino

Máster en Literatura Comparada: Estudios Literarios y Culturales

Facultad de Filosofía y Letras

Tutor: Eduard Vilella Morato

EDUARD VILELLA MORATO - DNI 77303854A

Digitally signed by EDUARD VILELLA MORATO - DNI 77303854A
Date: 2023.06.20 09:30:09 +02'00'

Julio 2023

Índice

1. Introducción 4

2. Julio Cortázar y Lygia Fagundes Telles: literaturas comparadas argentina y brasileña 7

3. Marco teórico sobre el doble 11

3.1 Doble, desdoblamiento y duplicidad 11

4. Estado de la cuestión 18

4.1 El doble en Lygia Fagundes Telles y Julio Cortázar: estudios previos 18

5. El desdoblamiento del personaje: el otro que es uno mismo 25

6. Consideraciones finales 49

7. Referencias 52

Resumen

En el presente trabajo se propone un análisis comparativo-contrastivo de cuentos escritos por el autor argentino Julio Cortázar y por la escritora brasileña Lygia Fagundes Telles, con el objetivo de identificar el desdoblamiento del personaje en relación con el espacio, el tiempo y la trama en el texto narrativo. La investigación se sitúa en el estudio de las literaturas comparadas escritas en dos lenguas (castellano y portugués) pero que se corresponden a un período literario similar que comienza con la consolidación de las vanguardias en Argentina y en Brasil. En virtud de lo expuesto, se presenta una aproximación al tema del doble a partir de aquellos autores que han intentado definir las posibilidades del desdoblamiento del personaje en la literatura y de proponer una clasificación para su abordaje. Asimismo, considerando aquellos estudios precedentes que dan cuenta del análisis del doble en los relatos de Cortázar y de Fagundes Telles, se realiza un cruce entre ambos autores que manifiesta una diferencia evidente entre los primeros relatos, en los que los personajes se encuentran con sus dobles, y aquellos en los que el desdoblamiento adquiere formas variadas que superan las fronteras del *doppelgänger*.

Palabras clave: desdoblamiento del personaje, cuento, literaturas comparadas

1. Introducción

"Temos todos duas vidas:
A verdadeira, que é a que sonhamos na infância [...]
A falsa, que é a que vivemos em convivência com outros,
Que é a prática, a útil,
Aquela em que acabam por nos meter num caixão"
(Álvaro de Campos, 1933)

El pasado 11 de diciembre de 2022, la periodista Leonor Mayor Ortega en su columna LETRAS del diario *La Vanguardia*, en la sección "Cultura", publicó un artículo titulado "Barcelona, sede del nuevo boom literario". El texto no solo reivindica las voces de escritores latinoamericanos —aunque solo diga "latinos", en un principio, nos permitimos agregar que hace referencia a América—, sino que también nos trae a la memoria el recuerdo de lo que ya había ocurrido en los años 60 y 70. Autores como Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, entre otros, expresaron todo su talento en los espacios más reconocidos de la ciudad catalana. Sucede que luego de 50 años se reconoce un nuevo boom, aunque no podríamos denominarlo "posboom" porque este término ya fue adoptado en Latinoamérica para designar a aquellos escritores que se desempeñaron a partir de la década del 80. De todas maneras, entendemos que el objetivo de Mayor Ortega no es precisar fechas ni denominaciones para fenómenos literarios, de hecho, solo están allí para identificar movimientos, pero sí el de destacar la potencia de la industria editorial que se instala nuevamente en Barcelona. Por diversidad, por libertad, por perseguir un sueño, por las historias, por azar o por ser una capital editorial, autores de este nuevo "boom-barcelonés" se pasean por la ciudad. A su vez, siete días después de la publicación en *La Vanguardia*, *Infobae* recupera la noticia y la traslada a Argentina con el título "Algunos libros destacados de los escritores del nuevo 'Boom'". A raíz de lo que publicó el diario español, *Infobae* proporciona un listado de los títulos más recomendados de los autores latinoamericanos mencionados e incluso una breve reseña de cada obra. Conscientes de que Mayor Ortega señala a estos autores no tanto por su influencia en la literatura contemporánea sino por el hecho de que sean residentes en Barcelona, el cruce, los lazos se intensifican. Estos artículos que citamos no son más que ejemplos que ilustran la pertinencia del análisis de las literaturas latinoamericanas y la comparación que adoptamos como método, en la cual se fundamenta la presente investigación.

En este sentido, optamos por comparar literaturas escritas en diferentes países (Argentina y Brasil), pero también en diferentes lenguas (castellano y portugués). Si bien la literatura brasileña no es mencionada en el artículo como potencia de las producciones realizadas en otros países de América Latina, consideramos que justamente su elección pone en escena otras formas literarias que se acoplan con el sentido cosmopolita que se cita en la nota de *La Vanguardia*.

Creemos pertinente sumar a nuestra justificación el contexto en el cual nace nuestro interés por la literatura comparada en el marco de dos literaturas latinoamericanas que se producen en diferentes lenguas: por un lado, los cuentos del argentino Julio Cortázar y, por el otro, los cuentos de la autora brasileña Lygia Fagundes Telles. Ambos escritores comparten un interés por el desdoblamiento del personaje y, pese a que se los ha trabajado por separado, como se podrá verificar en nuestro estado de la cuestión, no se han profundizado aún las concomitancias que podrían poner en evidencia el tema del doble a partir del cruce de las literaturas mencionadas. Con el objetivo de presentar un análisis que nos permita identificar el desdoblamiento del personaje en relación con el espacio, el tiempo y la trama en el texto narrativo, situaremos nuestro marco teórico en los aportes de aquellos autores que, conscientes de las variaciones y de las especificidades que el tema del doble permite, han delimitado ciertas nociones y clasificaciones como sucede con las propuestas de Jourde y Tortonese (1996), Doležel (1999) y Vilella (2007). En relación a los autores que citaremos en nuestro estado de la cuestión, se destaca el análisis comparativo que propone Gebra (2015) ya que se centra en el cruce de dos cuentos: “Casa tomada” (1946) de Cortázar y “As formigas” (1998) de Fagundes Telles. Si bien el estudio parte de la noción del doble, el análisis focaliza en el género fantástico y en el extrañamiento, a la vez familiar, que provoca el desdoblamiento de la trama en los personajes. En relación con lo antes expuesto, cabe un margen para nuestra investigación que contempla ampliar la comparación entre el autor argentino y la autora brasileña.

Nuestro estudio se sustenta en la hipótesis de que en los cuentos de Cortázar el desdoblamiento del personaje acompaña, en mayor medida, el desdoblamiento del espacio, mientras que en los cuentos de Fagundes Telles el personaje se ve escindido entre un tiempo pasado y un tiempo presente que, finalmente, se fusionan. A su vez, en los textos que seleccionamos de Cortázar se presentan condiciones y explicaciones explícitas que definen el desdoblamiento del personaje, es decir, aquellas características que contribuyen con el funcionamiento del doble, sin embargo, esta cuestión no está presente

en los cuentos de Fagundes Telles. Esta diferencia ocasiona que en los relatos del autor argentino el desdoblamiento sea más evidente que en los de la escritora brasileña.

Para el abordaje de ambas obras, asumimos el concepto de supranacionalidad que propone Guillén (1985). Este autor establece tres modelos de supranacionalidad: un modelo denominado A que supone el estudio de fenómenos que implican internacionalidad, ya sea por contactos genéticos o por premisas culturales comunes; un segundo modelo denominado B que destaca fenómenos genéticamente independientes pero que comparten condiciones sociohistóricas comunes; finalmente, el modelo C que se centra en el análisis de fenómenos supranacionales a partir de los principios de la teoría de la literatura (pp. 93-94). Para nuestro trabajo, nos situamos en el Modelo B, considerando el hecho de que las literaturas argentina y brasileña comparten ciertas condiciones sociohistóricas comunes que son indiscutibles, como el fenómeno del boom latinoamericano, pero también en el Modelo C, teniendo en cuenta los principios y propósitos derivados de la teoría literaria (por ejemplo, el análisis situado en el espacio y en el tiempo como categorías narrativas). Asimismo, nuestra investigación se fundamenta en la literatura comparada como una interdisciplina, según la propuesta de Cariello (2003)[1]. De esta manera, se contemplará el cruce no solo de una lingüística con una teoría de la literatura, sino que también se pondrá atención en el contacto entre dos lenguas (portugués y castellano) que abre paso a la interlingüística. Por último, nos parece importante mencionar el punto de la periodización literaria en que se encuentran dichas producciones: para Cariello (2007), tanto Cortázar como Fagundes Telles se situarían en un período literario denominado "modernidad, post-modernidad".

Teniendo en cuenta el conjunto de estas consideraciones, en las siguientes páginas propondremos el análisis del desdoblamiento del personaje en relatos que conforman las obras más importantes de ambos autores.

[1] La autora sitúa su teoría en el campo de la literatura comparada definida por Prawer (1973) que considera el examen de textos literarios en más de una lengua mediante una investigación de contraste, de analogía o de influencia. Es el cruce entre dos o más grupos que hablan lenguas diferentes y la relación entre textos y lenguas lo que le interesa a Cariello (2003). Además, afirma que solo es posible pensar el campo de la literatura comparada en la interdisciplina ya que los métodos pertenecen a diferentes disciplinas: a la interlingüística, a las teorías de la literatura, a los estudios culturales incidentes en ella, a la historia y a otros campos que se establezcan en la relación de la literatura con otros saberes (pp. 2-14).

2. Julio Cortázar y Lygia Fagundes Telles: literaturas comparadas argentina y brasileña

Para situar la obra de los autores seleccionados, destacamos que ambos se encuentran más o menos en una misma etapa de producción textual, como mencionamos en nuestra introducción. Si bien los primeros relatos de Cortázar fueron publicados en la década del 40 y los de Fagundes Telles apenas diez años después, sus textos más reconocidos coinciden en la época que comienza en 1960 y culmina a mediados de la década del 80. Para ilustrar este período tomamos la propuesta de periodización de Graciela Cariello (2007) que se centra en un recorte que parte de las "lenguas transplantadas" (español y portugués) y que se caracteriza por ser una periodización no tanto cronológica sino más bien cultural. Para la autora, tanto Cortázar como Fagundes Telles se situarían en un período literario denominado "modernidad, post-modernidad", en el cual encontramos, por ejemplo, los textos del llamado "boom" y "posboom" latinoamericano. Cariello es consciente de la variedad de características que describen este gran período (la deconstrucción de los relatos, la literatura autorreflexiva y metadiscursiva, el sujeto como escisión), y afirma que el hecho de emplear esta "fórmula" (modernidad, post-modernidad) enfatiza la tensión entre una modernidad a la cual supuestamente se ha alcanzado, pero también entre aquello que viene después. Es por este motivo que el período en el que se sitúan tanto Cortázar como Fagundes Telles, según esta propuesta de abordaje de la historia comparada, se inicia al final de las vanguardias argentinas y del modernismo brasileño, pero nos promete la "continuidad de una pelea".

Sobre Julio Cortázar, citamos el libro de Néstor García Canclini, *Cortázar: una antropología poética* (1968). En el prólogo, Raúl Castagnino afirma que esta original antropología no deja de lado ciertos intereses culturales paralelos que:

> Van desde las formas de los mitos iniciales hasta las elucubraciones de orden superior y evolucionado confirmando, hermenéuticamente, las afirmaciones anticipadas por el propio Cortázar cuando declaró para la revista *Ars*: "En todo lo que escribo hay una tentativa particular: descubrir una ética y una metafísica nuevas" (París, julio-agosto 1963) (p. 12).

Uno de los primeros libros que cita Canclini es *Bestiario* (1951) en el cual se incluyen relatos como "Casa tomada", "Lejana", "Las puertas del cielo", entre otros. Para el teórico, estos cuentos presentan un misterio sin la necesidad de recurrir a palabras solemnes o a situaciones inverosímiles. De hecho, afirma que son los personajes normales que habitan la ciudad de Buenos Aires los que introducen un lenguaje propio. Esta idea de lo normal, de lo cotidiano y de lo familiar, no impide la irrupción de lo fantástico. Para Canclini, Cortázar se encuentra en una encrucijada entre la descripción de hechos que podrían ser reales y la imaginación de seres insólitos: "Las referencias a lo cotidiano hacen creer que estamos tranquilamente en lo inmediato, en tal calle de Buenos Aires o ante tal costumbre familiar. Pero en cuanto nos sentimos seguros, lo fantástico se filtra y hace danzar sus monstruos" (pp. 30-31). Así, encontramos en cuentos como "Distante espejo" (1943), "La noche boca arriba" (1956) o "El otro cielo" (1966), protagonistas que viven una vida aparentemente normal, entre las calles de la Capital Federal y de Francia, que concurren a milongas, que utilizan el transporte público de la ciudad, o circulan por los barrios y las galerías convencionales, hasta que lo imposible rompe ese ambiente familiar y cotidiano.

Más allá de la problemática relación entre el yo y los otros que Canclini (1968) observa en la literatura de Cortázar, también se contempla en ella la indeterminación de la propia identidad y la incertidumbre que genera el cruce entre las fronteras de lo humano y sus alienaciones. El autor hace una breve mención al tema del doble y explica que la frontera entre lo real y lo fantástico, muchas veces, es puesta en cuestión a través de las confusiones entre los *doppelgänger*, propios de los relatos de Cortázar: "Su obra nos ayuda a ver la realidad y a nosotros mismos asumiendo toda la indeterminación y la ambigüedad que hay en ella y en nuestro ser, con sentido crítico […] Advertimos en él una de las posibilidades de lo humano, la angustiosa incertidumbre de lo que creíamos nuestra 'naturaleza'" (p. 109).

Desde otro punto de vista, dirá Piglia (2001) que en sus mejores obras hacia 1950 —con su novela *El examen* (publicada posteriormente en 1986), su libro de cuentos *Bestiario* (1951) y la primera edición de *Final del Juego* (1956)—, Cortázar se representa como la típica imagen del "esteta refinado y vanguardista" y en esto hay una coincidencia parcial quizás con lo que comenta Cariello (2007) sobre la continuidad de la ruptura que suponían las vanguardias. Por otro lado, la figura del escritor revolucionario y exiliado, el carácter anticapitalista de su práctica, la conspiración del poeta que vive en un mundo burgués y que en definitiva también vive en un territorio enemigo, son el punto de partida

de la obra de Cortázar para Piglia. A pesar de los cambios que se observan en su obra debido a los "ritos" que exigía el mercado, se mantuvo fiel a su ideología: "de la negatividad estética y a su poética de la vanguardia y politizó su figura pública adhiriendo a la causa de la revolución" (p. 47). En definitiva, será la insistente búsqueda de una solución alegórica, siempre melancólica y siempre contemplativa, la que englobe el concepto de la obra de Cortázar (p. 49). Con respecto al desdoblamiento del personaje, en "Distante espejo" (1943) se fundarán las bases para el tema no solo del doble y del desdoblamiento del espacio, sino también de aquello que caracteriza la literatura fantástica de Julio Cortázar, la falta de explicación, "dejando al lector ya en estos primeros cuentos al borde de un abismo sin una razón que pueda otorgarle una mínima tranquilidad" (Arias Careaga, 2014, p. 27), una especie de antesala de "Continuidad de los parques" (1964). Para Miguel Herráez (2011), ese abismo debía asentar "las reglas del juego" que consistirían en desaprobar cualquiera de los preceptos establecidos hasta ese momento (p. 10).

Finalmente, y siguiendo esta misma línea, citamos el texto de Raquel Arias Careaga, *Julio Cortázar: de la subversión literaria al compromiso político* (2014). La autora enfatiza en un aspecto presente sobre todo en los primeros relatos de Cortázar: el entramado biográfico que se conjuga con el universo de lo fantástico y, consecuentemente, con la ausencia de una explicación. La autora afirma que el desdoblamiento no solo de los personajes sino también de los espacios, en relatos como "Distante espejo" (1944), anticipan la construcción de una identidad fluctuante y la dificultad de los protagonistas por reconocer su propio entorno. En definitiva, ambos elementos caracterizarán los cuentos posteriores de Cortázar.

Al igual que el autor argentino, Lygia Fagundes Telles, cuya producción literaria se intensifica en los años 70, también tuvo un fuerte arraigo a las causas revolucionarias, sin ir más lejos se destacó por su militancia en las causas femeninas de Brasil. Las autoras Ascención Rivas Hernández y Helena Bonito Pereira, en *Relectura de Lygia Fagundes Telles* (2014), destacan este compromiso: "Lygia tuvo un papel fundamental en la creación de una nueva imagen de la mujer en la sociedad brasileña, reflejando en sus personajes diversas facetas de la realidad y dando respuesta a distintos ángulos de su sexualidad y de su forma de estar en el mundo" (p. 8). Relatos como "O encontro" (publicado en el libro *Histórias do desencontro,* en 1958) y "A medalha" (publicado

originalmente en *O Jardim Selvagem,* en 1965[2]) presentan protagonistas femeninas que, cada una a su manera, no solo reflexionarán sobre el papel de la mujer en la sociedad, sino que presentarán un quiebre en la vida cotidiana, sin dejar de lado el mundo interior: "Se trata de literatura intimista, en la que la corriente de conciencia, el zambullido en el mundo interior y el trabajo con la memoria, se superponen a los hechos del presente" (p. 9). Las autoras sostienen que Fagundes Telles capta matices de lo diferente y del otro, y que la presencia de la alteridad en sus textos literarios no deja de lado la perspectiva subjetiva y personal a través de escenas propias de la vida cotidiana y de las ciudades que habitan los personajes. A esta idea, agrega Eduardo Portella, en el prólogo de la colección *Melhores Contos - Lygia Fagundes Telles* (2015), que los personajes de la autora brasileña buscan incesantemente "a parceria", es decir, aquel compañero o colega que acompañe el relato de los protagonistas, con la esperanza de una construcción solidaria.

La ficción intimista de Fagundes Telles ya era mencionada en *História concisa da literatura brasileira* por Bosi (1994), en el período literario que el autor identifica como "Tendencias contemporáneas". En este sentido, advierte que la narración intimista de penetración psicológica ya era una característica de los años 30 y 40 (así como Piglia, Bosi reflexiona sobre lo que las Vanguardias —el Modernismo en Brasil— venían estableciendo), una característica que se acentuó en los años 50, a través de los conflictos y sentimientos variados del hombre en la sociedad:

> Enfim, caráter próprio da melhor literatura de pós-guerra é a consciente interpretação de planos (lírico, narrativo, dramático, crítico) na busca de uma "escritura" geral e compreensiva, que possa espelhar o pluralismo da vida moderna; caráter —convém lembrar— que estava implícito na revolução modernista (p. 388).

Una de las tendencias que Bosi menciona sobre la narrativa brasileña de los años 30 en adelante es la tensión interiorizada (desde la memoria o desde el autoanálisis) que supone la construcción de los personajes, quienes necesariamente evaden y subjetivan los conflictos —"prosa psicologizante" resume el autor— (pp. 392-393). Posteriormente, en

[2] Además de los textos que mencionamos, se destacan los libros de cuentos *Porão e sobrado* (1938), *Praia viva* (1944) y *Antes do baile verde* (1970) y sus novelas *Ciranda de pedra* (1954), *Verão no aquário* (1963), *As meninas* (1970) —estas dos últimas presentan protagonistas mujeres que relatan la sociedad brasileña de la época—, *A disciplina do amor* (1980) y *As horas nuas* (1989).

los años 40 y 50, se constituye un grupo de novelistas y cuentistas que alcanzan una madurez literaria en relación a la prosa de tendencias introspectivas, entre los cuales se destaca Lygia Fagundes Telles. El aporte de la autora se basa en desarrollar un lenguaje "transparente y a su vez nervioso", un clima saturado por familias paulistas y tramas que se fundamentan en el estado del alma, ya sea a partir de la infancia de los personajes o de la adolescencia.

3. Marco teórico sobre el doble

3.1 Doble, desdoblamiento y duplicidad

Situaremos nuestro estudio en los presupuestos teóricos de determinados autores que han abordado el tema del doble, reconociendo que no pretendemos abarcar la totalidad de lo que se ha investigado sino más bien introducir ciertos títulos que consideramos pertinentes.

Comenzaremos nuestra aproximación a los conceptos de doble, desdoblamiento y duplicidad en textos narrativos a partir de una observación de Todorov en su libro *Introducción a la literatura fantástica* (1981): "Si bien es cierto que aparece en numerosos textos fantásticos, en cada obra particular el doble tiene un sentido diferente, que depende de las relaciones que este tema mantiene con otros. Estas significaciones pueden incluso llegar a ser opuestas" (p. 112). Como punto de partida, esta afirmación nos permite admitir que no solo en diferentes textos literarios el sentido del doble será diferente y casi único sino también en textos de diferentes autores. Sin embargo, asumir que una definición del doble o ciertas características radican en el contexto singular puede ser pertinente pero no suficiente para abordar el tema. De hecho, Todorov menciona una serie de intentos por definir los temas típicos de lo fantástico. Su propuesta específica se centra en dos aspectos, "dos redes temáticas", "dos paradigmas": los temas del yo y los temas del tú. Incluidos en el primer grupo se indican la división de la personalidad y el desdoblamiento que, en el ejemplo citado por Todorov, acompaña un juego entre el sueño y la realidad y entre el espíritu y la materia (p. 95). No solo esta división a grandes rasgos que ofrece el autor nos permite identificar nuestro tema, sino también lo que en cada grupo se incluye, por ejemplo, la sensación del sueño que experimentan los protagonistas de los cuentos y la importancia de la vista y la percepción que luego considera como "temas de la mirada" (p. 109).

Sobre esta relación entre el doble y el género fantástico, posteriormente mencionan Jourde y Tortonese (1996) que si bien es cierto que podríamos hablar de un "doble psicológico" y de un "doble fantástico" por el hecho de que se puede percibir que existe una anomalía que escapa al orden de las cosas, el doble puede asumir variadas formas, lo que nos llevaría a ver a los dobles en todas partes —"tendance à voir du double partout" (p. 3)—, y su clasificación puede resultar compleja.

La propuesta de los autores se centra en definir las posibilidades del doble que, en el pensamiento occidental, en principio y desde Platón, se instaura según un sistema binario. Esta dualidad que se presenta como antítesis y escisión implica, por un lado, la noción de identidad y, por otro lado, la de diferencia, pero no como ideas aisladas. La diferencia de la identidad que observamos entre los dos elementos se refiere, por regla, a la semejanza entre el personaje y su doble, aunque esta afirmación no incluiría del todo a los relatos que presentan la sombra o el reflejo como doble fiel de un personaje:

> La règle de l'identité perturbant la différence va de soi dans tous les cas d'excessive ressemblance entre un personnage et son jumeau, sosie ou Doppelgiinger. Mais c'est l'inverse qui, à première vue, est vrai, avec les histoires d'ombre ou de reflet. Dans la plupart des cas, l'ombre ou le reflet, doubles fidèles, normalement asservis à leur ressemblance avec le sujet, prennent une certaine autonomie, manifestent des différences, ou sont subtilisés à leur propriétaire [...] On dira donc qu'ici, la différence vient perturber l'identité (Jourde y Tortonese, 1996, p. 6).

Consecuentemente, la escisión como un hecho fundamental en la concepción del doble no solo tiene que ver con la identidad sino también con el vínculo del personaje con el resto del mundo: "Le dédoublement tend à enfermer encore plus le sujet en lui-même, à le séparer du reste du monde" (p. 7). Luego, se preguntan Jourde y Tortonese cuál es el principio de la personalidad del hombre que puede ser infinitamente divisible, es decir, este principio al que se refieren ¿radicaría en su totalidad o en un fragmento? Estas dudas, de todas maneras, no excluyen certezas que para los autores son claras: la duplicación no puede ser abstracta, no puede prescindir de la visibilidad de los cuerpos que cohabitan (p. 16).

En su comienzo como figura literaria, el doble asume características esenciales del romanticismo:

> Se voir pourrait ainsi signifier […] la relativité et les limites de son existence dans le monde, tout ce qui fait que l'on s'échappe, que l'on ne s'appartient pas complètement, parce que l'on a un corps, une image, une durée. Autrement dit, le double représente l'apparition en négatif du sujet, le passage de l'absolu au contingent (p. 30).

Afirman los autores que esta forma de concebir al doble en el romanticismo se acentúa a finales del siglo XIX ya que es cuando la escisión del personaje literario se multiplica y adquiere una fragmentación que ya no tiene límites. Esto da lugar a los estudios del psicoanálisis a finales del siglo que inauguran, de alguna manera, la modernidad y colocan el énfasis en la pluralidad del lenguaje. Es un hecho a esas alturas que la fragmentación y la multiplicidad son posibilidades en la figura del doble. A partir de este cambio de paradigma Jourde y Tortonese encuentran una coincidencia entre el nacimiento de un nuevo género literario, el fantástico (fenómeno genérico), y el doble en su forma moderna (fenómeno temático). Asimismo, el género adquiere gracias a esta coincidencia uno de sus temas más tradicionales, aquello que identifica Todorov (1981) como temas del yo. Sin embargo, para los autores, detenerse en estas divisiones poco dinámicas implica el riesgo de descartar variaciones en el tema que no permiten ni encajar ni clasificar ciertos textos en las categorías preestablecidas.

El desdoblamiento implica necesariamente "la reconnaissance, par un sujet, d'une perturbation dans la différence qui distingue normalement les êtres" (Jourde y Tortonese, 1996, p. 91) y es en el marco de esta definición que los autores proponen ciertas clasificaciones. Aunque no intenten agotar el tema, proponen categorías que posibilitan comprender el doble en la literatura. Por un lado, reconocen una primera distinción entre dos grandes figuras tradicionales, que apenas mencionamos en líneas anteriores, en la que interviene la duplicación: el reflejo (una de las figuras más antiguas del doble) y la sombra. Conforme esta perspectiva, el primero proyecta un destino que bien podría ser una desgracia o, en términos generales, el futuro. Asimismo, implica simultáneamente un juego entre el encuentro con uno mismo y el descubrimiento de la alteridad. El segundo refiere a la exteriorización del yo: "de la possibilité d'être ce qui m'échappe et se différencie dans le temps et l'espace" (p. 9). Una segunda clasificación establece una diferencia entre el personaje que se enfrenta a su propio doble (doble subjetivo) y aquel que se enfrenta a otro personaje dividido (doble objetivo). El primero sufre la escisión interior, pero, a su vez, no puede evitar articular en él dos instancias. El segundo, no

plantea la relación del sujeto consigo mismo, sino la de su relación paranoica con el mundo ya que el individuo sospecha de las leyes ordinarias como las causantes de la aparición del otro.

Posteriormente y a propósito de los mundos ficcionales, en *Heterocósmica Ficción y mundos posibles*, Doležel (1998) se aproxima a los estudios del doble que luego definirá más concretamente en su libro *Estudios de poética y teoría de la ficción* (1999). En principio, el autor afirma que los personajes no dependen de prototipos reales para su existencia e identifica una posible fusión de individualización como representación de la identidad inter-mundos. Sugiere varios términos que van moldeando la idea del doble: encarnación de un individuo en un mundo posible, versiones de las apariencias descriptivas de un mismo individuo, relación de réplica y relación de similitud. Un ejemplo que desarrolla Doležel (1998) para caracterizar el conjunto de mundos ficcionales es el de las designaciones rígidas como aquellas que mantienen unidas todas las encarnaciones de un individuo en los mundos posibles: "una vez que se descubre la equivalencia referencial entre los diferentes nombres (<<Dr. Jekyll>> = <<Mr. Hyde>>), se establece vínculo inter-mundos entre las réplicas. La persona se puede ocultar tras diversos apodos, pero esta maniobra no excluye la posibilidad de ser identificado" (p. 39). En este sentido, el ejemplo nos sitúa en una de las posibilidades del doble.

De una manera más específica, en *Estudios de poética y teoría de la ficción*, Doležel (1999) propone una semántica para la temática del doble asumiendo no solo su variabilidad sino también su capacidad de supervivencia histórica que iría desde sus orígenes en la antigüedad hasta el surrealismo. Sin dejar de lado la idea básica de la semántica de mundos posibles que el autor ya proponía en su libro anterior, establece que: "cuando pensamos o hablamos sobre un individuo, no pensamos o hablamos solo sobre su existencia real, sino también sobre todos los cursos vitales alternos posibles que él o ella puede o podría seguir" (p. 165). Esta noción supone una innumerable posibilidad de dobles para cada individuo. A su vez, el autor establece dos rasgos fundamentales para la representación semántica del doble: componibilidad e identidad personal. Estos conceptos son importantes porque amplían a tres las categorías posibles del doble. La primera de ellas se refiere a que un individuo marcado por el rasgo de identidad personal puede existir en dos o más mundos. Diferentemente, la segunda establece la coexistencia en el mismo mundo de dos individuos con identidades personales distintas, pero homomórficos, específicamente bajo la etiqueta de *doppelgänger*. Finalmente, sugiere la posibilidad de que dos incorporaciones alternativas del mismo individuo coexistan en un

mismo mundo ficcional. Además de estas tres clasificaciones, nos dice Doležel (1999) que los dobles pueden coexistir y relacionarse en el mismo lugar y tiempo —cita el ejemplo de *El doble* de Dostoyevsky (1846)— o, por el contrario, pueden ser excluyentes y no encontrarse como le sucede al personaje de Dr. Jeckyll y a Mr. Hyde (Stevenson, 1886). Lo que se destaca de esta dicotomía es que nos permite ir más allá de la definición de doble que proponen autores como Frenzel (2021) en el *Diccionario de motivos de la literatura universal*[3]: "la idea [...] de las dos almas, una buena y otra mala, en el pecho del hombre, el pensamiento en un dualismo físico-espiritual" (p. 100). A partir de esta noción, se evidenciaría que la semejanza física es la base del tema del *doppelgänger*. Sin embargo, las variedades también lo son y, por ese motivo, al igual que Jourde y Tortonese, Doležel (1999) reconoce en el contexto cultural e histórico la existencia de ciertas posibilidades: "Todo aspecto y toda regularidad de la estructura narrativa puede convertirse en un factor modificante del tema" (p. 170).

En definitiva, el autor propone modos de construcción del doble (en el texto, puede resultar cuando dos individuos separados se funden gradualmente para dar forma al doble, cuando el doble se genera por la división en dos de un mismo personaje o bien cuando ocurre una metamorfosis), variantes paradigmáticas (perfecta semejanza o contraste absoluto tanto físico como moral), relaciones de interacción (generalmente esta relación se da por antagonismo), variantes sintagmáticas (simultaneidad en un mismo espacio y tiempo que considera como la esencia del tema y exclusividad por cambios de una incorporación a otra) y variedades de autenticidad. Todas estas formas dan cuenta de la flexibilidad del tema y de las posibilidades de modificación en los estudios sobre el doble.

Investigaciones realizadas a comienzos del siglo XXI continúan reflexionando en torno a las categorías totalizantes y exhaustivas que definen el doble. En primera instancia, coincide con Jourde y Tortonese (1996) el estudio de Vilella (2007) en relación a que la problemática de "ser i no ser *un*; ser *l'altre*, ser en *l'altre*" (p. 23) acompaña los estudios literarios y se intensifica en el siglo XX. Si bien el autor destaca el interés por el doble en las culturas arcaicas y se detiene en su abordaje en la historia, nos centramos en lo que considera como lo más evidente: en cualquier relato, se observa que un personaje

[3] Las entradas de diccionarios pueden facilitar la comprensión, en términos generales, de los estudios sobre el doble. Citamos como ejemplo el fragmento final de la entrada "Duplo" del *Dicionário de mitos literários*, organizado por Pierre Brunel (2000): "O duplo está apto a representar tudo o que nega a limitação do eu, a encenar o roteiro fantasmático do desejo" (p. 287).

pone en evidencia ciertos rasgos desconocidos del otro. Para Vilella, este factor no puede ser aislado de la crisis del "yo" que se manifiesta en individuos cada vez más dinámicos, más "líquidos" y, si de definiciones se trata, nos dirá que el doble es un personaje que "encarna l'experiència, profundament sentida, d'una continuïtat o semblança, sigui psíquica o física, latent o manifesta, extraordinària entre dos personatges" (p. 169). Para ampliar este concepto, reafirmará la importancia de los límites de la relación identidad-diferencia.

En la misma línea, podemos situar la tesis de Rebeca Martín (2007) que a través del título *La amenaza del Yo* se detiene en la crisis del individuo y en el conflicto de identidad. Tomamos al respecto una de las circunstancias que menciona la autora en relación a la bibliografía y que tiene que ver con la ambigüedad que se observa en las diferentes teorías del doble. Además, pone de manifiesto una serie de textos que considera clásicos del *doppelgänger* como los de Hoffmann, Poe y Dostoievski, entre otros, que crean el doble como aquella presencia que duplica a un original. De alguna manera, también nos está proporcionando características más tradicionales de lo que denomina el canon del doble: la semejanza física y la conexión psicológica entre un doble y un original. Nuevamente, la relación con los códigos de la literatura fantástica, entendida por la autora como relato que confronta el mundo real con el fenómeno sobrenatural, se pronuncia en esta forma de concebir el doble justamente por la coincidencia que mencionan Jourde y Tortonese (1996) entre la concepción del doble moderno y el surgimiento del género fantástico. Al igual que Doležel (1999), Martín opta por una clasificación tripartita en relación a la morfología del doble: una primera variante en la que dos personajes (uno original y otro doble) pertenecen a dos o más mundos alternos, diferentes en espacio y tiempo, una segunda en la que dos individuos de identidades diferentes, pero homomórficos, coexisten en el mismo mundo y, por último, una tercera que se define por el cruce con la muerte ya que el personaje se observa a sí mismo pero muerto. A su vez, la autora arroja otras ramificaciones del doble que se centran en la diégesis (el doble subjetivo y objetivo ya mencionado por Jourde y Tortonese) y en el género (manifestaciones fantásticas, pseudofantásticas[4], fantasmáticas y paródicas). A

[4] Debemos incluir a la definición que adopta de lo fantástico la de pseudofantástico: "relatos en los que un fenómeno en apariencia sobrenatural tiene, finalmente, una explicación racional. Lo *fantasmatique* constituye una modalidad de los pseudofantástico que se corresponde con la expresión de fenómenos psicopatológicos como el sueño, la alucinación, la ingesta de drogas y del alcohol, o la enajenación" (Martín, 2007, pp. 14-15).

pesar de estas posibilidades, deja en claro la diferencia entre el doble del siglo XIX que se construye como un personaje "materializado por los deseos reprimidos del sujeto o por una maldición o pecado original" (Martín, 2007, p. 19) y el doble atravesado por la precariedad de la identidad que supone la ruptura vanguardista. Al colocar el énfasis en los textos clásicos del doble y en su imagen canónica, la autora asume que es durante la primera mitad del siglo XIX que se consagran las bases para las reelaboraciones posteriores del doble: "El doble de resonancias populares, mensajero de la muerte, convive en la narrativa romántica con ese otro yo configurado con cierto maniqueísmo y que, sin duda, es el que ha perdurado en el imaginario colectivo" (Martín, 2007, p. 154).

Esta relación entre el doble y la literatura fantástica es mencionada en el trabajo de Herrero Cecilia (2011). A partir de una reflexión sobre el término, el autor afirma que el mito del doble implica una problemática compleja que ha caracterizado a lo largo de la historia las ficciones que se enmarcan dentro de la literatura fantástica. A su vez, tampoco deja de lado la crisis del yo, puesto que considera que las diferentes dimensiones y los sentidos que contempla el doble están motivados por la identidad del ser humano, consecuencia de la "duplicidad humana" y del "desdoblamiento de la conciencia insatisfecha del yo". Estas inquietudes suponen un recorrido que para Herrero Cecilia comienza a finales del siglo XVIII y que manifiesta en diferentes períodos ciertas características comunes de las cuales destaca las que mencionan Jourde y Tortonese (1996): el problema de la unidad del sujeto por medio de la confrontación, la confusión entre el individuo y otro semejante, el doble como algo físico y el doble como algo psíquico. En definitiva, luego de varias interpretaciones —el estudio psicoanalítico de Freud sobre las pulsiones del inconsciente (1909), la psicología de C. G. Jung que distingue dos tipos diferentes de dinamismo del inconsciente (1933; 1982), la teoría de René Girard que se apoya en los mitos, en la Biblia, en la etnología, en la antropología y en las obras literarias desde la tragedia griega (1972; 1976; 1978), la metafísica del doble de Clément Rosset (1976), la taxonomía de Francis Keppler (1972), entre otras—, advertirá Cecilia Herrero que las significaciones son múltiples y constantes.

Finalmente, creemos relevante mencionar cuáles son las condiciones que un relato debe presentar para ser incluido dentro del género fantástico, debido a aquellos autores que han encontrado una relación intrínseca entre el desdoblamiento del personaje en los cuentos de Cortázar y de Fagundes Telles y la literatura fantástica, como veremos posteriormente en Sica Lamas (2000), Suárez (2012) y Brito y de Castro Pontes (2013).

Para Roas (2011), la esencia de toda narración fantástica consta de la confrontación problemática entre lo real y lo imposible (p. 14). De esta manera, ciertos temas recurrentes como los individuos desdoblados, la simultaneidad de tiempos y espacios, la fusión entre el sueño y la vigilia, entre otros, configuran un "no puede ser, pero es" que deja en evidencia el momento en que se transgrede la realidad compartida por el personaje y el receptor. Si bien es cierto que hay relatos en los que la presencia del doble cumple con este requisito, no siempre se puede asumir la relación entre el desdoblamiento del personaje y el género fantástico. Por ejemplo, las explicaciones científicas sobre la presencia del doble en *El doble* de Dostoyevski —atribuir al desdoblamiento del protagonista una enfermedad mental—, escapan a la idea de la irrupción de lo imposible en la realidad compartida entre el personaje y el lector. Justamente, para Roas, el efecto fantástico no radica en la incertidumbre que genera, por ejemplo, la presencia de un doble, sino más bien de su inexplicabilidad: "el mundo construido en los relatos fantásticos es siempre un reflejo de la realidad en la que habita el lector. La irrupción de lo imposible en ese marco familiar supone una transgresión del paradigma de lo real vigente en el mundo extratextual" (p. 31).

Entendemos que la mayoría de los autores que aquí citamos consideran que hay diversas e ilimitadas formas de abordar el desdoblamiento del personaje pero que, a su vez, la presentación de ciertas categorías y clasificaciones permiten situar al doble en un contexto y en una literatura determinada. Sea por sus variantes, por sus características más clásicas que configuran una especie de "canon" o por sus acepciones en la entrada del diccionario, el doble moderno representa para los teóricos una compleja mirada del individuo en conflicto con su propia identidad.

4. Estado de la cuestión

4.1 El doble en Lygia Fagundes Telles y Julio Cortázar: estudios previos

El desdoblamiento del personaje en la narrativa de Julio Cortázar y en la de Lygia Fagundes Telles ha ocupado estudios e investigaciones que se centraron particularmente en el género cuento. Un recorrido ordenado sobre el tema nos lleva a aquellos autores que observaron la presencia del doble o del desdoblamiento del personaje en consonancia con otras categorías narrativas como el espacio y el tiempo. Comenzamos por la autora

Morello-Frosch (1968) que sostiene que en los textos de Cortázar el *doppelgänger* literario es una constante que ya se observa en las primeras publicaciones del autor y que, en términos generales, el doble no aparece como la típica duplicación de la personalidad ni se manifiesta una subordinación de una sobre la otra, sino más bien, "el yo de los personajes se difunde", como ocurre, por ejemplo, en "Continuidad de los parques" (1964), relato en el cual no es posible encontrar una diferencia definitiva. En este sentido, dirá la autora que el personaje se puede observar a sí mismo no solo como actor sino también como espectador, algo que le permite ampliar su experiencia puesto que el doble de Cortázar no presenta la usual escisión sino los diferentes planos en los que podemos percibir la vida de estos personajes. Esta apreciación dista de la propuesta de Lozano (1983), ya que, para esta última autora la representación de una mente en dos o más personajes traduce el conflicto de una mente sencilla, es decir, la mera presencia de un doble del personaje implica "la división de la mente humana en un estado de conflicto consigo mismo" (p. 188). Lozano cita tres ejemplos de Cortázar: "Lejana" (1951), "Una flor amarilla" (1956) y "La isla al mediodía" (1966). En el análisis del primer relato, la autora indica que se observa un intercambio de personalidades entre la protagonista, Alina, y su doble, que coexisten, aunque en mundos diferentes. Incluso, afirma que esta inversión sucede en dos órdenes en el desarrollo del cuento. El primero corresponde a la vida de Alina en Buenos Aires y el segundo a la vida de la "lejana", Alina en Budapest. En el transcurso de la narración, el primer orden se debilita ante el segundo hasta que ocurre una verdadera fusión y el lector ya no puede distinguir entre las dos personalidades. Este intercambio, según Lozano, también es una característica del cuento "Una flor amarilla", aunque el segundo orden, que corresponde al personaje del doble, no triunfa sobre el primero que se corresponde con el protagonista. En "La isla al mediodía", no triunfa un orden sobre otro, sino que el protagonista y el doble se unen en la muerte.

De la misma manera, en el cuento "La noche boca arriba" (1956), Carmosino (1996) plantea que la superposición de dos sujetos es una de las características propias de la literatura de Cortázar:

> Este cambio de perspectiva no tiene el propósito de mostrar la integración del doble reconocido, sino de probar la realidad de un doble que hasta ese momento se ha negado como tal. El cambio prueba la duplicidad más bien que la unidad del personaje (p. 84).

Esta condición se ve favorecida por la duplicación del tiempo y del espacio, categorías que acompañan el contenido temático de todo el relato. Asimismo, para el autor el tiempo pasado se concibe muchas veces como un elemento que puede irrumpir e imponerse sobre el presente y, de allí, la presencia de otras vidas que someten al "yo". Incluso, agregará que estos saltos entre espacios y tiempos no necesariamente serán conscientes en la vida de los protagonistas, como sucede en "El otro cielo" (1966), y que es por eso que la coexistencia de dos personalidades no será considerada como opuesta sino integradas en un mundo ordinario (complementarias y no contrarias). Sumamos a esta hipótesis la propuesta en torno al cuento "Continuidad de los parques" (1964) de Vidaurre (2002) quien destaca el juego de oposiciones que se observa en el relato. No obstante, dirá que el "binomio antitético" entre un aquí y un allá desparece inmediatamente cuando advertimos que el narrador del cuento convierte en testigo al personaje-lector de los mismos sucesos de la trama que está siendo leída:

> Esta duplicación "interior"(/"exterior") que consiste en la representación de un relato dentro de otro relato, involucra aquí una disolución del marco de ese "espejo" o "ventana" que es el texto, se deshace el marco y se borran las fronteras entre dos planos que acaban por ser "espacios" o coeficientes intercomunicados (p. 160).

En consecuencia, tiempo y espacio se conjugan en la narrativa de Cortázar para la construcción de la estructura del doble. Principalmente en el cuento "Anillo de Moebius" (1980), el tiempo tendrá para Vidaurre una mayor importancia puesto que la identificación entre la víctima y su verdugo será, por un lado, a través de un tiempo cíclico, desde una retrospección. Por otro lado, la autora también considera que el hecho de que haya ciertos detalles que anuncian las acciones futuras es un determinante para la yuxtaposición de temporalidades que cohabitan. En cambio, para Zavala (2004) es el espacio el que crea la comunicación entre una personalidad y la otra, en definitiva, entre dos realidades. La misma preferencia por la categoría de espacio manifiesta Haghroosta (2011) al afirmar que el cuento "Lejana" se sirve de las distancias espaciales para justificar la ruptura de las individualidades. Este análisis y el de Lozano, que acentúa la representación de una mente en dos o más personajes en el relato de Cortázar, son similares, pero examinan el tema del doble desde distintas categorías; incluso Haghroosta coloca una fuerte atención en el puente en el cual se realiza el encuentro entre la protagonista y su doble y la conexión que este símbolo implica: "Al realizarse la

transgresión, traspasar la protagonista el límite espacial y encontrarse en el otro lado de esta frontera, se ha realizado el cambio de almas y de identidad" (p. 1190).

También Suárez (2012) se refiere al espacio como una de las nociones más importantes al momento de analizar específicamente lo fantástico en los cuentos de Cortázar. Para ello, recoge el concepto de "pasaje" que suele utilizar la crítica como configuración narrativa y que determina la apertura de una espacialidad real a otra imaginaria: "Si los espacios permanecen cerrados son nuestra condena; pero cuando se comunican —afirma Sarlo— dejan abierta la posibilidad de lo siniestro" (p. 2734). Su estudio también se limita al análisis de algunos cuentos, entre ellos "Una flor amarilla". En este sentido, el autor afirma que se realiza un movimiento en el espacio, un pasaje desde dentro, por ejemplo, en un lugar de tránsito como es el autobús —lugar en el que se encuentra el protagonista con su doble por primera vez—. Para Suárez, la repetición de una vida define el relato típico fantástico del doble en Cortázar, pero también la escisión del personaje, una afirmación que se acerca a la propuesta de Lozano (1983): "Según Tamborenea, el doble permite poner en el otro todo lo reprimido y es, en ese sentido, un modo de realizar el deseo (podríamos agregar, un pasaje hacia otra forma de vida)" (Suárez, 2012, p. 2737).

A su vez, el estudio de Videira Alvárez (2015) agrega que, por un lado, la alteridad, es decir, el "devenir-otro", revela una posibilidad de fuga y el deseo de las subjetividades de salir de una cierta cárcel identitaria, y que, por otro lado, las narraciones en las que aparece el doble contemplan la desaparición de la identidad unificada. Así, expone su premisa concreta: "el tema del doble es el síntoma de un sujeto que deviene alguna cosa que no es la identidad, sino una subjetividad que se desarraiga y reterritorializa" (p. 167).

Desde otro punto de vista, Bolaños Villalobos, Cerdas Ramírez y Ramírez Acosta (2013) y Galbis Reig (2015) hacen referencia a lo recurrente de lo ominoso que plantea Freud en los cuentos de Cortázar. Destacamos que, en la primera propuesta, los autores intentan definir la esencia del doble cortazariano: "Pese a las variaciones que sufre en los diferentes cuentos, mantiene en todos una misma esencia, el doble cortazariano es una identidad presa de la angustia" (p. 55). Con base en Freud, Bolaños Villalobos et al. (2013) relacionan el doble y lo siniestro como una de las posibilidades más visibles en los relatos de Cortázar, por ejemplo, en los cuentos publicados en *Bestiario* (1951). Parten de la idea de que el doble surge allí como una supuesta interrupción esporádica a la personalidad y a la conciencia de los personajes que luego se consolida al concluir el

relato. Esta interferencia, lógicamente, producirá una ruptura al orden establecido y provocará terror y abismo por causa de lo siniestro. Sin embargo, ya veremos que en "Lejana", uno de los cuentos más citados por los autores que mencionamos, el encuentro con el doble al final del relato genera lo contrario e, incluso, así lo manifiesta la misma protagonista. Con respecto a este último punto, afirma Zuloaga Jiménez (2018) dos cuestiones importantes. La primera de ella es que el encuentro con el doble en el cuento citado está relacionado con el reconocimiento de la propia imperfección y de la falta de algo. En este contexto, el desdoblamiento del personaje se inicia con el deseo de completar la propia identidad fragmentada. La segunda cuestión es reafirmar que el otro se presenta como aquella materialización de la parte oscura que está latente en el interior del sujeto: "metáfora de la oposición entre los contrarios que todos llevamos dentro" (p. 44). Algo similar, es retomado por Galbis Reig (2015) a partir del texto de Zavala (2004): "en sus cuentos nos acecha siempre un 'otro' que nos hace conscientes de nosotros mismos y nos permite identificarnos con nuestros temores, dudas o satisfacciones" (p. 14).

De la misma manera, el desdoblamiento del personaje en los cuentos de Lygia Fagundes Telles ha sido ampliamente analizado. Los dos primeros estudios que creemos pertinentes de citar corresponden a las investigaciones realizadas por Sica Lamas (2000; 2004). Ambas se corresponden a su tesis de doctorado cuya premisa parte de que el doble en los relatos de la escritora brasileña se relaciona con la perspectiva teórica de lo imaginario y de lo simbólico, propuesta por Gilbert Durand (1995). En término generales, Sica Lamas afirma que la esencia de toda la obra de Fagundes Telles tiene que ver con una búsqueda de la experiencia de la interioridad de los personajes. Defiende la hipótesis de que una de las posibilidades para esa búsqueda es la del hombre moderno fragmento y escindido que desea la unidad: "As personagens dos contos do corpus [...] todos, no balanço final, dançam na mesma teia de seres cindidos em busca de uma unidade psicológica e existencial, fugindo do confronto com o desconhecido e a morte" (Sica Lamas, 2000, p. 252). Como sucede con los estudios sobre el doble de Cortázar, también se mencionan cuentos específicos como "O encontro" (1958), "O noivo" (1965), entre otros. El primero es analizado como la duplicidad entre materia y espíritu, entre dos planos temporales que se funden en un único espacio y el segundo como un proceso de extrañamiento a través del cual el protagonista sospecha de la pérdida de la memoria y de la cordura. Lo cierto es que Sica Lamas, pese a la fuerte condición de lo fantástico que otorga a los relatos de Fagundes Telles, insiste en que todas las posibilidades podrían

reducirse a la sospecha de que los personajes estén soñando. Posteriormente, Marinho y da Costa Santos (s.f.), basándose en los presupuestos teóricos de Freud (1919) y Bravo (1998), reafirman que, si bien la expresión del doble se revela como el extrañamiento que sufren los personajes, también se puede observar la paradoja del sentimiento de familiaridad frente a ese desdoblamiento que se destaca por la confluencia de un tiempo pasado con un tiempo presente:

> Ao conceber o sujeito como produto de forças psíquicas contrárias, como o consciente e o inconsciente, Freud instaura o dualismo como um dos pilares da subjetividade humana. Além dessa dicotomia, consciente e inconsciente, o tema do duplo ainda é marca privilegiada em outros conceitos freudianos como princípio da realidade/princípio do prazer, impulso da vida/impulso da morte (Eros/Thanatos), estranho/familiar. É sobre essa última dicotomia que recai o nosso interesse nesse estudo, especificamente sobre uma de suas faces, o estranho (Marinho y da Costa Santos, s.f., p. 2-3).

Estudios más recientes apuntan también a la noción de lo extraño o lo insólito, según las denominaciones de los autores, como elemento recurrente en la obra de Fagundes Telles. Por ejemplo, Brito y de Castro Pontes (2013) consideran que la representación del doble va a acompañada del par inquietud/extrañeza y de la dicotomía entre la memoria y el olvido. Además, afirman que la presencia del sueño y de la muerte son recurrentes en la obra de la escritora y, al igual que Sica Lamas (2000; 2004), ponen en duda el relato completo: “Seria sonho? Fantasia? Ou Realidade?” (2013, p. 110). Concordará Gonçalves Leite (2013) en la importancia del tiempo como la categoría narrativa que permitirá el retorno a una unidad original y dirá que la fusión es la característica predominante del doble de Fagundes Telles.

Asimismo, con base en el análisis del cuento “Tigrela” (1977), Demicheli Sampaio (2015) le otorga a la escisión interna de la protagonista un sentido de representación del conflicto existencial, que se observa en la dominación de la personalidad del “otro” sobre la “original”: “exerce dominação sobre a personalidade original, tornando-se um adversário, um inimigo que precisa ser combatido (p. 53). Desde otro punto de vista, Leite Sampaio (2015) analiza las dos posibilidades que explora la literatura del doble: tanto la tradicional, que implica la aniquilación/destrucción del yo,

como la moderna que, por el contrario, busca la restitución del yo. Ambos procedimientos se observan, en este sentido, en los relatos de Fagundes Telles.

Cabe destacar que estas investigaciones, a las cuales sumamos las de Moura da Silva y Gonçalves Leite (2017) y Santa Borges y Turchi (2017), continúan en la línea propuesta por Sica Lamas (2000; 2004) en relación a la crisis del hombre moderno fragmentado. También es importante considerar las significaciones variadas sobre el doble que menciona Martins (2019) en su tesis: si por un lado la metamorfosis de un "yo" en un "otro" es recurrente en la obra de la autora brasileña, también se observa que la presencia del doble puede estar relacionada con la negación de la muerte de los personajes. Uno de los cuentos que cita la autora para argumentar su tesis es "A mão no ombro" (1977). En este relato, el protagonista se encuentra en el umbral entre el sueño y la realidad cuando se produce un acercamiento con la muerte: un hombre sueña que está en su jardín y que, mientras contempla un crucifijo, alguien le toca su hombro, un hecho que le hace pensar que la muerte se aproxima. Posteriormente, despierta y decide pasear en su coche y, poco a poco, percibe que el espacio por el cual está transitando se transforma en el jardín del sueño. La sensación de muerte reaparece.

Finalmente, consideramos relevante el análisis comparativo que propone Gebra (2015) ya que se centra en el cruce de dos cuentos: "Casa tomada" (1946) de Cortázar y "As formigas" (1998) de Fagundes Telles. Las proximidades estructurales y temáticas de los cuentos le permitieron al autor identificar que, en ambos relatos, se reafirma el extrañamiento que produce la presencia del otro, pero también el sentimiento de familiaridad: "a ilusão representa, nesses contos, uma fuga da realidade desejada, posto que reprimida" (p. 200). Así, volvemos a la propuesta paradoxal de Marinho y da Costa Santos (s.f.) que se observa frente al desdoblamiento del personaje.

En virtud de lo precedente, creemos que la presencia del doble en los cuentos de Cortázar y de Fagundes Telles ha sido uno de los temas más estudiado por los investigadores, pero que cabe un margen para el cruce y la comparación entre ambas literaturas. Entendemos que en los relatos del autor argentino se reconoce el desdoblamiento del personaje de una manera más explícita y que la construcción del doble se relaciona con los diferentes espacios y tiempos posibles que coexisten. Por su parte, en los relatos de Lygia Fagundes Telles el desdoblamiento no es explícito en todos los cuentos y es el lector quien debe identificar "al otro" a partir de las experiencias vividas por los personajes y de la crisis de identidad que sufren.

5. El desdoblamiento del personaje: el otro que es uno mismo

Comenzaremos el estudio del desdoblamiento del personaje con la primera aproximación al tema que propone Arias Careaga (2014) en el análisis del cuento "Distante espejo" de Cortázar, publicado en el libro *La otra orilla* (1943). El relato se sitúa en el centro de la silenciosa y retirada ciudad de Chivilcoy, ubicada al norte de la provincia de Buenos Aires, y nos traslada al pasado del narrador, profesor de una escuela, específicamente a un 15 de junio. Asumiendo que la incomprensión de los sucesos que serán relatados sería interpretada por sus compueblanos como una inevitable neurosis monomaníaca, el profesor nos cuenta no solo su presente rutinario en la ciudad y su itinerario laboral actual, sino también un pasado situado en ese mismo espacio. Si al principio de la lectura la descripción del espacio y de la rutina parecen una mera introducción, luego veremos el alcance que este aspecto presenta en el desdoblamiento del personaje.

El narrador nos cuenta que dicta clases en la Escuela Normal cada día de la semana y que luego regresa a la casa de pensión de doña Micaela, compartiendo el mismo encierro que los habitantes de Chivilcoy. Su vida no parece presentar grandes andanzas, se limita a preparar las lecciones de sus clases, a la lectura en alemán, al estudio de la Biblia de Lutero, al placer del mate y a algunas pocas salidas al cine. En el medio de esas actividades, no es casualidad que el narrador nos revele las lecturas que en sus momentos de recreo realiza, Sigmund Freud, Lewis Carroll, Kafka, entre otros, así como los objetos entre los que se mueve en su cuarto, sean los poemas y ediciones que andan dando vueltas, la botella de whisky Mountain Cream, el cortaplumas, con el cual perfilaba una G y una M en su escritorio, y las reproducciones de cuadros.

Es la sensación de encierro, y quizás el hecho de no ser visitado por nadie, exceptuando ciertos casos, lo que generan en el profesor la necesidad de salir a pasear una tarde otoñal por las calles del pueblo. En una caminata que se suponía sin rumbo, dirige sus pasos por calles familiares y ya lejos de la pensión. El pase de la tranquilidad a la inquietud se origina por la irrupción de un evento inexplicable cuando el profesor llega a la esquina tradicional del Banco de la Provincia. Allí, nos anticipa esa sensación de contrarios, de querer hacer una cosa y a la vez lo opuesto, "de ir a la derecha y simultáneamente a la izquierda", lo que denomina el estado Tupac-Amarú. Se dirige, sin poder evitarlo, a la calle Rivadavia en la cual se observa un espacio completamente

contrario al que venía relatando al comienzo de su salida, puesto que el sol ya no se hace eco en las veredas y los árboles y los bancos de las plazas han desaparecido.

A partir de un nuevo recorrido, el narrador llega a la casa de doña Emilia, una de sus pocas y más antiguas amigas de Chivilcoy, y decide ingresar, pese a la ausencia de los dueños del hogar y advirtiendo que nunca antes había estado en esa casa: "Avancé por el zaguán con toda libertad, y me metí en el living como si entrara en mi propia casa" (Cortázar, 2008, p. 50). En ese momento, lo imposible emerge, aquella casa en la que se suponía que vivía doña Emilia, en realidad, no era más que la pensión de Micaela en la que habitaba el profesor. Las descripciones del espacio que al principio parecían pura exposición, se transforman en indicios para propiciar el desdoblamiento del personaje: "El living estaba amueblado exactamente como el de doña Micaela; y la puerta de la izquierda, la que sin duda daba a una sala, era mi puerta, la que comunicaba con mi habitación" (Cortázar, 2008, p. 50). Consecuentemente, el encuentro con el otro, con él mismo en realidad, se hace inevitable. Al escuchar una tos que salía del interior de su propio cuarto de trabajo, decide ingresar y allí se ve "entera y absolutamente" él mismo vestido con la robe que su madre le había regalado ese otoño y leyendo la Biblia de Lutero. Lejos de sentir temor, el narrador se transforma en asistente de la escena cotidiana, en otras palabras, pasa a ser un mero espectador de él mismo: "todo eso, que quedara inconcluso al salir de mi casa allá en lo de doña Micaela, proseguía ahora sin interrupción" (Cortázar, 2008, p. 51). La historia se repite y los lectores somos espectadores de las mismas escenas ya narradas, solo que esta vez todo sucede protagonizado por el doble que enciende la radio, calienta el agua en la pava y luego decide salir de la habitación. Posteriormente, tanto el actor como el espectador, los dos que en realidad son uno, abandonan la escena. En ese pasaje carente de explicación, el narrador regresa a la pensión de doña Micaela y se encuentra con su habitación y sus objetos tal cual los había dejado.

A la tarde siguiente, el profesor resuelve regresar a la casa de doña Emilia. En esa segunda visita, se reúne con su amiga y decide ingresar temeroso de encontrarse, esta vez, con la misma escena del día anterior. Contrariamente a la pensión, la casa de Emilia era un típico espacio burgués, compuesto de varias habitaciones ocupadas por sus hijos, una sala empapelada y repleta de cuadros de familia y una gran mesa escritorio de patas torneadas. Justo en el momento en el que el narrador consigue sentir alivio al creer que el suceso de la tarde anterior había sido una fantasía, el indicio de lo inexplicable resurge y Emilia revela una supuesta travesura que sus nietos habían realizado sobre la mesa

escritorio: alguien había grabado las letras enlazadas G y M con un objeto cortante, las mismas que el día anterior el profesor había grabado sobre su propio escritorio con su cortaplumas.

Retomando lo que afirma Piglia (2001), sin dudas "Distante espejo" es el comienzo de un aspecto recurrente en la literatura de Cortázar. En este primer cuento, observamos que el doble representa el encuentro del protagonista con él mismo y se acerca, quizás parcialmente, a la noción que establecen Jourde y Tortonese (1996, p. 16) sobre la necesidad de que los cuerpos coexistan. La duplicidad y la escisión del protagonista son un hecho y los personajes cohabitan, aunque uno de ellos no pueda ver al otro, —recordemos que, en este cuento publicado en *La otra orilla*, el doble no percibe la presencia del profesor—. Se inaugura, de esta manera, aquello que el mismo Cortázar en sus *Clases de Literatura* define como una constante en sus obras: "Los que conocen algunos cuentos míos saben que el tema del doble vuelve como una recurrencia de la que no puedo escapar; desde los primeros cuentos ha habido un desdoblamiento de los personajes" (2013, p. 56).

Contrariamente, no encontramos un cuento en la literatura de Lygia Fagundes Telles que inaugure el desdoblamiento del personaje como una característica fundamental de sus obras, debido a que la presencia del doble no solo no se ha analizado de una manera consciente por la misma autora, sino que tampoco se ha estudiado como una constante y, además, se le ha atribuido explicaciones lógicas, como aquella idea de que los personajes estén sumidos en el sueño. Sin embargo, para nuestro propósito creemos que es ilustrativo el cuento "O encontro", publicado en el libro *Histórias do desencontro* en 1958, ya que es uno de los primeros relatos en los que se percibe el desdoblamiento del personaje, quizás el más evidente en los textos de la autora brasileña. Asimismo, es inevitable el cruce con el cuento "Lejana" de Cortázar, en virtud de las semejanzas que ambos textos manifiestan.

Partiendo de los títulos, una primera aproximación nos remite a suponer que en el cuento argentino el énfasis está puesto en lo que es remoto y, por lo tanto, en lo desconocido. Por el contrario, en el cuento brasileño se apela al hecho del encuentro en sí, que incluso podemos ya suponer con un "otro" y, consecuentemente, con el acercamiento. En ambos cuentos hay una protagonista mujer que percibe, a través de por lo menos dos categorías narrativas (el tiempo y el espacio), la presencia de un otro que se asemeja.

Por un lado, Alina Reyes, protagonista del cuento de Cortázar, nos presenta un diario organizado por días a través de los cuales relata lo que parecen ser sucesos de su vida cotidiana. Desde el comienzo, los indicios aparecen, al igual que en "Distante espejo", en la relación que establece la protagonista con personajes reconocidos en el ámbito literario que, probablemente, no estén nombrados solo por azar. Por ejemplo, en el primer episodio de su diario, Alina cuenta los eventos de una fiesta de la cual ha participado, al parecer de poca gana, y compara la cara de Renato Viñes, posiblemente algún invitado a la fiesta, con el retrato de Dorian Gray, obra literaria discutida ampliamente por la crítica. La oscilación entre situaciones confusas nunca deja de lado las vivencias de "ella", otra Alina que vive experiencias similares. Entre el sueño y la realidad, la protagonista revela su propia escisión y multiplicación, es decir, ella misma podría encontrarse en cualquier lugar del mundo, ya sea como mendiga entre los majestuosos edificios y los puentes medievales de Budapest, como pupila de mala casa en algún rincón árido de Jujuy, o como sirvienta en los cerros de Quetzaltenango. Lo cierto es que Alina conoce a la perfección los sentimientos y las penas de esa otra que es ella también, sabe que tiene frío y sabe que le pegan y, además, se reconoce en su doble: "Puedo solamente odiarla tanto, aborrecer las manos que la tiran al suelo y también a ella, a ella todavía más porque le pegan, porque soy yo y le pegan" (Cortázar, 1970, p. 24). La protagonista de este cuento es consciente de que su doble existe en otra parte del mundo que no es el suyo y de los movimientos que la otra Alina realiza. Hay una aparente conexión que se justifica en el cruce temporal de los acontecimientos: mientras una de las Alina le da un beso a la señora de Regules y le sirve un té al chico de los Rivas, a la otra le entra nieve por los zapatos rotos cuando cruza un puente helado. Esta simultaneidad temporal se mantiene incluso hasta el final del relato.

Aunque al principio, la protagonista afirma que tiene conocimiento de lo que le sucede a su doble pero que en realidad no puede sentirlo, poco a poco nos revela cómo se mimetiza el padecimiento de una sobre la otra. Por ejemplo, cuando Alina se encuentra bailando con Luis María y este apoya su mano en su cintura, ella siente un calor que inmediatamente se transforma en la misma sensación de humedad que le entra por los zapatos a la otra Alina. Este juego temporal, a su vez, es acompañado por un vaivén de pronombres que la protagonista utiliza, a veces queriendo poner una distancia con su doble, otras veces, asumiendo que esa otra es ella misma: "Me gustaría mandarle un telegrama, encomiendas, saber que sus hijos están bien o que no tiene hijos —porque yo creo que allá no tengo hijos— y necesita confortación, lástima, caramelos" (Cortázar,

1970, p. 26). Este tipo de episodios, insistimos, se repiten hasta el final del diario de la protagonista, cuando se produce el encuentro con su doble, cuando ambos tiempos y ambos espacios se fusionan por fin. Así, a la salida de un concierto de Elsa Piaggio de Tarelli en el Odeón, la protagonista sigue su camino hacia la Plaza Vladas y se halla frente al nacimiento de un puente, en un viaje "a Hungría en pleno Odeón". Si bien este primer encuentro con el espacio que le pertenece a la otra Alina se produce solo en el pensamiento de la protagonista, inmediatamente se concreta. Alina y su esposo llegan a Budapest y en uno de sus paseos, la protagonista encuentra el puente y en él a su doble, aquella mujer de pelo negro y lacio que la esperaba para fundirse, finalmente, en un abrazo. Las lágrimas de una, ya no se sabe de cuál de las Alina, mojan la mejilla de la otra y esa será "la victoria de la reina sobre esa adherencia maligna, esa usurpación indebida y sorda" (Cortázar, 1970, p. 32). El final representa, en realidad, el traspaso de una Alina a la otra, el triunfo de la doble, puesto que la protagonista es quien queda inmóvil sintiendo cómo le penetra la nieve en los zapatos, mientras observa a la otra yéndose de regreso a la plaza.

Asimismo, en el cuento "O encontro" el tiempo será fundamental para la confluencia de la protagonista con su doble. Si bien el relato comienza con una vasta descripción del paisaje, lo más importante para entender el cruce es la referencia a una vivencia del pasado. Es decir, el espacio se construye como un mero indicio de las sospechas que la protagonista tiene con respecto a haber visitado un lugar semejante en algún otro momento. Ella misma se pregunta en dónde ya vio un paisaje tan parecido en una tarde similar: "Tudo aquilo —disso estava bem certa— era completamente inédito para mim. Mas por que então o quadro se identificava, em todas as minúcias, a uma imagem semelhante lá nas profundezas de minha memória?" (Fagundes Telles, 1958, p. 53). En una de sus caminatas, la protagonista llega a un campo luego de haber pasado una colina, cerca del valle por el cual normalmente circulaba y, a pesar de tener la certeza de que ese espacio era inédito para ella, reconoce el bosque y las hojas típicas que se extendían a la derecha del campo, e incluso el sonido del correr del agua entre los peñascos. Al igual que Alina, la protagonista del cuento de Fagundes Telles atribuye al sueño, por momentos, la sensación de haber vivido esos instantes en tiempos pasados.

Dónde y cuándo son las preguntas constantes que se hace a sí misma hasta que la invade la sensación de peligro, también un presentimiento incierto. Aunque su razón le indica que debe huir, la vence el deseo de permanecer como por una suerte de encantamiento, así como lo explica el profesor de "Distante espejo"; esa sensación

contradictoria de querer ir para una dirección, pero luego hacer lo opuesto. En esta tensión de expectativa que describe la protagonista y que también el lector percibe, el tacto valida sus sospechas: al triturar con sus manos una hoja rojiza, la sensación en sus dados le confirma haber hecho ese gesto anteriormente. Todo cobra sentido cuando prosigue su caminata y comienza a adivinar los sucesos posteriores. Definitivamente ese espacio y ese tiempo ya los conocía:

> "Agora vou encontrar uma pedra fendida ao meio". E cheguei a rir, entretida com aquele estranho jogo de reconhecimento: lá estava a grande pedra golpeada, com tufos de erva brotando na raiz da fenda. "Se for agora por este lado, vou encontrar um regato." Apressei-me. O regato estava seco mas os pedregulhos limosos indicavam que provavelmente na próxima primavera a água voltaria a correr por ali (Fagundes Telles, 1958, p. 55).

Si no era un sueño, quizás la protagonista de "O encontro" estaba siendo soñada por otra persona. No obstante, asume que ya no es un momento para encontrar explicaciones a lo absurdo y así, en medio de sus adivinanzas, se depara con una joven sentada junto a una fuente. Al igual que la doble de Alina, la joven pálida y de expresión ansiosa, parece estar esperando a alguien. El reconocimiento, diferente a lo que ocurre en "Lejana", no es inmediato, la protagonista no consigue comprender por qué el rostro de la mujer le parece tan familiar, además su vestimenta le parece anticuada y extravagante y su actitud de desesperación y resignación. La conversación que entablan contribuye con esa sensación de que algo está ocurriendo, aunque no se pueda descifrar. Por ejemplo, la joven afirma que vive en un lugar que la protagonista dice que ya no existe, Valburgo. Espontáneamente, esta última comienza a dar respuestas más inexplicables aún: cuando la joven le comenta que está esperando a alguien, la protagonista se adelanta y responde ella misma que a quien esperaba era, sin dudas, a Gustavo. Consecuentemente, el espacio, el tiempo, la joven y el nombre masculino, revelan una escena dramática de discusiones violentas que la protagonista ya había vivido. La secuencia de eventos ambiguos que relata la narradora es similar al suceso que nos cuenta Alina, una especie de momentos desconectados que intentan vislumbrar algún tipo de situación violenta. De esta manera, la protagonista reconoce que esa joven es su doble de otro tiempo.

En definitiva, tanto en "Lejana" como en "O encontro", ambas narradoras asumen una focalización interna que nos permite identificar cada pensamiento y cada sensación.

Si por un lado Alina Reyes reflexiona insistentemente sobre aquello que le sucede a la otra Alina en variados espacios que van desde una provincia andina de Argentina como Jujuy hasta Budapest, pero además en momentos específicos como la noche, por otro lado, en "O encontro" la protagonista también manifiesta un nexo con un otro a través del espacio y del tiempo. La sensación de haber vivido experiencias anteriores en paisajes similares, las dudas sobre lo que se observa, los aspectos detallados del espacio (el campo, el cielo, el sol) y los períodos del día ("una tarde igual", nos dirá) confirman las sospechas del título, pero también los indicios de que hay otro relato que el lector debe detectar. Casi como una prolepsis espacial, estos datos alertan al lector sobre la posibilidad de un desdoblamiento del personaje.

Cabe destacar que el cierre, posterior al encuentro de las protagonistas con sus dobles, sucede de maneras diferentes: Alina siente un crecer de felicidad provocado por la sensación de victoria y de razón, aunque al final su grito revela el traspaso de un personaje a otro; por el contrario, la protagonista de "O encontro" siente el espanto de reconocer su propio rostro en el de otra persona. La proyección, dirá Herrero Cecilia (2011), consiste justamente en atribuir al otro lo que uno mismo no es capaz de asumir o aquello que se prohíbe desear (p. 35).

Posterior a los relatos "Distante espejo", "Lejana" y "O encontro", en los cuales la presencia del doble no presenta dudas, tanto Cortázar como Fagundes Telles han publicado cuentos que abordan el desdoblamiento del personaje de una manera que, según Jourde y Tortonese (1996), no sería tradicional. Por el contrario, podemos considerar que textos como "Las puertas del cielo", publicado en *Bestiario* en 1951, y "A medalha", publicado en *O jardim selvagem* en 1965, se ubican en las posibles variantes que, autores como Doležel (1999), han ofrecido.

Para Canclini (1968), la relación que se establece entre el cuento "Las puertas del cielo" y "El otro cielo", este último publicado posteriormente en el libro *Todos los fuegos el fuego,* en 1966, es fundamental y no tiene dudas al admitir que el segundo título evoca al primero. En la publicación de 1951, el relato comienza por la muerte a causa de una tuberculosis de una joven, Celina, quien era esposa del protagonista, Mauro, un puestero del abasto. La historia está narrada por un amigo de ambos personajes, el abogado Marcelo Hardoy, que se lamenta por el prematuro fallecimiento, pero más por la hipocresía, principalmente, de las mujeres que le rezaban a la "pobre finadita". Luego de realizar una crítica al clamoreo de las personas que se acumulaban en el zaguán con aire culpable y de reflexionar sobre la vida y los velorios, Hardoy coloca el foco de su relato

en la simpleza rutinaria a la que vivía sometida la pareja de Mauro y Celina y de la que él era testigo. Pese a reconocer sentir un cariño inmenso por sus amigos, no puede dejar de lado las críticas ya sea por los hábitos rutinarios de Mauro como por la poca voluntad de Celina. Hardoy nos cuenta que su amigo había conocido a la joven en la milonga de un griego llamado Kasidis y que Mauro había tenido un gran gesto al sacarla de ese lugar y al ofrecerle una vida estable. Al principio, cuando el abogado la conoció, la mujer de Mauro se resistía a dejar su maquillaje casi profesional, pero, poco a poco, se había ido adaptando a la sencillez agresiva de su pareja, en definitiva, a las horas de charla con vecinos y al mate. Sin embargo, la conducta cotidiana a la que Celina se había incorporado por momentos parecía ceder: "Cuando la oí cantar, una noche de Nebiolo y Rácing cuatro a uno, supe que todavía estaba con Kasidis, lejos de una casa estable y de Mauro puestero del Abasto" (Cortázar, 1951, p. 88). Estos episodios que el narrador relata construyen el personaje de Celina que oscilaba, constantemente, entre la esposa dedicada a los quehaceres del hogar y entre la antigua bailarina de milonga. Al perecer, era Mauro el único que no podía ceder a estas dos posibilidades que su pareja le ofrecía, de hecho, luego del fallecimiento de Celina es cuando comienza una reflexión sobre el deseo de su mujer y sobre aquello que nunca más podría ser. Así, en una visita realizada por Hardoy, ambos amigos deciden concurrir a una milonga. Este espacio es exhaustivamente descripto por el narrador, aunque lo resume de una manera muy categórica: un lugar donde se juntaban los monstruos al cual Celina se aproximaba mucho más que él y que Mauro. Sin dudas, Celina no solo fingía conformarse con ser "de su casa" junto al puestero, sino que además su esencia nunca se había ido de ese sitio de milongas que era su real hogar: "De pronto me di cuenta cómo el *Santa Fe* era Celina, la presencia casi insoportable de Celina. Irse con Mauro había sido un error […] Se le veía en las caderas y en la boca, estaba armada para el tango, nacida de arriba abajo para la farra" (Cortázar. 1951, p. 94). La joven había renunciado a su cielo de milonga para devolverle a su pareja el favor con algunos años de mate dulce en el patio. Con el recuerdo latente de Celina en la milonga y al compás de un tango viejo acompañado de un bandoneón que comenzó a sonar, Mauro y Hardoy se alcanzan en lo más hondo. El espacio se vuelve denso, el humo de las parrilladas y de los cigarrillos provocan una nube que hace que los rostros se confundan y, mientras el tango sigue sonando, Celina sale de esa especie de vapor acompañando el ritmo de uno de los bailarines. Este hecho incomprensible provoca en ambos amigos el espanto, pero también la alegría. Por fin, comprenden que la mujer de Mauro era allí, toda ella y toda plena, reconocible en el rostro de cualquiera de las

milongueras: “Nada la ataba ahora en su cielo sólo de ella, se daba con toda la piel a la dicha y entraba otra vez en el orden donde Mauro no podía seguirla. Era su duro cielo conquistado, su tanto vuelto a tocar para ella sola y sus iguales” (p. 89). El final del relato podría merecer múltiples interpretaciones, ya sea a partir de una explicación lógica del suceso incomprensible, pensado como una metáfora o una ilusión por el reencuentro con un ser querido fallecido o, por el contrario, dejar de lado todo tipo de interpretación a un evento inexplicable que interrumpe en una escena de lo cotidiano. Para Doležel (1999) son varias las formas y las posibilidades que dan cuenta de la flexibilidad del desdoblamiento del personaje. En “Las puertas del cielo”, no se presenta un doble que coexista con el personaje, ni una interacción entre ellos, ni hay una relación temporal o espacial de simultaneidad. Sin embargo, Celina se construye como un personaje escindido que sí puede habitar en dos espacios separados, un cielo anterior a su vida conyugal que lo recupera luego de su muerte.

Una posibilidad similar es la que encontramos en el cuento “A medalha” de la autora brasileña, ya que el desdoblamiento del personaje no se presenta de una manera tradicional. Sin embargo, la reflexión puede resultar menos cuestionable si tenemos en cuenta uno de los tipos formales del doble que toma Juan Herrero Cecilia (2011) de Bargalló (1994), la reencarnación de un individuo en otro. El relato de Fagundes Telles cuenta con dos personajes: la protagonista, Adriana una joven que está a punto de casarse, y su madre. El eje central de la narración es la discusión que se desarrolla entre ambas la noche anterior al casamiento de la joven, ya que Adriana llega alcoholizada a su casa luego de haber pasado una noche con su amante. Su madre, indignada, la confronta. Entre diversos reproches, el que prevalece es el de la madre que con entusiasmo le indica a su hija que se mire en un espejo para tomar conciencia de su estado, el cual claramente no es importante para la futura novia. Encontramos, así, el primer punto en relación al desdoblamiento, la proyección, pero, en este cuento, la protagonista, siempre altanera e irónica, se niega a identificarse: “– E daí? O véu vai cobrir minha cara, o véu cobre tudo, ih! tem véu à beça. Vou dar uma beleza de noiva, mãe, você vai ver. Preferia me meter no meu colante preto mas seu genro é romântico, aquelas ondas…” (Fagundes Telles, 1965, párr. 19). La respuesta inmediata de la madre proporciona otro punto del desdoblamiento, quizás el principal, como mencionábamos en líneas anteriores, la reencarnación. En este sentido, en las palabras de la madre subyace un resentimiento del pasado que tiene que ver con la relación de ella con su difunto esposo, padre de la joven, que, de alguna manera, lo traslada a su hija:

> – Cínica. Igualzinha ao pai. Ele ia achar graça se te visse assim, aquele cínico
> – Não fale do meu pai
> – Falo! Um cínico, um vagabundo que vivia no meio de vagabundos, viciado em tudo quanto é porcaria. Você é igual (Fagundes Telles, 1965, párr. 20-21).

No sabemos si Adriana siempre tuvo esa actitud impertinente o si el proceso de "metamorfosis" que sugiere Bargalló (1994) llegó en la víspera de su casamiento. Lo cierto es que el personaje que reconoce esta transformación es la madre de la joven novia: "É como se ele voltasse, nunca vi uma coisa assim, vocês dois são iguais. Ele morreu e encarnou em você, o mesmo jeito mole, balofo. Sujo. [...] puxou a família dele, tudo com cara redonda de anão, cara redonda e pescoço curto, olha aí a sua cara" (Fagundes Telles, 1965, párr. 51). El recuerdo del padre, el remordimiento que esto produce, el parecido entre el progenitor y la hija, no solo en las acciones sino incluso en el físico, crean una identidad que gradualmente incorpora la protagonista y que llega a su entera transformación esa misma noche. La madre, al enfatizar las semejanzas de Adriana con la familia paterna, también remarca todo aquello que su hija no tiene por la parte materna, y ahí entra en juego la medalla de oro, a la cual hace alusión el título. Este objeto es la herencia que recibió la madre por parte de su abuela y que pasó por varias generaciones femeninas. Adriana, luego de obtener la medalla junto a la cadena, se la cuelga al gato que habita en su casa. De esa manera, niega el legado de su familia materna pero también asume la transformación y los rasgos paternos.

En otro orden de ideas, el desdoblamiento del personaje también puede estar relacionado con el sueño o con la imaginación. Si en "O encontro", la protagonista, por breves instantes, piensa que está soñando o que está siendo soñada por otra persona, otro relato de Fagundes Telles, "O noivo" publicado en *O jardim selvagem* en 1965, retoma esta idea del sueño. Lo mismo sucede en textos como "La noche boca arriba" de Cortázar, un cuento publicado por primera vez en *Final del juego,* en 1956. En el primero, el sueño acaba de concluir, en el segundo, el sueño está por comenzar. En ambos cuentos, narradores que no se corresponden con un personaje del relato presentan protagonistas masculinos. Estos personajes se encuentran en una instancia que Cortázar (1983) denominó "entrevisiones", es decir, aquello que puede haber entre dos momentos de la realidad.

"O noivo", el prometido de la historia de Fagundes Telles, despierta gracias a los golpes en la puerta de su empleada que le recuerda que aquel mismo día es el de un casamiento. Confundido, pero además asombrado, el protagonista, Miguel, no recuerda tener ningún evento festivo que implique la unión matrimonial. Gradualmente, irán apareciendo elementos en el espacio que constituirán los indicios de un relato oculto, la punta del iceberg de Hemingway que cita Piglia (1990): un traje impecable extendido sobre el sofá, pantalones de vestir, una corbata. Miguel sospecha que participará de un casamiento en calidad de padrino, un acontecimiento que olvidó por completo. Sin embargo, el título estará advirtiendo que el papel formal en tal acto ceremonial no es el de un padrino sino el de un prometido, entonces, se revela el hecho: "o noivo" es él y la celebración es su propio casamiento. "'Perdi a memória!' Fechou as mãos e bateu com os punhos no chão. 'Mas se eu me lembro de tudo, como é que perdi a memória?'" (Fagundes Telles, 2012, p. 42), se pregunta constantemente Miguel sin poder reconocer ni recordar el evento. Se acuerda de su nombre, de su profesión, de la casa que heredó de su abuelo y hasta de los detalles más ínfimos de su infancia, sin embargo, no es capaz de recordar que tiene una prometida y, mucho menos su nombre. La especulación aumenta cuando el protagonista intenta descifrar qué mujer podría ser la futura esposa (Naná, Rosana, Jô, Cecília, Amanda, Regina, entre otras que van pasando por su mente e inmediatamente van siendo descartadas como posibles prometidas por diferentes motivos). Por miedo a ser considerado un loco y ser internado bajo la certeza de los diarios locales, "Enlouqueceu na manhã do casamento" (Fagundes Telles, 2012, p. 43), la solución será "seguir jugando". Quizás porque nunca quiso comprometerse —y de hecho esta suposición se evidencia en el siguiente enunciado en el cual su mejor amigo aparece para escoltarlo a su destino: "Frederico era seu amigo mais querido. Contudo, viera buscá-lo para aquilo" (Fagundes Telles, 2012, p. 44)—, o quizás no lo recuerda porque no sería él quien realizó la propuesta; son incógnitas que el lector puede preguntarse en relación a quiénes son los personajes que ejecutan las acciones y que a su vez se hacen responsables por ellas.

Lo cierto es que, en el largo recorrido al altar llegado el momento de finalizar "la jugada", la última esperanza de Miguel es que su mejor amigo traiga la invitación a su propia boda para poder corroborar el nombre de su prometida e intentar echar luz sobre tales acontecimientos, pero el narrador nunca nos revela este detalle y el mejor amigo no lleva la invitación consigo. En breves líneas, el protagonista amplía la lista de mujeres que podrían estar debajo del velo denso de la novia: Vera, Laura, Margarida. Finalmente,

Miguel descubre quién es su prometida, pero el lector nunca lo sabrá ya que no es ninguna de aquellas mujeres en las que pensó: "Que estranho. Lembrei-me de tantas e justamente nela eu não tinha pensado…" (Fagundes Telles, 2012, p. 46). Podemos formular, entonces, las siguientes preguntas: ¿Quién le propuso matrimonio a la joven que se acerca hacia el altar y que se supone que es la prometida de Miguel? Y, además, si el protagonista afirma insistentemente que no recuerda ese compromiso, ¿cómo es que el resto de los personajes asumen el casamiento como un hecho posible? En una entrevista otorgada en 2013 para el canal *TV Cultura*, la autora de "O noivo", afirmaba que pensar la lectura en términos de comprensión es muy difícil, además, mencionaba que el escritor suele jugar con la ambigüedad a través de un procedimiento de contorno: "o escritor tem essa ambiguidade [...] ele contorna, ele também não abre muito o jogo, ele joga" (Fagundes Telles, 2013, 24m20s), quizás la misma "entrevisión" que mencionaba Cortázar en 1983.

De manera similar, se construye el relato de "La noche boca arriba" en el cual la "ambigüedad perceptiva" (Herrero Cecilia, 2011) será fundamental. Entonces, nos preguntamos nuevamente, ¿quién es el personaje y cuál es la historia que no pertenece al sueño? Una pista es la que el mismo Cortázar nos indica en una entrevista de 1984: "En el caso del cuento, tiene que existir desde la primera palabra, tiene que estar ya de alguna manera contenida la última, aunque en mi caso yo nunca la sé" (Cortázar, 1984, 30m49s). Si nos detenemos en el epígrafe que anticipa el relato, podremos identificar el punto en el que se detiene el narrador:

> *Y salían en ciertas épocas a cazar enemigos;*
> *le llamaban la guerra florida* (Cortázar, 2014, p. 169).

Sobre el final del cuento deberemos volver al paratexto para recordar que el narrador ya nos había anticipado el cierre.

Ahora bien, este orden cerrado, "el vuelo de un boomerang" (Cortázar, 1984), nos lleva de la guerra florida al protagonista del cuento que aparentemente tuvo un accidente en motocicleta y, a causa de estar hospitalizado, sueña que es un indígena perseguido por una tribu. Los diferentes sucesos que conforman una primera trama parten de la salida del personaje de un hotel, continúan por el trayecto en motocicleta por la ciudad, seguidamente por el accidente de tránsito que protagoniza el joven, la llegada de la ambulancia, el posterior traslado al hospital y, por último, la intervención en la sala de operaciones. Luego, viene un salto de página que nos traslada a otros olores (el olor a pantano, la fragancia compuesta y oscura de la noche, el olor a guerra) y a otros espacios

esta vez boscosos. El protagonista señala que esto es un sueño, curioso, pero un sueño al fin en el que debe escapar de los aztecas y, para eso, se adentra en la selva. Una segunda interrupción se aproxima cuando el paciente despierta y verifica el final del sol en los ventanales de su habitación. Sin embargo, este fragmento que nos trae de vuelta a una especie de realidad se difumina producto de la fiebre y del estado permanente de somnolencia del personaje que vuelve a ser protagonista de una huida: una extensa corrida entre las ramas de los árboles, hojas, barro, gritos y antorchas hasta que el enemigo lo captura. Quizás el sentido de la supervivencia es lo que aumenta el deseo de sentir la seguridad que le ofrece el hospital, no obstante, el cruce con el sueño cada vez es más evidente hasta que ambas historias se fusionan en una única. Es el olor a la humedad de las piedras lo que hace que el protagonista comprenda lo que estaba a punto de suceder:

> Quiso enderezarse y sintió las sogas en las muñecas y los tobillos. Estaba estaqueado en el suelo, en un piso de lajas helado y húmedo. […] Lejanamente, como filtrándose entre las piedras del calabozo, oyó los atabales de la fiesta. Lo habían traído al teocalli, estaba en las mazmorras del templo a la espera de su turno (Cortázar, 2014, p. 176).

Más que los indicios son las coincidencias entre los dos relatos (el traslado boca arriba, el gusto a la sangre en la boca, el objeto que le brillaba en la mano al hombre de blanco) las que juegan entre dos historias narradas en un mismo cuento. Es por eso que podemos afirmar que una de las estrategias que predomina en la construcción del desdoblamiento del personaje que sueña es la teoría del iceberg de Hemingway que cita Piglia (2011): la historia secreta, que se construye con lo no dicho, aquello que resulta tácito, en definitiva, es la clave. Es decir, el desdoblamiento acompaña, en este cuento, el entrecruzamiento de una primera historia superficial y los indicios de un segundo relato. Asimismo, tanto en "O noivo" como en "La noche boca arriba", entendemos que existe un elemento fantástico que no es tan perceptible (¿quién no sufriría de una amnesia repentina y temporal el día de su casamiento y por qué un indio moteca herido y perseguido en medio de la guerra florida no podría imaginar una ciudad, semáforos y una motocicleta?), de todas maneras, sí podemos reconocer que los protagonistas nos introducen en un relato ambiguo que nos deja con la sensación de que son y de que no son ellos mismos a la vez, una apreciación tal vez más evidente en Julio Cortázar que en Lygia Fagundes Telles.

Consecuentemente, podemos afirmar que Cortázar crea en sus propios relatos una teoría sobre el desdoblamiento del personaje. Reflexiona sobre el asunto, lo pone en relación con la misma trama contada y nos explica cómo los protagonistas piensan al respecto del desdoblamiento, como sucede en "Una flor amarilla", otro cuento que forma parte de la primera edición de la obra *Final del juego*. Contrariamente, en Fagundes Telles intuimos que los personajes se desdoblan, pero ese otro está ausente en la narrativa, gravita sobre ella y, en definitiva, lo construye el lector con los indicios y con lo no dicho, como observamos en el relato "A chave na porta", un texto que fue publicado en el año 2000, en el libro *Invenção e Memória*.

Narrado por un personaje testigo, el cuento "Una flor amarilla" comienza por el encuentro con el otro. En los primeros párrafos y sin especulaciones, el narrador nos introduce en la vida de un señor jubilado que un día, yendo en un autobús de camino a encontrarse con un viejo amigo, se cruzó con un chico, Luc, de aproximadamente trece años que, en principio, se parecía mucho a él cuando tenía esa misma edad. La percepción de la similitud fue aumentado a tal punto que para el jubilado todas las características no solo físicas del joven sino también de su personalidad cada vez eran más idénticas a las de él (el rostro, las manos, la timidez con la que se presentaba, la torpeza e incluso la voz). Convencido, el hombre no dudó en buscar estrategias para relacionarse con Luc y con su familia. Así, hasta logró involucrar a un sobrino suyo de la misma edad que el joven para tener un pretexto más de visita. Sin explicaciones, y como el género mismo sugiere, la revelación no tardó en aparecer:

> A esa altura una especie de revelación cayó sobre él. Nada estaba explicado pero era algo que podía prescindir de explicación, que se volvía borroso o estúpido cuando se pretendía —como ahora— explicarlo […] Lo que había empezado como una revelación se organizaba geométricamente, iba tomando ese perfil demostrativo que a la gente le gusta llamar fatalidad. Incluso era posible formularlo con las palabras de todos los días: Luc era otra vez él, no había mortalidad, éramos todos inmortales.
>
> —Todos inmortales, viejo. Fíjese, nadie había podido comprobarlo y me toca a mí, en un 95. Un pequeño error en el mecanismo, un pliegue del tiempo, un avatar simultáneo en vez de consecutivo, Luc hubiera

> tenido que nacer después de mi muerte, y en cambio... (Cortázar, 2014, pp. 86-87).

No hay un estado de tensión en la construcción del otro como doble ya que la revelación está dada en las primeras líneas. Consciente de que el encuentro con su doble no presentaba ninguna duda —confesará "Luc no solamente era yo otra vez sino que iba a ser como yo, como este pobre infeliz que le habla" (Cortázar, 2014, p. 68)—, el jubilado comenzó a tener una cercanía insospechada con la familia del joven.

Como mencionábamos en líneas anteriores, en relatos como "Una flor amarilla", Cortázar nos presenta una especie de teoría sobre el doble ya que el narrador no se limita a relatar los hechos sucedidos, sino más bien que recupera las intervenciones que el jubilado menciona en relación al hecho de encontrarse con su doble. A título de ejemplo, subrayamos la falta de una explicación lógica al hecho fantástico, pero también la reflexión que el protagonista nos brinda sobre la figura análoga y las justificaciones necesarias para la construcción del doble. Desconfiado, el narrador intenta buscar explicaciones, pero inmediatamente se ve interrumpido por la insistencia del jubilado sobre las coincidencias visibles y, además, sobre las secuencias narrativas que propician el carácter análogo entre los personajes. Incluso la teoría sobre la inmortalidad, o mejor dicho sobre el infinito de las personas se presenta como un común denominador en la construcción del doble.

Ahora bien, la repetición de la figura se ve afectada cuando un aspecto en la cadena de las similitudes se rompe o toma otro rumbo. Y en ese momento, sí se presenta una explicación: el jubilado enfatiza en el hecho de que Luc, repitiendo la misma enfermedad que él en su infancia, no tuvo la posibilidad de recibir una atención médica adecuada —un hecho que claramente llama la atención del narrador y que pone en duda no solo la veracidad del relato sino también las intenciones del jubilado— y ese desajuste en la secuencia de repetición significa un destino diferente: la muerte del joven. En parte este final trae otra revelación para el protagonista, ya que el fallecimiento de Luc significaba el fin de la inmortalidad para él: "pero yo sí que estaría muerto de verdad, sin un Luc que entrara en la rueda para repetir estúpidamente una estúpida vida" (Cortázar, 2014, p. 92).

Para concluir el relato de "Una flor amarilla", quizás como una manera de captar la atención del lector, que a estas alturas es posible que no comprenda cuál es la relación de lo que se narra con la flor mencionada en el título, el destino feliz al cual parece haber

llegado el jubilado se convierte en una condena, ya no habrá otro Luc y, por lo tanto, no habrá alguien más que pueda ser él otra vez, aunque persiga una vida imbécil y fracasada. Esto lo descubre el protagonista mirando una flor amarilla, símbolo de la belleza, pero también de la mortalidad. En este sentido, la percepción del tiempo parece ser fundamental para darle forma al desdoblamiento del personaje. Si por un lado Luc representa el futuro del jubilado, aquello que será, también lo es en relación al pasado por las similitudes que el protagonista observa con su otro de antaño.

Contrariamente, en el cuento de Fagunde Telles, "A chave na porta", la revelación sobre el desdoblamiento del personaje no se dará hasta el final del relato. De a poco, la narradora-protagonista nos irá dando indicios que no pondrán de manifiesto el hecho hasta los últimos párrafos. Así, el encuentro no será entre un "yo" y un "otro" similar o análogo como manifestará el jubilado del cuento de Cortázar, sino que será entre la narradora y un excompañero de facultad, "em plena noite de Natal" (Fagundes Telles, 2000, párr. 9). Un día de lluvia y luego de una reunión con amigos, previa nochebuena, la protagonista que se dirigía a su casa, se topa con un excompañero de la universidad quien le ofrece "carona"[5]. A simple vista, este cruce no llamará la atención de la protagonista, quien no duda en aceptar la oferta, sino que le traerá a la mente todos los recuerdos de su colega en épocas pasadas: el apodo que le habían puesto, "Sininho", la ideología que perseguía, el perfume que usaba, la sonrisa intacta, las lecturas que realizaba —como en "Distante espejo", la narradora destaca a un autor de obras literarias muy puntual, curiosamente Dostoievski—, el coche que conducía y hasta el tono de voz.

El viaje hasta su casa si bien parece haber llamado la atención de la protagonista por los eventos narrados por su antiguo amigo, no presenta ningún cruce con lo imposible sino hasta el final del cuento. Sininho le comenta que luego de haber estado viviendo en las afueras de Londres había decidido volver a Brasil, espacio en el cual se sitúa el cuento, a su casa en donde había vivido la mayor parte de su infancia y adolescencia. La narradora reconoce haber estado incluso en esa casa lo cual le trae recuerdos sumamente vivos, "rua São Salvador". Como si fuese una conversación al pasar, al llegar a destino se despiden y, al cabo de unos segundos, la protagonista percibe que olvidó la llave de su casa en el coche. Atenta al dato de la residencia actual de su excolega, decide ir en busca de su llave. Por fin, se produce la revelación. Cuando la narradora intenta contactar a la persona que

[5] Esta expresión se refiere al acto de conducir gratuitamente o de favor en cualquier tipo de vehículo (Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, 2010, definición 2).

recientemente se había ofrecido a darle traslado, descubre que en realidad su ex compañero ya había muerto: "— Mas esse daí morreu faz tempo, meu Deus! É o pai do meu patrão mas ele já morreu, fui até no enterro... Ele já morreu!" (Fagundes Telles, 2000, párr. 36). Surgen, así, los interrogantes sobre quién es el hombre que se ofreció a llevarla a su casa y cómo es posible que esa supuesta misma persona estuviese muerta. Claramente, no se intenta buscar una explicación lógica en el mismo cuento sino más bien interpretar cómo se manifiesta el desdoblamiento del personaje lo que nos permite afirmar que es, principalmente, a través de la categoría del tiempo.

De manera similar al cuento de Cortázar, para la protagonista de "A chave na porta", el encuentro con Sininho también significa un recuerdo del pasado. La muerte une ambos relatos e incluso la flor como símbolo de belleza y de juventud, pero también de mortalidad, está presente. Curiosamente, la narradora del cuento de Fagundes Telles, al volver a su departamento, se encuentra con el portero quien le informa que un hombre había devuelto su bolsa con la llave perdida. Esta situación mantiene su asombro, y la del lector por supuesto, ya que al buscar la llave en el fondo del bolso se topa con el capullo de una flor roja que le lastima el dedo y que acompaña la sensación de estar abriendo "otra puerta". Entendemos que, en estos dos relatos, el desdoblamiento del personaje se relaciona con la noción del doble que presenta Vilella (2007), como aquella experiencia de continuidad o semejanza, sea psíquica o física, entre los personajes.

Precisamente, en la segunda edición de *Final del juego*, publicada en 1964, Cortázar incorpora el cuento "Continuidad de los parques". En este breve relato, el narrador nos cuenta la convergencia entre el lector de una ficción (personaje principal del cuento) y el protagonista de la novela que está siendo leída. Esta confluencia entre dos relatos, a simple vista, responde a sistemas de causalidades diferentes: por un lado, encontramos un personaje que retoma la lectura de una novela cuando se encuentra "arrellenado en su sillón favorito" y, por otro lado, somos testigos de la lectura que este personaje realiza de una novela que pertenecería a otra línea temporal. Sin embargo, "palabra a palabra", el lector-protagonista es absorbido por la lectura a tal punto que se convierte en un testigo del último encuentro entre dos amantes, personajes de la novela. Lo desconcertante en "Continuidad de los parques", lo enigmático, surge cuando ya no se percibe una diferencia clara entre ambas historias. Asimismo, hay un elemento clave que funciona como indicio de una posible confluencia: el sillón de terciopelo verde. Vemos entonces una continuidad entre dos relatos, entre dos individuos: "El desdoblamiento o la confusión implican que un sujeto reconoce que se está produciendo

alguna perturbación en el campo de las diferencias que distinguen normalmente a los seres" (Herrero Cecilia, 2011, p. 24).

Para Piglia, en este cuento de Cortázar no habría una revelación explícita de una historia secreta pero sí la construcción de un relato que implícitamente nos quiere contar una verdad y la punta del iceberg sería ese sillón verde que, a su vez, nos permite identificar que el personaje en realidad está desdoblado y luego se unifica. En otras palabras, como expone Herrero Cecilia (2011) sobre los tipos formales del doble según Bargalló (1994), dos individuos se "fusionan" en un mismo individuo, dos personajes, que originalmente eran diferentes.

En menos de tres páginas, el narrador logra condensar, aunque de manera ambigua, una historia contada y una historia leída:

> Ella debía seguir por la senda que iba al norte. Desde la senda opuesta él se volvió un instante para verla correr con el pelo suelto. Corrió a su vez, parapetándose en los árboles y los setos, hasta distinguir en la bruma malva del crepúsculo la alameda que llevaba a la casa. […] Subió los tres peldaños del porche y entró. […] La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela (Cortázar, 2014, pp. 10-11).

Un relato también breve, similar en relación a la continuidad y a la confluencia de los personajes en un espacio, es el que publicó Fagundes Telles en *Antes do baile verde*, en 1965, "A caçada". En una tienda de antigüedades, un hombre se encuentra revisando una pila de cuadros. Mientras conversa con la dueña, una vieja que manifiesta poco interés en las ventas de su negocio, se topa con el extensísimo tapiz colgado al fondo, que un día antes ya había examinado en su primera visita a la tienda. Intrigado por los colores, el comprador le consulta a la dueña si ese tejido había sido restaurado ya que su imagen le parecía, esta vez, sumamente viva y nítida, pese al deterioro del paño. La dueña afirma que el tapiz es viejísimo y le advierte al hombre sobre el mal estado en que recibió el material y que incluso, al ser descolgado de la pared, podría arruinarse por completo. Sin ninguna explicación, el comprador se encuentra fascinado por el diseño: bajo un cielo tormentoso, se representaba una partida de caza en la que un cazador de arco apuntaba hacia un gran arbusto espeso, esperando a que su presa apareciese para insertarle la flecha, y otro cazador se asomaba entre los árboles de un bosque. La tempestad del cielo, el tono

verde-musgo del paño, el negro-violáceo de las hojas del bosque que se extendían bajo las botas del cazador como un líquido maligno, la barba violenta de uno de los hombres retratados, el tiempo devorando el tejido e incluso la presa que apenas aparece como un bulto, le provocan esa sensación de proximidad. Como le sucede a la protagonista de "O encontro", el hombre, nervioso, se pregunta en qué otro tiempo y dónde ya había presenciado esa misma escena que le resultaba tan familiar:

> Conhecia esse bosque, esse caçador, esse céu —conhecia tudo tão bem, mas tão bem! Quase sentia nas narinas o perfume dos eucaliptos, quase sentia morder-lhe a pele o frio úmido da madrugada, ah, essa madrugada! Quando? Percorrera aquela mesma vereda, aspirara aquele mesmo vapor que baixava denso do céu verde... (Fagundes Telles, 1999, 63).

En su permanente insistencia, el comprador ya no desconfía de la nitidez ni del rejuvenecimiento del tapiz que, efectivamente, le confirman que él había estado presente en esa caza. Sin embargo, como no puede encontrar su rostro en ninguno de los cazadores, piensa que, quizás, él podría haber sido el autor de un cuadro que había pintado la escena de la caza y que luego se había replicado en un tapiz. Al igual que Alina, protagonista del relato "Lejana", el comprador siente el frío, o el recuerdo de ese frío, que se percibe en el paño.

Luego de una pausa temporal debido a que el hombre decide volver a su casa, poco a poco la escena del tapiz y la tienda de antigüedades se van fusionando. Al tercer día, el comprador regresa al negocio y vuelve sobre el paño. Esta vez, el olor a las hojas y a la tierra devora el ambiente, la tienda se vuelve progresivamente más borrosa hasta que el tapiz se extiende por el techo, por las paredes y por el suelo, consumiendo todo el espacio. Los muebles a los que el hombre intenta agarrarse con desesperación se transforman en el tronco de un árbol. Finalmente, el protagonista había penetrado en el tapiz, ya era parte de la escena. Se pregunta si en ese traslado es el cazador o si es la caza y, rápidamente, culmina su sospecha: la flecha había penetrado en su corazón.

En "A caçada" encontramos varias relaciones con respecto al desdoblamiento del personaje, con los cuentos que anteriormente mencionamos. La conexión entre dos tiempos aparentemente diferentes, como sucede en los primeros relatos que citamos, la confusión de dos tramas que convergen en una sola, como en la "Noche boca arriba", el elemento de confluencia, el tapiz en el cuento brasileño o el sillón verde en el cuento de

Cortázar, y la continuidad del personaje en dos espacios como en "Continuidad de los parques", son todos los aspectos que reúne este breve relato de Fagundes Telles. Nuevamente, entendemos que se construyen personajes marcados por un rasgo de identidad personal que puede existir en dos o más mundos (Doležel, 1999, p. 166).

Los dos últimos relatos que seleccionamos de Cortázar, "La isla a mediodía" y "El otro cielo", fueron publicados en 1966 en el libro *Todos los fuegos el fuego*. El primer cuento, narra la vida de Marini, un auxiliar de vuelo italiano, que se encuentra escindido entre sus constantes viajes en avión y las Islas Griegas por las cuales sobrevuela regularmente. El encanto del paisaje de Grecia, el intenso azul del mar Egeo, las playas desiertas, las espuma que rompía en los arrecifes y las caletas, se habían convertido en una obsesión para Marini. Resignado al pensar que su obstinación tenía tan poco sentido como un sueño, dudó sobre la oportunidad de pasar de la línea Teherán a la de Nueva York, ya que esa sería su oportunidad para olvidar la obsesión por las islas. Sin embargo, por causa de esa misma fuerza que dominó al profesor de "Distante espejo", Marini cambió de parecer y se negó a la oferta de realizar un pase.

Una seguidilla de nombres de mujeres es ofrecida por el narrador para dar cuenta de las variadas relaciones que el auxiliar de vuelo mantenía, incluso, en los diferentes lugares a los que viajaba. Como al perecer le sucede al prometido del cuento "O noivo" de Fagundes Telles, Marini estaba entre la joven Carla, su antigua compañera de vuelo, entre la pelirroja del cabaret cerca de la Piazza Navona en Roma, entre Tania, la mujer que lo esperaba siempre en Beirut, o entre Lucía, que luego fue Felisa, su nueva compañera de trabajo. Cada una le ofrecía "infinitas bandejas de comida, cada una con la sonrisa a la que tenía derecho el pasajero" (Cortázar, 2016, p. 74). Mientras tanto, su obsesión con las islas griegas crecía siempre que se instalaba en una de las ventanillas para observar el paisaje y también su deseo de concretar sus vacaciones en Xiros. Por fin, luego de haber juntado un poco de su dinero y otro poco prestado, Marini se instala en la isla. No le cuesta adaptarse a la playa y el espacio lo invade por completo, tal es así que comienza a imaginar su vida definitivamente en ese lugar. En un gesto que parece ser decisivo, Marini se arranca el reloj de su muñeca y lo guarda en su pantalón, así, podría emprender una nueva vida, aprender a pescar y, poco a poco, matar al hombre anterior que él ya no era. Ya estaba en aquel lugar que tanto había querido, deseoso por concretar su empresa, cuando el zumbido del motor de un avión interrumpe sus pensamientos. Esta vez, no es un objeto como el sillón verde de "Continuidad de los parques" o el inmenso tapiz de "A caçada" el elemento de convergencia entre dos posibilidades, sino el sonido

del avión sobrevolando la isla lo que determina la fusión entre el auxiliar de vuelo y el turista de la isla Xiros: "Incapaz de luchar contra tanto pasado abrió los ojos y se enderezó, y en el mismo momento vio el ala derecha del avión, casi sobre su cabeza, inclinándose inexplicablemente, el cambio de sonido de las turbinas, la caída casi vertical sobre el mar" (Cortázar, 2016, p. 77). Mirini desciende de una colina hasta llegar al mar y allí observa la cola del avión hundida a unos cien metros. Se acerca y rescata el cuerpo de un hombre vestido de blanco que, pese a los intentos de reanimación por parte de Marini, muere por una profunda herida en su garganta. En un salto inesperado, aparecen los pocos habitantes de la isla que rodean el cuerpo, atónitos por la escena que están contemplando: un hombre, víctima de un accidente aéreo, había nadado hacia la orilla y no entendían con qué fuerzas ni cómo, ya que no había sobrevivientes del vuelo que acababa de estrellarse ni otros habitantes en la isla Xiros, además de los pescadores y de las mujeres de siempre.

No hay una explicación aparente para la convergencia entre dos momentos y dos espacios diferentes, por un lado, el vuelo de la línea Roma-Teherán, por otro lado, el paseo del protagonista por las playas de Xiros. Asimismo, la pausa abrupta entre el rescate que Marini hace del viajero y la llegada de los habitantes de la isla no deja otras opciones: no había sido tan fácil para el auxiliar de vuelo quitarse el reloj de su muñeca y empezar una nueva vida, porque la única posibilidad era que el personaje escindido entre dos mundos, —su rutina laboral y su deseo de libertad—, se reuniera con la muerte.

Superada esa etapa del protagonista que se enfrenta cara a cara con su doble, como en los primeros relatos de Cortázar y de Fagundes Telles, en "El otro cielo", una especie de secuela de "Las puertas del cielo", según Canclini (1968), el protagonista, un corredor de bolsa, nos cuenta su capacidad para trasladarse de un espacio a otro, una manera de vivir plenamente su escisión. Entre una vida rutinaria con Irma y su relación mercenaria con Josiane, se va trasladando de un espacio a otro, de un cielo a otro. Por un lado, el paseo por el barrio de las galerías cubiertas, su patria desde siempre, en el que se destaca el Pasaje Güemes. En este espacio, el protagonista recuerda momentos de su adolescencia. Por otro lado, la Galerie Vivienne o el Passage des Panoramas, un cielo más próximo de vidrios sucios, a un paso de la Bolsa, su lugar de trabajo. Al igual que en los relatos anteriores, no es posible identificar el momento exacto en el que el protagonista se traslada de un espacio a otro:

> Esa Galerie Vivienne a un paso de la ignominia diurna de la rue Réaumur y de la Bolsa (yo trabajo en la Bolsa), cuánto de ese barrio ha

> sido mío desde siempre, desde mucho antes de sospecharlo ya era mío cuando apostado en un rincón del Pasaje Güemes, contando mis pocas monedas de estudiante, debatía el problema de gastarlas en un bar automático o comprar una novela (Cortázar, 2016, p. 121).

El salto entre dos epígrafes permite reconstruir dos historias. Por un lado, un relato en el que el protagonista se pasea por las galerías con Josiane, aquella mujer que ejerce la prostitución y que lo saca de su vida rutinaria y, por otro lado, el relato de su vida en la casa de su madre junto a su pareja Irma. Este salto, de todas maneras, no evita el entrecruzamiento entre ambas historias, puesto que el protagonista se encuentra en un permanente vaivén entre un cielo y el otro. En este sentido, la simultaneidad de tiempos es fundamental para la comprensión del cuento, así, mientras el narrador nos cuenta que conoció a Josiane en lo más hondo de la Galerie Vivienne, "mientras llovía en el otro mundo, el del cielo alto", y describe la bohardilla pequeña en la que se encontraba con su amante, a su vez se veía en su cuarto conversando con su madre e Irma de la política nacional y de las enfermedades familiares. La diferencia entre un tiempo y el otro, entre una pequeña habitación y el patio de su casa en el que tomaba mate, radica en la ausencia total de horarios fijos que le permite el otro cielo y en los encuentros al azar que le ofrecía ese mundo diferente protagonizado por Josiane. Si bien es cierto que en el relato prevalece uno de los cielos, el otro, el que se desea, es inevitable que el protagonista vuelva al Pasaje Güemes, hasta conformarse. Con Josiane, recorría las galerías, visitaba los teatros del bulevar, se reía y hasta paseaban de la mano. Junto a su madre y a Irma el panorama era diferente y su actitud también, se veía desmejorado e indiferente y, de alguna manera, se sentía sometido hasta el punto de enajenarse. En esta doble posibilidad, el pase de un espacio al otro surge en las caminatas extensas que el protagonista realiza hasta agotarse. De esta manera, con el simple hecho de salir de un bar y doblar una esquina era posible toparse con los ojos de Josiane en la rue d'Uzès.

Además de los elementos que mencionamos en líneas anteriores, debemos considerar la referencia a hechos históricos que también dividen los relatos: la dictadura militar que acechaba las calles de Buenos Aires y el desenlace inminente de la guerra mundial. En este contexto, el protagonista se ve escindido entre dos mundos y, aunque soportar la sonrisa consecuente de Irma lo hace desear el otro cielo, no puede evitar demorarse junto a su madre y a su pareja en aquella normalidad burocrática. Es, en definitiva, el compromiso laboral en la Bolsa y el ataque cardíaco que sufre su madre lo

que provocan que el protagonista renuncie a su reconquistado cielo: “Nunca he querido admitir que la guirnalda estuviera definitivamente cerrada y que no volvería a encontrarme con Josiane en los pasajes o los bulevares. […] Y entre una cosa y otra me quedo en casa tomando mate, escuchando a Irma que espera para diciembre” (Cortázar, 2016, p. 121). En este cuento, la escisión del personaje no solo tiene que ver con su identidad sino también con el vínculo que mantiene con el resto del mundo, como lo explican Jourde y Tortonese (1996, p. 7).

Para cerrar nuestro recorrido, citamos “Noturno amarelo”, de Fagundes Telles publicado en 1977, en el libro *Seminário dos ratos*, debido a que también la transposición de tiempos y de espacios motivan el desdoblamiento del personaje. Este cuento se centra en el recuerdo de la protagonista y narradora, Laura, que comienza en un viaje junto a su novio, Fernando. En el trayecto, el coche se queda sin gasolina y los personajes discuten. Posteriormente, Laura revela su deseo de separarse de Fernando hace algún tiempo y, así, abre paso abruptamente a otro relato en el que ella misma se define como “repartida en dos momentos”. Emprende un recorrido por calles aparentemente desconocidas hasta que, con total naturalidad, abre el portón de una antigua casa y una voz de fondo le autoriza el ingreso. En este escenario, aparecen la criada, Ifigênia, los abuelos de Laura, su prima Eduarda y el profesor de alemán, futuro esposo de la prima. Lejos de sorprenderse, la protagonista entable una conversación con los miembros de su familia reconociendo el espacio en el que estaba, pero también asumiendo que esa noche era nueva en su vida antigua, es decir que se había trasladado a un tiempo pasado pero que esa escena ocurría por primera vez. Esa inédita conversación refleja un asunto pendiente entre la protagonista y su prima, puesto que la segunda le reclama a Laura el hecho de haber sido pareja de un novio suyo al mismo tiempo. Consecuentemente, lo que se evidencia es el asunto pendiente, la traición, que Laura intenta reparar con su familia. Felices por el reencuentro y luego de que Eduarda aceptase las disculpas de su prima, comienzan a bailar en la sala de estar. Hay un detalle fundamental en esta escena que se retomará luego al final y tiene que ver con una pulsera que servirá de “nueva alianza” entre las mujeres: Laura le advierte a Eduarda que su pulsera de oro había quedado enganchada en el vestido de la protagonista. Su prima insiste con que Laura debe quedarse con dicha pulsera, pero esto no sucede y Eduarda conserva su alhaja.

Finalmente, aparece en escena Rodrigo, el ex novio de la protagonista que también había sufrido los desengaños de la traición. En ese instante, Laura siente un inmenso alivio porque podrá disculparse con Rodrigo, pero cuando comienzan a conversar, ella

posa su mano sobre el pecho del joven y descubre un vendaje que permanecía en su cuerpo luego de un intento de suicidio. Aunque al principio la protagonista siente calma y alivio, luego es invadida por el frío y al girar para buscar su chaqueta, Rodrigo ya no estaba. Se revela así que, en realidad, el intento del joven por quitarse la vida había sido consumado. El relato se cierra con una condensación del tiempo que Laura no consigue explicar y con la sala vacía. Así, al igual que en "El otro cielo", bastaba con cruzar el jardín de su antigua casa para encontrarse nuevamente en la carretera junto a Fernando. Vale la pena recuperar el diálogo final entre la protagonista y su novio ya que esto da cuenta de las percepciones temporales de cada uno. Para ella, todo había ocurrido en varios minutos, pero él no parecía haber notado la ausencia:

> Atravessei o jardim que não era mais jardim sem o portão. Sem o perfume. A vereda (mais fechada ou era apenas impressão?) fora desembocar na estrada: o carro continuava lá adiante com suas portas abertas e seus dois faróis acesos. Fernando tapava o vasilhame. — Demorei muito? Ele vestiu o casaco. Acendeu um cigarro, Se eu demorei? Mas como? Eu tinha saído? Entrei no carro e me vi no espelho iluminado pela lanterna: minha pintura estava intacta (Fagundes Telles, 2009, p. 90).

El detalle del final descarta las posibilidades de encontrar una explicación. Laura desvía su mirada hacia el cielo a través del vidrio del coche, cierra los ojos y con fuerza presiona su puño. En ese instante, se da cuenta de que en su mano tiene la pulsera de oro de Eduarda que se había quedado adherida a su vestido mientras bailaban.

6. Consideraciones finales

A partir del análisis precedente, podemos concluir que el cruce entre autores cuya producción literaria ha sido contemporánea y se sitúa en un período próximo, "modernidad, post-modernidad" (Cariello 2007), permite la apertura a reflexiones que van más allá del estudio de cuestiones lingüísticas. Nuestro análisis comparativo parte, en este caso, de dos lenguas como el castellano y el portugués, pero radica en un tema en común: el desdoblamiento del personaje.

En virtud de los argumentos que hemos encontrado en aquellos autores que dedicaron sus estudios al análisis del doble en Cortázar y en Fagundes Telles, creemos importante considerar que el aporte consiste en presentar una comparación que permite ampliar aquellas nociones ya establecidas. Reivindicar las voces de escritores latinoamericanos quizás esté relacionado con esa permanente actualización de ciertos fenómenos literarios que se instalan permanentemente en las lecturas diarias, como sucede con el nuevo "boom" que menciona Mayor Ortega en su artículo publicado en *La Vanguardia*, del que partíamos al principio de este trabajo.

Si bien es cierto que tanto Cortázar como Fagundes Telles han sido objeto de estudio a partir de las más variadas temáticas, la propuesta de llevar a cabo una lectura comparada de ambos no es tan común porque se suele priorizar el análisis de manera aislada. Así, observamos que autores como Morello-Frosch (1968) y Carmosino (1996), destacan la constante presencia del *doppelgänger* literario en los cuentos del escritor argentino y que, a su vez, tesis como la de Sica Lamas (2000; 2004) y la de Brito y de Castro Pontes (2013), establecen una relación entre el desdoblamiento del personaje y el par inquietud/extrañeza, la dicotomía entre la memoria y el olvido, en los relatos de la escritora brasileña.

Entonces, podemos preguntarnos qué nos ha proporcionado de nuevo el estudio comparativo si, en definitiva, tanto se ha dicho sobre el desdoblamiento del personaje. Por un lado, nos ha permitido superar las fronteras nacionales del estudio de la literatura, considerando que partimos de autores que, por proximidad territorial, han compartido condiciones sociohistóricas comunes. Por otro lado, plantear un análisis comparativo-contrastivo a través de los principios derivados de la teoría literaria abre paso también a nuevas posibilidades: pensar el desdoblamiento del personaje a partir de las diferentes formas en las que se presenta, más allá de categorías cerradas que sugieren la necesaria

visibilidad de cuerpos que cohabitan, en consonancia con el espacio, el tiempo y la trama. En este sentido, estas últimas tres categorías narrativas también sufren un desdoblamiento —observando una preferencia por el desdoblamiento del espacio en Cortázar y por el del tiempo en Fagundes Telles— y, como analizamos en cuentos como "O noivo" o "La noche boca arriba", podemos identificar que hay una historia secreta que gravita en una narrativa en primer plano (Piglia, 2011, p. 86).

Sin dejar de lado las características propias que los críticos han atribuido a la literatura de Cortázar y de Fagundes Telles (Canclini, 1968; Piglia, 2001; Cariello, 2007; Bosi, 1994; Rivas Hernández y Bonito Pereira, 2014; Portella, 2015), observamos que el desdoblamiento del personaje es una constante en ambos autores que trasciende la coexistencia de cuerpos, propia de los primeros relatos que analizamos. Así, en los cuentos "Distante espejo", "Lejana" y "O encontro" (los dos primeros del autor argentino, el último de la escritora brasileña) vimos que la presencia del doble se aproxima a la noción de Jourde y Tortonese (1996, p. 16), debido a que la coexistencia de los protagonistas y sus dobles y el inmediato reconocimiento son un hecho. De manera coincidente, estos relatos corresponden a los primeros años de publicación tanto de Cortázar como de Fagundes Telles. Posteriormente, el desdoblamiento del personaje parece haber asumido otras formas.

A partir de los relatos subsecuentes como "La noche boca arriba", "Continuidad de los parques" o "El otro cielo", en el caso de Cortázar, y "O noivo", "A chave na porta" y "A caçada", en el caso de Fagundes Telles, el *doppelgänger* no resulta tan efectivo y las fronteras que delimitan Jourde y Tortonese comienzan a desdibujarse. Personajes que habitan en tiempos y espacios yuxtapuestos, como le sucede al corredor de bolsa que pasea por las galerías de Buenos Aires y por las de París, o protagonistas que se desplazan de un espacio a otro y se reconocen en una escena, como le sucede al comprador de antigüedades que se obsesiona con un tapiz, abren paso a nuevas interpretaciones y clasificaciones como las de Doležel (1999).

De todo lo anterior se desprende que, si bien en cada autor la noción sobre el desdoblamiento del personaje se actualiza permanentemente y se acerca al sentido que le otorga Vilella (2007) sobre aquella continuidad que no necesariamente debe ser manifiesta, sino que puede estar latente, gravitando en la trama, tanto Cortázar como Fagundes Telles han aportado una propia forma de concebir el desdoblamiento. Por un lado, el autor argentino creando una teoría explícita sobre el tema, incluso en aquellos cuentos en los que los personajes explican las condiciones que un doble debe tener para

ser considerado como tal (como sucede en “Distante espejo” o en “Una flor amarilla”). Por otro lado, la autora brasileña de una manera menos consciente, pero dejando al lector encontrar la continuidad de un personaje en otro. En definitiva, ambos autores han creado personajes que no podrían estar atados a una única posibilidad de vida sino a un sinfín de espacios y de tiempos que desenmascaran, quizás, aquello que para Álvaro de Campos (1933) se debate entre una vida verdadera y otra por la cual aceptamos vivir en convivencia con los otros, a fin de cuentas, la falsa. Cuál es la verdadera y cuál es la falsa sería otra cuestión.

7. Referencias

Arias Careaga, R. (2014). *Julio Cortázar: de la subversión literaria al compromiso político*. Sílex Ediciones S.L.

Bolaños Villalobos, I. C. B.; Cerdas Ramírez, G. y Ramírez Acosta, J. (2013). El doble y tres relatos de Julio Cortázar. En: *Letras*, (54), 51-69.

Bosi, A. (1994). *História concisa da literatura brasileira*. Editora Cutrix.

Brito, A. G. M., y de Castro Pontes, N. (2013). O estranho e o duplo na literatura fantásticas de Lygia Fagundes Telles. En: *Miguilim-Revista Eletrônica do Netlli*, *2* (2), 102-110.

Brunel, P. (2000). Duplo. En: *Dicionário de mitos literários*. Editora José Olympio.

Canal El Juglar Arte y cultura (2012). *Entrevista a Julio Cortázar 1983 – El Juglar / México* [Archivo de video]. YouTube: https://youtu.be/2bOlv-04-3I

Canal Historia y Humanidades (2022). *Entrevista a Julio Cortázar (1984) [Archivo de video]*. YouTube: https://youtu.be/88f6R1gfEO0

Cariello, G. (2003). Literatura Comparada: ¿Campo interdisciplinario o nueva disciplina?. En: *Argumentos, La revista del Doctorado*, año 1, N°. 1, pp. 35-48. Laborde Editor.

Cariello, G. (2007). Historia comparada de las literaturas argentina y brasileña: una propuesta para su abordaje. Comunicación presentada en las *VIII Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*. Universidad Nacional de Cuyo.

Carmosino, R. (1996). Forma y funciones del doble en tres cuentos de Cortázar: “La noche boca arriba”, “Las armas secretas” y “El otro cielo”. En: *Texto Crítico. Nueva época*, (2), 83-92.

Cortázar, J. (1970). Lejana. En: *Bestiario*. Editorial Sudamericana.

Cortázar, J. (2008). Distante espejo; Las puertas del cielo. En: *La otra orilla*. Punto de lectura.

Cortázar, J. (2013). *Julio Cortázar. Clases de literatura: Berkeley, 1980*. Alfaguara.

Cortázar, J. (2014). Continuidad de los parques; La noche boca arriba; Una flor amarilla. En: *Final del juego*. Alfaguara.

Cortázar, J. (2016). El otro cielo; La isla a mediodía. *Todos los fuegos el fuego*. Alfaguara.

Demicheli Sampaio, R. (2015). O duplo em "Tigrela", de Lygia Fagundes Telles. En: *Miguilim–Revista Eletrônica do Netlli*, 46-55.

Doležel, L. (1998). *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Arco/Libros.

Doležel, L. (1999). *Estudios de poética y teoría de la ficción*. Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.

Fagundes Telles, L. (1958). O encontro. En: *Histórias do desencontro*. Livros do Brasil.

Fagundes Telles, L. (1965). A medalha. En: *O jardim selvagem*. Editora Companhia das Letras.

Fagundes Telles, L. (1999). A caçada. En: *Antes do baile verde*. Rocco.

Fagundes Telles, L. (2000). A chave na porta. En: *Invenção e Memória*. Editora Companhia das Letras.

Fagundes Telles, L. (2009). Noturno amarelo. En: *Seminário dos ratos*. Editorial Companhia das Letras.

Fagundes Telles, L. (2012). O noivo. En: *Um coração ardente*. Editorial Companhia das Letras.

Frenzel, E. (2021). Doble. En: *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Gredos.

Galbis Reig, N. (2015) El tema del doble en Julio Cortázar y Edgar Allan Poe. Universidad de Valencia, comunicación personal.

García Canclini, N. (1968). *Cortázar: una antropología poética*. Editorial Nova.

Gebra, F. M. (2015). Julio Cortázar e Lygia Fagundes Telles nas Encruzilhadas de seus Duplos. En: *Cadernos de Literatura Comparada*, (32), 181-203.

Gonçalves Leite, F. E. (2013). *O duplo como manifestação do insólito em contos de Lygia Fagundes Telles e Ignácio de Loyolo Brandão*. [Tesis de maestría, Universidade do Estado do Rio Grande do Norte].

https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=118117

Guillén, C. (1985). Tres modelos de supranacionalidad. En: *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Editorial Crítica.

Haghroosta, M. (2011). Algunas consideraciones acerca de "Lejana". En: *Arbor*, 187 (752), 1187-1196. https://doi.org/10.3989/arbor.2011.752n6013

Herráez, M. (2011). *Julio Cortázar, una biografía revisada*. EDITORIAL ALREVÉS.

Herrero Cecilia, J. (2011). Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas. En: C*édille. Revista de estudios franceses*, (2), 17-48.

Infobae (2022). Algunos libros destacados de los escritores del nuevo "Boom". En: *Infobae*. Disponible en: https://www.infobae.com/leamos/2022/12/18/algunos-libros-destacados-de-losescritores-del-nuevo-boom/?outputType=amp-type

Jourde, P. y Torntonese, P. (1996). *Visages du double. Un theme littéraire*. Éditions Nathan.

Leite Sampaio, A. M. (2015). Os motivos da narrativa fantástica nos contos de Lygia Fagundes Telles. En: *Revista de Humanidades*, *30* (2), 266-289.

Lozano, S. (1983). El recurso del doble de Julio Cortázar. En: *Cuadernos Americanos México*, *42* (3), 185-200.

Marinho, M. V. M. y da Costa Santos, R. F. (s.f.). O duplo na configuração da personagem em dois contos de Lygia Fagundes Telles. Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, comunicación personal.

Martín, R. (2007). *La amenaza del yo. El doble en el cuento español del siglo XIX*. Editorial Academia del Hispanismo.

Martins, I. M. D. C. (2019). Duplos mistérios: um estudo em Lygia Fagundes Telles. [Tesis de maestría, Universidade Federal do Amazonas]. https://tede.ufam.edu.br/handle/tede/7182

Mayor Ortega, L. (2022). Barcelona, sede del nuevo boom literario. En: *La Vanguardia*. Disponible en: https://www.lavanguardia.com/cultura/20221211/8639307/anos-nuevoboom.amp.html

Morello-Frosch, M. (1968). El Personaje y su Doble en las Ficciones de Cortázar. En: *Revista Iberoamericana, 34* (66), 323-330.

Moura da Silva, A. M. y Gonçalves Leite, F. E. (2017). O estatuto do duplo em três contos de Lygia Fagundes Telles. En: *Cadernos do IL*, (55), 276-290.

Pereira, H. B. y Rivas Hernández, A. (2014). *Relectura de Lygia Fagundes Telles*. Ediciones Universidad de Salamanca: Editora Mackenzie.

Piglia, R. (1990). Tesis sobre el cuento. En: *Crítica y ficción*. Siglo XX.

Piglia, R. (2001). Sobre Cortázar. En: *Crítica y ficción*. ANAGRAMA.

Portella, E. (2015). *Melhores Contos - Lygia Fagundes Telles*. Global Editora.

Roas, D. (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Editorial Páginas de Espuma.

Santana Borges, K. J. y Turchi, M. Z. (2017). Sonho e embriaguez: o duplo estético nietzschiano em "Verde lagarto amarelo", de Lygia Fagundes Telles. En: *Caletroscópio, 5* (9), 97-113.

Sica Lamas, B. (2000). *Lygia Fagundes Telles: imaginário e a escritura do duplo*. [Tesis de doctorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul]. https://lume.ufrgs.br/handle/10183/1848

Sica Lamas, B. (2004). *O duplo em Lygia Fagundes Telles: um estudo em Literatura y Psicologia*. Edipucrs.

Suárez, N. (2012). Una literatura de pasajes (y condenas). Notas sobre dos cuentos de Cortázar. En: *V Congreso Internacional de Letras "Transformaciones Culturales Debates de la teoría, la crítica y la lingüística"*, 2733-2739.

Todorov, T. (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. Premia Editora.

TV Cultura (2013). *Roda Viva | Lygia Fagundes Telles* [Archivo de video]. YouTube: https://youtu.be/tgaX90Fo3YU

Vidaurre, C. (2002). La estructura narrativa de en los relatos de Julio Cortázar. En: *De métodos de análisis y análisis de métodos (Teoría y práctica de la lengua y la literatura)* (pp. 140-165). Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

Videira Alvárez, J. (2015). Esquizoanálisis del deseo y literatura fantástica. En: *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, *3* (2), 155-175.

Vilella, E. (2007). *Doble contra senzill: La incògnita del jo i l'enigma de l'altre en la literatura*. Pagès Editors.

Zavala, H. L. (2004). Cortázar y sus dobles. En: *Revista de la Universidad de México*, (1), 57-61.

Zuloaga Jiménez, M. (2018). El doble en la narrativa hispanoamericana. En: *Revista Cálamo FASPE*, (66), 40-45.