

La otredad gótica y la figura del doble

Antonio ALCALÁ GONZÁLEZ
Universidad Nacional Autónoma de México

El encuentro con un doble es un recurso común en la literatura gótica que lleva al protagonista a cuestionar y dudar acerca de la concepción occidental del ser humano como una identidad unificada. El doble inicia como una proyección hacia el otro de todo aquello desagradable que, conscientemente o no, reconozco dentro de mí mismo. De este modo, la aparición de dobles en la literatura gótica hace posible el justificar los crímenes del protagonista, así como personificar los límites de lo admisible y señalar hacia los riesgos de buscar transgredir más allá de tales barreras; estos dobles permiten a sus creadores expresar preocupaciones personales de diversa índole. En Latinoamérica, Jorge Luis Borges y Carlos Fuentes retoman la figura gótica del doble para explorar la presencia de lo inadmisibile dentro de sus protagonistas, quienes, al reconocerse como seres abyectos, encuentran en el doble la posibilidad para escapar a tal condición.

PALABRAS CLAVE: otredad, doble, abyección, identidad, irrupción.

The encounter with a double is a common literary device in Gothic Literature. It moves the protagonist to question and doubt the Western conception of a human being as a unified identity. The double starts as a receptacle of everything inadmissible which, consciously or not, I recognize in myself. Thus, the appearance of Gothic doubles makes it possible to justify crimes and personify the boundaries of the inadmissible; in the end, it also points out towards the risks of transgressing such limits. Such Gothic doubles allow their creators to express personal concerns related to their times. In Latin America, Jorge Luis Borges and Carlos Fuentes make use of the Gothic figure of the double to explore the presence of abject elements inside their protagonists. When the latter finally recognize themselves as abject beings, they find in their doubles the only means to escape their condition.

KEY WORDS: otherness, double, abjection, identity, irruption.

Tal y como alude este título, la tradición gótica nos presenta narrativas de encuentros con la *otredad* que irrumpe tomando la forma de lo desconocido, siempre oscuro y misterioso. En el territorio de lo gótico, lo sobrenatural y monstruoso transgrede los límites de la razón y la ciencia para acercarnos a espacios donde domina lo irracional,

lo incontrolable y lo incomprensible (Anolik: 1). Y es precisamente cuando lo desconocido se vislumbra como un *otro* respecto al observador, es decir, cuando se le ha personalizado, que se le puede entender y enfrentar más fácilmente. En este trabajo propongo que la manifestación de una *otredad* gótica al interior de sus narrativas es lo que vincula a ciertos autores y sus obras, distantes en tiempo y espacio, como parte de la tradición tematólogica del modo gótico. Se trata de historias cuyos protagonistas confrontan a lo desconocido mediante la aparición de un doble. Entre las convenciones típicas del gótico, Eve Kosofsky Sedgwick menciona las preocupaciones que surgen a causa de la aparición de un doble, así como de lo innombrable y del efecto envenenante de la culpa y la pena por actos pasados (Sedgwick: 9-10). La aparición de un doble, y los efectos perturbadores que conlleva la misma, afectan por igual a algunos protagonistas de textos góticos clásicos, como sucede en *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* de James Hogg, así como a los personajes principales de textos, distantes en lugar y tiempo al gótico clásico, como “El sur” y “El otro”, de Jorge Luis Borges, además de “Chac Mool” y “Pantera en jazz”, de Carlos Fuentes. Todos ellos experimentan un conflicto, común a varios personajes dentro de la tradición gótica; se trata de un conflicto que los lleva a cuestionar la validez y continuidad del concepto occidental de la mente y la identidad humanas como unidades indivisibles e indeformables en su esencia propia. Todos estos protagonistas atestiguan la irrupción de lo misterioso, llamado *uncanny* dentro de la tradición gótica; este vocablo, según la propuesta de Freud, quien lo llamó *unheimlich*, se refiere a todo aquello que es misterioso, pero a la vez secretamente familiar para el individuo; se trata de algo que había pasado por el filtro de la represión para después regresar de ésta (Freud: 245). El regreso de lo misterioso nos confronta con lo que no queremos ni debemos saber de nosotros y, al develar que existen verdades más allá de las que conocíamos, torna cualquier tipo de frontera entre lo admisible y lo no admisible en algo incierto (Botting: 11). Cuando las sombras reprimidas de nuestro propio ser regresan de la represión para manifestarse ante nosotros, éstas toman la forma de dobles que dividen al ser en facetas múltiples que representan algún aspecto ignorado, silenciado, o negado de aquel original que ha sido copiado (Carroll: 46); esta división no es más que un eco de la negación freudiana de la mente como algo unificado. Lo anterior se verifica en la experiencia de Maskul, protagonista de *A Voyage to Arcturus* (1920) de David Lindsay. Cada experiencia y encuentro de Maskul con un nuevo interlocutor le proporciona nuevas perspectivas del mundo; es como si fuera descubriendo poco a poco todas las facetas ocultas e ignoradas dentro de su propio ser.

Nuestro entendimiento actual de la noción del doble proviene de la propuesta de Otto Rank; partiendo de su propuesta, podemos definir al doble como una proyección hacia una forma familiar que toma el aspecto de un conflicto mental propio de aquel ser que ha creado la proyección (Rank: 109); lo anterior nos permite desentendernos parcialmente del conflicto mismo y experimentar un estado de liberación interna que resulta de dejar de lado una carga pesada (*ibid.*: 79). Sin embargo, nosotros somos aún responsables por el doble y no podemos desentendernos de sus acciones, pues, por un lado,

éste se divierte a nuestras expensas al cometer actos que nosotros sólo soñaríamos con perpetrar, y por otro, nos mueve a disfrutar con él mismo cuando nos fuerza a llevar nuestros apetitos reprimidos a la realidad (*ibid.*: 110).

Otto Rank no hizo más que iniciar el estudio psicoanalítico de algo inherente a la mente humana: su condición como un mezcla de diversas facetas en movimiento continuo; de hecho, el ser humano siempre ha sido más de uno, y la irrupción del doble no es más que el regreso al estadio del espejo. Éste es el proceso propuesto por Lacan mediante el cual el bebé pasa de una imagen fragmentada de su propio cuerpo a una imagen unificada que corresponde no a la imagen de su cuerpo visto desde la perspectiva de sus propios ojos, sino a la que encuentra dentro del espejo (Lacan, 1966: 1-4). De este modo, aunque el espejo le permite al niño dar el primer paso hacia el entendimiento de su personalidad como algo unificado, esto se da mediante la observación de un extraño dentro del espejo; él sabe que no está dentro del espejo, sin embargo, debe acostumbrarse al hecho de que él es esa persona distante (Bersani: 208). Desde este momento en que, paradójicamente, una imagen extraña permite la concepción unificada de uno mismo, el ser queda condenado al acecho por parte del doble tras el espejo durante el resto de su vida, pues consciente o inconscientemente el recuerdo de dicho doble permanecerá junto con el temor a que nuestra identidad se confirme como algo dual que necesita tanto de nosotros mismos como de él, no sólo para crearse, sino también para mantenerse como una unidad que, tememos recordar, es dual.

El estadio del espejo es el primer evento que nos muestra que, inevitablemente, dependemos de *otro* para definirnos en relación con éste; según Lacan, es mediante el intercambio de miradas que, inmediatamente después del estadio del espejo, el ser reafirma su cuerpo como depositario del *yo* en relación con el *otro* (Lacan, 1988: 169-170). El *yo* no existe sin referencia al *tú* (*ibid.*: 166). Es más, sin un significante, yo carezco de significado, y es precisamente dentro del código del *otro* que se encuentra el significante que me da mi propio significado (Lacan, 1977: 205). El resultado de lo anterior es una serie de relaciones recíprocas en donde yo dependo del *otro* y el *otro* depende de mí para existir. Al ser yo quien le da significado al *otro*, puedo convertirlo en el depositario de todo aquello que no quiero reconocer dentro de mi propio ser por miedo a que contradiga las verdades sobre las que baso mi identidad. De acuerdo con Kristeva, es la misma represión de aquello que odio en mí lo que me permite crear al *otro* mediante la transferencia (Kristeva, 1991: 1 y 184). No obstante, siempre existe el riesgo de que un choque frontal con el otro se convierta en la fuente de irrupción de lo extraño y misterioso, que regresa de la represión (*ibid.*: 187-188) para transgredir los límites que yo creía haber impuesto a mi persona. Tal irrupción traería de regreso lo más abyecto en mi propio ser. Si lo abyecto (nuevamente recurro a Kristeva [2004: 9 y 11]) es aquello que va más allá de las barreras del ser al rebasar todo límite y regla, entonces la máxima manifestación de la abyección ocurre cuando “cansado de sus vanas tentativas de reconocerse fuera de sí, el sujeto encuentra que lo imposible es su *ser* mismo, al descubrir que él no *es* otro que siendo abyecto” (*ibid.*: 12). Tras buscar vanamente una personalidad ideal, descubro que ésta es imposible al tener que

aceptar lo abyecto que reprimí dentro de mí mismo; esto me lleva a reconocer que los cimientos que creí cimentaban a mi ser son falsos, pues “nada mejor que la abyección de sí para demostrar que toda abyección es de hecho reconocimiento de la *falta* fundante de todo ser...” (loc. cit.).

Aunque la abyección, y más aún si se dirige a nosotros mismos, nos lleva a reconocer que los límites siempre pueden ser trasgredidos, recíprocamente nos permite mantener la noción de barreras alrededor de lo permisible para el ser puesto que “aquel para quien lo abyecto no existe está loco” (*ibid.*: 14). En verdad, sin límites a nuestros seres, la razón que caracteriza al ser humano no existiría. ¿Pero qué sucede cuando la razón es atacada y puesta en tela de juicio al reconocer que lo abyecto es más característico de nosotros mismos que aquello a lo que éste transgrede? En el modo gótico, los personajes enfrentan una y otra vez diálogos con *otro* que acaban por resultar ser monólogos con uno mismo y develan que las presencias transgresoras se generan desde dentro de nosotros mismos (Jackson: 108).

En *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, el monstruo se torna en un doble del Dr. Frankenstein. Una vez que se reencuentran, ambos quedan condenados a vivir siempre en persecución constante uno del otro; incluso en sus momentos más privados se encuentran íntimamente cerca: “I shall be with you on your wedding night” (Shelley: 116). En su insistencia por no reconocer que él es un transgresor, ya que tomó el papel de dios al decidir la creación de vida por su propia mano, Víctor Frankenstein no se da cuenta de que él es el verdadero monstruo en su historia: “never shall I create another like yourself, equal in deformity and wickedness” (loc. cit.); estas palabras dirigidas hacia su propia creación deberían estar destinadas al mismo Víctor; él ha atentado contra la vida de su propia familia al haber jugado con la creación de un hijo de forma no natural; no obstante insiste en ver al monstruo en otro ser para no aceptarse a sí mismo como tal. De hecho, es el monstruo mismo quien reconoce todo el tiempo que él y su creador son uno solo; pero él es la víctima y su padre el verdadero monstruo, quien, paradójicamente, tiene la muestra física de su propia monstruosidad en su creación; es por ello que al morir uno, el otro también desaparece: “He is dead who called me into being; and when I shall be no more, the very remembrance of us both will speedily vanish” (155).

Shelley trabaja la figura del doble para expresar su preocupación respecto a que la curiosidad científica lleve al hombre a volverse un monstruo en un intento fallido por convertirse en dios; por su parte, James Hogg, en *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (1824), se vale de la irrupción de un doble para manifestar directamente sus ideas acerca de que el *yo* es más de uno. El protagonista de la confesión, Robert Wirghim, es descrito como alguien cuyo único placer consistía en ser opuesto a otros: “If *one* of the party be a gentleman, I do hope in God I am not!” (Hogg: 35). Mientras que su medio-hermano George busca estar en buenos términos con él, Robert insiste en odiarlo y finalmente accede a conspirar para darle muerte. Aquel que mueve a Robert para cometer los actos que confiesa en su narrativa es un ser de nombre Gil-Martin. Su primer encuentro asimila el acercamiento a un espejo:

I beheld a young man of a mysterious appearance coming towards me. I tried to shun him... but he cast himself in my way so that I could not well avoid him; and more than that, I felt a sort of invisible power that drew me towards him, something like the force of an enchantment, which I could not resist... That stranger youth and I approached each other in silence, and slowly, with our eyes fixed on each other's eyes. We approached till no more than a yard intervened between us, and then stood still and gazed, measuring each other from head to foot. What was my astonishment, on perceiving that he was the same being as myself (117).

El mismo Gil-Martin comenta: "You think that I am your brother... or that I am your second self" (117). Las implicaciones de la cita anterior en relación con la aparición de un doble son mayores si tomamos en cuenta que la narrativa de Robert es una confesión en primera persona. Tras frecuentar a su doble, Robert comienza a evidenciar cambios en su apariencia, modales y conducta que sorprenden a sus padres; además, su nuevo colega lo convence de cometer actos de los cuales comenta: "I had at first felt every reasoning power of my soul rise in opposition; but, for all that, he never failed in carrying conviction along with him in effect..." (127). Gil-Martin se vuelve entonces el doble que permite a Robert liberarse de aquellos impulsos que no se atrevería a gratificar, pero al mismo tiempo, en su actuar lo arrastra a ser cómplice de su transgresión. Aunque Robert insiste en atribuir dichos impulsos a *otro*, éste no es más que la personificación en un extraño de aquellos deseos criminales que él teme reconocer en sí mismo: "But the most singular instant of this wonderful man over my mind was, that he had as complete influence over me by night as by day. All my dreams corresponded exactly with his suggestions; and when he was absent from me, still his argument sunk deeper in my heart than even when he was absent" (134-135).

Aunque es Gil-Martin el que prepara los ataques sobre los enemigos de Robert, es este último quien siempre debe dar el golpe final; se trata de escenarios en los que Robert parece necesitar de la voz al mando de su doble para justificar la perpetración final de sus crímenes. Hasta sus últimos días, Robert insiste en que Gil-Martin "tiranized every spontaneous movement of my heart" (187). Al avanzar la historia, el dominio del doble es más fuerte y Robert sufre periodos, de incluso meses, sin saber qué ha sido de sus acciones ni poder dar cuenta de los crímenes que se le atribuyen: "Either I had a second, who transacted business in my likeness, or else my body was at times possessed by a spirit over which I had no control" (182). Al final, su mente llega a un estado tal de multiplicidad que no sólo existe Gil-Martin, sino que sus pecados lo persiguen en forma de demonios. En tal momento, al encarar sus demonios, éstos parecen ser más reconfortantes que el acercarse a su doble y seguir siendo arrastrado por las acciones de éste: "Horrible as my assailants were in appearance (and they had all monstrous shapes), I felt that I would rather have fallen into their hands, than be thus led captive by my defender at his will and pleasure, without having the right or power to save my life, or any part of my will, was my own" (237).

Como Matilda que mueve a Ambrosio a cometer sus pecados en *The Monk* (1796) de Matthew G. Lewis, Gil-Martin es la justificación para los crímenes del pecador creado

por Hogg, de igual manera que el monstruo es el pretexto del Dr. Frankenstein para no aceptarse como el verdadero destructor de todo lo que conocía y le daba felicidad.

Aunque el periodo de la literatura gótica denominado clásico acaba alrededor de los años veintes del siglo XIX, los temas del género son constantemente retomados por escritores en distintos lugares y lenguas para convertirlo en un conjunto de convenciones que se resisten a ser incluidas categóricamente en algún canon existente (Anolic: 6). El doble, como parte de tales convenciones, reaparece constantemente. En Estados Unidos, Poe lo retoma cuando en “The Black Cat” (1843) el lector no puede estar seguro si el gato, que lleva cuatro días encerrado detrás de la pared, realmente delata a su dueño o si es este último quien se entrega a las autoridades, pretextando la intervención del animal para no aceptar su arrepentimiento y consecuente claudicación final: “‘Gentlemen... By the bye... These walls-are you going, gentleman?— these walls are solidly put together’; and here, through mere frenzy of bravado, I rapped heavily, with a cane which I held in my hand, upon that very portion of the brick-work behind which stood the corpse of the wife of my bosom... I was answered by a voice from within the tomb!- by a cry... a wailing shriek, half of horror and half of triumph...” (Poe: 355).

Otro protagonista de Poe, William Wilson, de la historia del mismo nombre (1839), se descubre a sí mismo en su homónimo al momento de darle muerte a este último y, por tanto, a su propio ser: “A large mirror,— so at first it seemed to me in my confusion- now stood where none had been perceptible before... It was my antagonist... It was Wilson... and I could have fancied that I myself was speaking while he said: ‘*You have conquered, and I yield. Yet, henceforward art thou also dead-dead to the World, to Heaven and to Hope! In me didst thou exist-and in my death, see by this image, which is thine own, how utterly thou hast murdered thyself*’” (Poe: 203).

Hacia el cambio de siglo, *Drácula* (1897), de Bram Stoker, nos muestra a un invasor que proviene de un contexto premoderno, trayendo consigo la sinrazón y poderes sobrenaturales que ponen en riesgo el imperio de la ciencia, el progreso y el orden de la civilización occidental. No obstante, cuando Jonathan Harker no atestigua reflejo alguno del Conde en el espejo que cubre toda la habitación (Stoker: 30), el lector se cuestiona si es que acaso Jonathan y su captor son el mismo, es decir, si Harker es quien se ha contaminado en el este y llevará consigo tal polución a Londres, capital de la civilización: “there was no reflection of him in the mirror! The whole room behind me was displayed; but there was no sign of a man in it except myself. This was startling... beginning to increase that vague feeling of uneasiness which I always have when the count is near...” (*ibid.*: 31). El hecho de que Harker descienda por las paredes exteriores del castillo como una lagartija, imitando el actuar del Conde, para acceder a las habitaciones y secretos de éste, nos lleva a cuestionar la credibilidad de Jonathan como alguien que desea salvar al imperio de la influencia de su captor. Su imitación parece más bien indicar su propio deseo por poseer los secretos guardados en la habitación, y con ello, ser como el Conde.

En *Drácula*, el encontrar en el *otro* todo lo negativo que debe mantenerse fuera del contexto de la razón responde a la necesidad de afirmarse como un ser civilizado

guiado por la razón. De manera similar, en “Oh Whistle my Lad and I Will Come to You” (1904) de M. R. James, el doble apunta a los riesgos de adentrarse en el espacio donde aún parece habitar la influencia de tiempos pasados de superstición y fuerzas sobrenaturales. La habitación de Parkins, el protagonista, tiene un ventanal triple, mientras el centro da hacia el mar en el este, el norte ve hacia la costa norte, que es una playa salvaje hasta donde abarca la vista, mientras que el sur ve hacia el pueblo costero, lugar de la civilización. Su curiosidad científica lo mueve a explorar unas ruinas medievales en la playa desierta, y de ésta regresa perseguido por una sombra que lo sigue incluso en sus sueños. El mismo autor, haciendo referencia al título de su historia, deja abierta la interpretación acerca de quién o qué trae Parkins consigo de la playa: “‘Who is this who is coming?’ Well, the best way to find out is evidently to whistle for him” (James: 71). Lo que queda claro es que tal doble nunca hubiera acechado a Parkins si éste se hubiera aventurado dentro de los terrenos de la civilización en vez de aventurarse en lo desconocido.

Así como el doble de M. R. James, que apunta a los peligros de cruzar los umbrales de lo desconocido, y el de Stoker, que incorpora aquello nocivo para la civilización, H. P. Lovecraft, en “The Outsider” (1921), utiliza el recurso del doble dentro de uno mismo para señalar el riesgo de aventurarse más allá de los límites de la cotidianidad, como también el riesgo de reconocer lo abyecto dentro de uno mismo. Al final de su historia, el protagonista anhela regresar a las grotescas cámaras del horrible castillo de las cuales alguna vez osó escapar para conocer una verdad desgarradora acerca de sí mismo: “I am strangely content, and cling desperately to those sere memories, when my mind momentarily threatens to reach beyond to *the other*” (Lovecraft: 8). Su deseo por encontrar la compañía de los que cree sus iguales, “I merely regarded myself as akin to the youthful figures I saw drawn and painted in the books” (*ibid.*: 9), lo lleva a irrumpir en una reunión de seres humanos y develar la verdad acerca de su ser:

I beheld in full, frightful vividness the inconceivable indescribable and unmentionable monstrosity which had by its simple appearance changed a ferry company to a herd of delirious fugitives... it was a compound of all that is unclean, uncanny, unwelcome, abnormal and detestable... the putrid, dripping, eidolon of unwholesome revelation; the awful baring of that which the merciful earth should always hide... I stretched out my fingers to the abomination within that great gilded frame; stretched out my fingers and touched a *cold and unyielding surface of polished glass* (*ibid.*: 12-14).

Descubre en el espejo que él mismo es la incorporación misma de la abyección pura. Las circunstancias de su existencia lo llevan a experimentar el estadio del espejo en un periodo tardío en su vida. En el *otro* que se encuentra tras el espejo se descubre a sí mismo y al horror de aceptar su propia existencia.

Se ha visto que el *otro* es algo innegable para Lacan en el camino para definir al ser como un *yo* unificado, y para Kristeva es el origen de lo misterioso y abyecto silenciado en nuestro interior. Si bien Shelley expresa su preocupación por el abuso de la ciencia

y el deseo de sentirse dios a través de la irrupción del *otro* que se presenta como un doble monstruoso, Hogg crea un doble que, como el gato negro de Poe, permite justificar nuestros crímenes y la consecuente caída del ser como responsabilidad de un *otro* que actúa en nuestra contra. Por su lado, Stoker y M. R. James evidencian en sus dobles el riesgo de regresar de territorios desconocidos acarreado elementos contaminantes para la civilización moderna, y Lovecraft se vale de la figura dentro del espejo para permitir al ser descubrirse a sí mismo. Aunque las intenciones varían, todos estos autores recurren a la figura gótica del doble para expresar sus ansiedades y las de sus protagonistas. De manera similar, Jorge Luis Borges y Carlos Fuentes retoman el doble gótico para expresar sus preocupaciones. Si a Borges le preocupa la identidad y su relación con el pasado, a Fuentes lo mueven los sentimientos irrevocables de soledad e impotencia inherentes a la segunda mitad del siglo XX.

En “El sur” (1953), Borges presenta a un protagonista que se torna abyecto para sí mismo. Él está cansado de su situación moribunda en un hospital: “En esos días, Dahlman minuciosamente se odió; odió su identidad, sus necesidades corporales, su humillación, la barba que le erizaba la cara” (Borges: 321). La respuesta a su sentir es un desdoblamiento: “era como si a un tiempo fuera dos hombres: el que avanzaba por el día otoñal y por la geografía de la patria, y el otro, encarcelado en un sanatorio y sujeto a metódicas servidumbres” (322). Contrario a los personajes góticos tradicionales, Dahlman no se horroriza al descubrir la irrupción de lo misterioso reprimido dentro de su ser; por el contrario, Borges le da una vuelta a la convención del doble y se vale de él para permitirle a su protagonista no el descubrir una verdad abyecta silenciada, sino el escapar de una realidad enmarcada en la misma abyección de haber llegado al límite del dolor soportable. Dahlman crea un doble de sí mismo, el cual parte hacia otra realidad que anhela en su interior. En dicha realidad, su ser, valiéndose de la posibilidad inherente de dividirse y multiplicarse, vive una experiencia alterna al estado abyectamente moribundo de su cuerpo en el hospital: “Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado” (325).

Tras ensayar un diálogo de otredad en su poema “El centinela”, Borges crea en “El otro” (1975) un encuentro con un doble del pasado que cuestiona toda lógica del tiempo y espacio: “No lo escribí inmediatamente porque mi primer propósito fue olvidarlo, para no perder la razón” (402). Su protagonista descubre que un encuentro con uno mismo no lleva más que a un camino sin salida. La interacción resulta imposible, dado que sin el *otro*, el *yo* no se puede definir; cuando el otro es uno mismo, entonces tampoco es posible afirmar la identidad: “Éramos demasiado distintos y demasiado parecidos. No podíamos engañarnos, lo cual hace difícil el diálogo. Cada uno de los dos era remedo caricaturesco del otro. La situación era hartamente anormal para durar mucho más tiempo. Aconsejar o discutir era inútil, porque su inevitable destino era ser el que soy” (407).

La irrupción del doble acecha el resto de su vida al narrador a quien le “atormenta el recuerdo” (408) de aquella experiencia en que los límites del tiempo y el espacio se transgredieron en un encuentro que contradice los postulados sobre los que construimos

la realidad observable: “usted se llama Jorge Luis Borges. Yo también soy Jorge Luis Borges. Estamos en 1969, en la ciudad de Cambridge. —No —me respondió con mi propia voz un poco lejana. Al cabo de un tiempo insistió: —Yo estoy aquí en Ginebra, en un banco, a unos pasos del Ródano. Lo raro es que nos parecemos aunque usted es mucho mayor...” (403).

Como resultado de lo anterior, *el otro* se vuelve una parte que resulta mejor evitar y olvidar para mantener la cordura. La locura se vuelve el riesgo de buscar la identidad del ser en un diálogo con nosotros mismos.

Por su parte, Carlos Fuentes, en “Chac Mool” (1954), nos presenta a Filiberto, un hombre triste por no haber podido retener el éxito que la juventud y niñez parecían prometerle: “Los disfraces tan queridos no fueron más que eso” (12). Él atestigua en su diario póstumo cómo la estatua de piedra de un Chac Mool, de tamaño natural, termina por cobrar vida y controlar la suya tal como lo hiciera Gil-Martin con la de Robert Wriggim en las *confesiones* de Hogg. La irrupción del *otro* por sí sola no es meramente lo que se torna abyecto para Filiberto, sino el reconocer, tristemente, que siempre ha sido y será un ser destinado al fracaso y la obediencia: “Debo reconocerlo: soy su prisionero. Mi idea original era distinta: yo dominaría al Chac Mool, como se domina a un juguete; era acaso, una prolongación de mi seguridad infantil; pero la niñez —¿quién lo dijo?— es fruto comido por los años, y yo no me he dado cuenta... El Chac Mool está acostumbrado a que se le obedezca, por siempre; yo, que nunca he debido mandar, sólo puedo doblegarme” (21).

No sabemos si el Chac Mool realmente sea el mismo indio al que el narrador, quien recoge el diario de Filiberto, encuentra al final del relato o no; lo que queda claro, sin embargo, es que la irrupción de este *otro* en la vida del protagonista permite, no el depositar lo que no se desea de uno mismo en un extraño, sino el reconocer que el extraño posee más cualidades que uno mismo; lo anterior lleva a la abyección del propio ser al reconocerlo como algo abyecto que se encuentra fuera de lo admisible. El ser se torna en una ausencia de lo que él mismo desea pero que se ha evidenciado como negado e inalcanzable al descubrir que *otros* lo poseen de manera inherente: “Otros, que parecíamos prometerlo todo, quedamos a mitad del camino, destripados en un examen extracurricular, aislados por una zanja indivisible de los que triunfaron y los que nada alcanzaron... Entre ellos y yo, mediaban los dieciocho agujeros del Country Club” (11). El hombre de piedra que cobra vida revierte el concepto del doble al exhibir al protagonista del cuento, no como el que exilia de sí mismo lo inadmisibile, sino como el que termina por aceptarse como depositario de todo ello en relación con el *otro*.

En “Pantera en jazz” (no publicado antes de 2007), Fuentes crea a un protagonista cuyos congéneres parecen humanos sólo por el nombre de la especie, pues al describirlo a él y a los demás en sus oficinas el narrador parece estar igualmente observando un grupo en exhibición que muestra su comportamiento habitual, tal como lo haría un grupo de animales en un zoológico: “La oficina pedaleaba un fandango espontáneo y crujiente de apuntadores Remington y escenario de cemento y vidrio. Tronaban puertas y abofeteaban máquinas, y mascaban chicle y bebían agua en endeble copitas de

papel y daban órdenes y las recibían y estornudaban y pedían permiso y bajaban las persianas... y las volvían a subir” (28).

Al igual que con el ídolo de piedra, no existe una explicación satisfactoria de los hechos. No es claro si la pantera está realmente en el baño del protagonista, o si él se imagina todo partiendo de la noticia sobre el escape de la misma del zoológico; sea cual sea la explicación a lo anterior, es claro que, al tener la noción de *otro* en su baño, el narrador cambia: renuncia ¿o lo corren? de su trabajo menos de quince días después de “la primera señal de la pantera” (32), y al llevar a una mujer a su departamento, ésta prefiere dejarlo solo después de que él “empieza a ronronear como un gato” (loc. cit.). Ante la clara falta de deseo de seguir conviviendo con los humanos, de quienes parece distanciarse cada vez más, el hombre se obsesiona por ese *otro* en su baño; y la solución para “cohabitar con la otra, siempre invisible, bestia en el baño” (35) es tomar todo lo que le atribuye a ese *otro* ser tras la puerta. Copia entonces su forma, en un intento por volverse aquel *otro*: “Entonces el hombre arañó la pared, arañó su cuerpo y sintió su brazo desnudo grueso y aterciopelado y sus uñas convirtiéndose en garras de clavo... y todo su cuerpo un torso desnudo, trémulo y peludo como el del animal, y sus piernas acortándose al reptar sobre el tapete para arañar las almohadas y destrozalas...” (36).

La invisibilidad de la pantera para el lector proviene del hecho de que ni el narrador ni el protagonista atinan a verla, pues, como ya mencioné, no es tan relevante el que esté realmente tras la puerta del baño, sino los cambios que el protagonista experimenta en su obsesión por ella. De manera similar a Filiberto, el hombre en este relato busca atribuirle a *otro*, no lo que detesta en sí mismo, sino algo que le resulte más atractivo que su propio ser abyecto; él quiere transformarse en un doble que deje atrás aquello que no quiere conservar de sí mismo. No importa resolver la duda acerca de si la niña fue devorada por la pantera, o si su cadáver está desangrándose tras haber sido víctima del hombre; la transformación final del protagonista en pantera le permite escapar de toda relación con la responsabilidad de ese homicidio ante el grupo humano del que alguna vez buscó formar parte. Ahora sólo debe pensar en comer y sobrevivir sin seguir las etiquetas de una sociedad donde, como menciona el narrador: “lo largan de todas partes” (33).

Valiéndose del tema gótico del doble como aquel otro en quien proyectamos lo que queremos reprimir, Borges y Fuentes expresan sus preocupaciones posmodernas sobre la identidad, así como acerca de la incapacidad de encajar en la sociedad. Ellos convierten al doble no en un antagonista que recoge todo lo abyecto en el ser, sino en un *otro* anhelable que parece dejar atrás la abyección de uno mismo; se trata de un doble que carece de lo que es desagradable en el propio ser. Cuando la transportación hacia ese doble es imposible y el *otro* no hace más que evidenciar nuestra inferioridad con su existencia, la muerte se vuelve, como para Filiberto, la única solución. Por otro lado, el doble también puede presentarse como la solución para completar las piezas de nuestra identidad; sin embargo, al ser éste una copia exacta de nuestras ideas y acciones, el diálogo se vuelve una interacción imposible. Tras descubrir esto, resulta mejor

olvidarle o atribuir su aparición a un sueño. El doble continúa entonces irrumpiendo sin importar el canon nacional ni la lengua, pero su irrupción se adapta a los caprichos de cada autor; aún trae consigo lo misterioso que el ser humano busca negar en sí mismo. Sin embargo, el doble ya no es un cuerpo extraño y abyecto que debe ser excluido por el bien de la civilización, sino que es él quien muestra al protagonista mismo como aquel que está fuera de lugar. Así, el doble se convierte en aquello que el protagonista busca copiar, o incluso suplantar, en el intento por dejar atrás su propia abyección, la cual, al final, resulta algo innegable e inescapable, y como se ha mencionado, al final, sólo la muerte o el olvido permiten escapar de la imposibilidad de convertirse en el otro.

Obras citadas

- ANOLIK, Ruth Bienstock. 2004. "Introduction". *The Gothic Other: Racial and Social Constructions in the Literary Imagination*. Eds. Ruth BIENSTOCK ANOLIK y Douglas L. HOWARD. North Carolina: McFarland & Company.
- BERSANY, Leo. 1978. *A Future for Astyanax; Character and Desire in Literature*. Londres: Marion Boyars.
- BORGES, Jorge Luis. 2003. *Ficcionario: una antología de sus textos*. México: FCE. (Tierra Firme)
- BOTTING, Fred. 1999. *Gothic*. Londres: Routledge.
- CARROLL, Noel. 1990. *The Philosophy of Horror*. Nueva York: Routledge.
- FREUD, Sigmund. 2001. "The Uncanny". *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud Vol. XVII*. Trad. James STRACHEY. Londres: Vintage.
- FUENTES, Carlos. 2007. *Cuentos sobrenaturales*. México: Alfaguara.
- HOGG, James. 1999. *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*. Oxford: Oxford World's Classics.
- JACKSON, Rosemary. 1981. *Fantasy: The Literature of Subversion*. Nueva York: Routledge.
- JAMES, M. R. 1992. *Collected Ghost Stories*. Reino Unido: Wordsworth Editions.
- KRISTEVA, Julia. 2004. *Poderes de la perversión*. Trad. Nicolás ROSA y Viviana ACKERMAN. México: Siglo XXI Editores.
- _____. 1991. *Strangers to Ourselves*. Trad. Leon S. ROUDIEZ. Nueva York: Columbia University Press.
- LACAN, Jacques. 1988. *The Seminar of Jacques Lacan Vol. I*. Ed. Jacques-Alain MILLER. Trad. y notas John FORRESTER. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. 1977. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Ed. Jacques-Alain MILLER. Trad. Alan SHERIDAN. Londres: The Hogarth Press.
- _____. 1966. *Écrits, a Selection*. Trad. Alan SHERIDAN. Londres: Tavistock Publications.
- LOVECRAFT, H. P. 2005. *Tales*. Nueva York: The library of America.

- POE, Edgar Allan. 2004. *The Selected Writings of Edgar Allan Poe*. Ed. G. R. THOMPSON. Nueva York: Norton Critical Editions.
- RANK, Otto. 1979. *The Double; a Psychoanalytic Study*. Trad. H. TUCKER. Nueva York: New American Library.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. 1986. *The Coherence of Gothic Conventions*. Nueva York: Methuen.
- SHELLEY, Mary. 1996. *Frankenstein*. Nueva York: Norton Critical Editions.
- STOKER, Bram. 1998. *Drácula*. Nueva York: Norton Critical Editions.