

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

El doble literario

Estrategias narrativas que lo hacen posible

**Tesis que para optar por el grado en:
Licenciado en Ciencias de la Comunicación**

**Presenta:
Abel Pérez Cervantes**

Tutor: Profesora Diana Marengo Sandoval

México, 2005



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

El doble literario

Estrategias narrativas que lo hacen posible

Abel Pérez Cervantes

A mis padres

A Diana

Y Swann vio, inmóvil, frente a aquella dicha rediviva, a un desgraciado que le dio lástima primero porque no le conocía, tanta lástima, que tuvo que bajar la vista para que no se le vieran las lágrimas. Era él mismo

Marcel Proust. *Por el Camino de Swann*

Índice

Introducción.....	11
-------------------	----

Capítulo 1. El discurso narrativo y el proceso de comunicación

1.1 El discurso.....	19
1.2 El discurso narrativo.....	25
1.3 Modelo de análisis narrativo de Umberto Eco.....	31
1.3.1 El emisor.....	31
1.3.2 El mensaje.....	33
1.3.3 El receptor.....	36

Capítulo 2. El doble literario

2.1 Definición.....	43
2.2 El doble según el género.....	44
2.3 Motivos en el doble.....	50
2.3.1 Confusión de personalidades por similitud de apariencia física.....	50
2.3.1.1 El doble.....	51
2.3.2 Identificación por familia y linaje.....	53
2.3.2.1 Una flor amarilla.....	53
2.3.3 Reproducción de una imagen.....	56
2.3.3.1 El retrato oval.....	56
2.3.3.2 El retrato de Dorian Gray.....	58
2.3.4 Fragmentación metafísica de la personalidad.....	60
2.3.4.1 El reajo del yo.....	60
2.3.4.2 Pierre Menard, autor del Quijote.....	63
2.3.5 Oposición de personalidades (doble complementario).....	65

2.3.5.1 El otro.....	65
2.3.5.2 Lejana.....	66
2.3.6 Doble rival.....	69
2.3.6.1 William Wilson.....	70
2.3.6.2 Dr. Jekyll and Mr Hyde.....	71
2.3.7 El doble como emisario de la muerte o la locura.....	73
2.3.7.1 Veinticinco de agosto de 1983.....	74
2.4 El doble narrador del doble literario.....	77
2.4.1 Continuidad de los parques.....	78
2.4.2 Axolotl.....	81
2.4.3 La noche boca arriba.....	85
2.4.4 El río.....	87
Conclusión.....	91
Bibliografía.....	95
Hemerografía.....	97
Textos electrónicos.....	98

Introducción

El objetivo del siguiente trabajo es analizar un fenómeno literario a partir de los elementos y las funciones que hacen posible el proceso de comunicación. La pregunta de investigación es la siguiente: ¿es el doble literario un género? Tomando en cuenta que el acto comunicativo es aquel mediante el cual un emisor hace llegar un mensaje a un receptor, a través de un medio, con referencia a un contexto y teniendo un código en común, la literatura se constituye como acto en el momento en que el lector es el receptor de un mensaje (de carácter ficticio o verdadero), en forma de cuento, novela, ensayo, poesía o teatro, gracias a la emisión de un narrador que utiliza la escritura como código.

Para describir los escenarios donde la comunicación se desarrolla es necesario enumerar los elementos que participan en el acto. El concepto de discurso permite hacer esta enumeración además de considerar el contexto histórico, social y cultural, sin el cual no es posible la comunicación humana. De esta manera no son los mismos actores en el proceso comunicativo lingüístico que en el de la escritura, el cine, la música, los gestos, las señas. En este trabajo centraré mi atención en distinguir cómo el logra que la comunicación se efectuó en literatura y con mayor precisión en un tema: el doble.

Considerar al doble como un tipo de discurso implica valorar las estrategias que el autor usa para construir un mensaje y hacerlo llegar al lector de manera tal que sean necesarias para la comunicación humana en ese contexto.

De esta forma el siguiente trabajo es un análisis del doble en el discurso narrativo. Su propósito es descubrir las estrategias que en este tipo de discurso hacen posible su aparición como tema principal. Para ello utilizaré cuatro elementos de análisis: la cantidad de narradores y su clasificación en el discurso donde aparece el fenómeno del doble, la perspectiva desde donde se cuentan los hechos al lector, el problema fundamental que guía

la trama, la historia y el discurso del relato y el final del texto como encuentro entre personajes que lo hacen posible.

El primer capítulo consiste en definir el concepto de discurso con el fin de esclarecer las condiciones de la comunicación en el discurso literario y en el proceso de lectura. Haré un recorrido conceptual por los esquemas teóricos del discurso lingüístico de Émile Benveniste y Roman Jakobson principalmente. A continuación definiré el concepto de discurso narrativo según tres estructuralistas franceses: Roland Barthes, Tzvetan Todorov y Gérard Genette; además de Alberto Paredes, Lauro Zavala y Umberto Eco. Cada uno de los esquemas teóricos que definen este tipo de discurso explican las características que lo constituyen y distinguen.

Para intentar comprobar el objetivo de investigación centraré como referencia los elementos mencionados por Umberto Eco para el análisis narrativo como factores que hacen del texto una estrategia de la comunicación con el propósito de mantener el interés del lector al momento de enfrentar un relato. La visión que ofrece Eco sobre el papel que desempeñan los tres principales actores en narrativa (lector, autor modelo y narrador), permite desglosar y comprender las estrategias del discurso que operan cuando el doble es motivo principal en el texto.

Además, con base en los rasgos que diferencian los textos donde aparece el doble, tomaré siete motivos de aparición, desde el Romanticismo alemán hasta los cuentos de Jorge Luis Borges, expuestos por Víctor Herrera en *La sombra en el espejo*. Con ello pretendo establecer dos caminos posibles que, combinados, determinen el discurso narrativo del doble como un fenómeno muy cercano al género literario.

El fenómeno del doble se ha tomado como un tema de preocupación metafísica seductora sobre una pregunta: *¿Quién soy?* Contiene rasgos con referencia a situaciones exploradas en diversas manifestaciones culturales como son elementos relacionados con la muerte, la locura, la doble personalidad y la trasgresión de realidades alternas. Estos temas

han sido determinados en narrativa con el propósito de mantener el interés del lector y renovar la forma en cómo suceden los acontecimientos al interior del relato.

Desde la última parte del siglo XVIII y los primeros años del XIX, en el Romanticismo alemán, el fenómeno del doble (que consiste en la aparición de dos personajes con cierto parecido físico, de nombre, o algún rasgo de analogía), se convirtió en tema recurrente de la literatura hasta constituirse como estrategia del discurso. Con el paso del tiempo fue creando las características y las condiciones necesarias para definir su intervención en narrativa.

El discurso narrativo está integrado por diferentes elementos. Novela y cuento pueden clasificarse a partir de géneros literarios como terror, ciencia ficción, policíaca, literatura fantástica, literatura maravillosa. El doble literario se considera parte de la literatura fantástica. La principal característica de este género es la aparición de un elemento que irrumpe las reglas de la realidad. Mientras la literatura maravillosa acepta la inclusión de personajes y eventos de naturaleza ajena a las leyes del mundo real (pueden intervenir duendes, brujas), la literatura fantástica sólo permite la fragmentación del mundo donde se desarrollan los hechos a partir de un elemento. Julio Cortázar describe el principal argumento de lo fantástico como un evento irremediable, destinado, invencible, donde “ la suerte de los personajes depende de su actitud de aceptación o rechazo ante ello”. Los fantástico para él “no es nunca absurdo porque su coherencia intrínseca funciona con el mismo rigor que la de lo cotidiano”.

En términos de Aristóteles, lo fantástico equivale a la *peripecia*, un giro completo de la fortuna. Para Louis Vaxer, los personajes del discurso narrativo, hombres tan parecidos a los del mundo real, de pronto, ante un hecho se encuentran en una situación inexplicable e imposible de dar solución. Para Tzvetan Todorov, el género se distingue por tres razones: la primera se da cuando “hay un fenómeno extraño que puede ser explicado de dos maneras, por tipos de causas naturales y sobrenaturales. La posibilidad de vacilar entre

ambas crea el efecto fantástico”. La segunda requiere la aparición en el texto de personajes que obliguen al lector a considerarlos como personajes reales, parecidos a él. La tercera centra su atención en la interpretación del lector, pues debe rechazar la alegoría del relato. Sin embargo, si el personaje no lo ha hecho, el lector tiene la obligación de tomar una decisión al final del texto.

Jorge Luis Borges define cuatro motivos de la literatura fantástica: la obra de arte dentro de la misma obra de arte, la contaminación de la realidad por el sueño, el viaje en el tiempo y el doble. Las cuatro posibilidades tienen una relación estrecha con la intervención de un suceso extraño en un mundo de reglas normalizadas. Gerardo Piña suma como característica al texto fantástico la posibilidad de al menos dos interpretaciones a la lectura y lo ubica como el sitio ideal para plantear paradojas.

A pesar de tomarse como un fenómeno que irrumpe las leyes de la realidad y, por lo tanto, estrategia de aparición de la literatura fantástica, el doble ha constituido reglas propias más allá de un motivo literario. Las características que lo distinguen no se refieren solamente a elementos como son personajes, situaciones o vínculos con hechos fantásticos, sino también a estrategias narrativas y usos precisos de narradores y tipos de final. El objetivo del análisis es describir las características y condiciones del doble para intentar establecer si puede ser considerado algo más que una estrategia, quizá más cerca del género literario.

La aparición del doble en literatura se ha dado a través de teatro, cuento, novela, poesía y ensayo. Sin embargo, por ser géneros literarios con condiciones y características intrínsecas diferentes, cada uno hace uso del doble con diversas estrategias para mantener o provocar el interés del lector. En novela el doble puede ser usado de dos formas, como tema principal o como tema alterno. En cuento, por ser una de las características que lo definen, sólo puede ocupar el lugar del tema principal. El material de análisis para este trabajo serán cuentos y novelas que traten el tema del doble como problema fundamental

en el relato y, al mismo tiempo, sirvan para ejemplificar cada uno de los siete motivos argumentados por Víctor Herrera.

Tomando como base lo anterior pretendo explorar, en el capítulo dos, convirtiéndome en el lector modelo de segundo nivel del que habla Umberto Eco, cuáles son esos rasgos que se repiten y constituyen los textos donde aparece el doble literario como tema principal en los siguientes autores: Edgar Allan Poe, con “William Wilson” y “El retrato oval”, por ser el autor que renueva la literatura fantástica y define muchas de las características del cuento moderno a partir de sus relatos y su “Teoría de la composición”. Además por ser dos de los relatos más mencionados con la participación del tema del doble.

Fiodor Dostoyevski en *El doble*, por tratarse de una novela donde se expone el tema a partir del conflicto psicológico y contar con un final sorpresivo producto de encuentro entre los personajes que producen el doble. Robert Louis Stevenson con *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hide*, por considerar esta pequeña novela como la más representativa del autor en su afán por recurrir en otros textos al tema del doble como preocupación principal. Oscar Wilde en *El Retrato de Dorian Gray*, por decidir, a partir del tema del doble, la dualidad entre bien-mal y cuerpo-alma. Borges con “El otro”, “Veinticinco de agosto de 1983” y “Pierre Menard autor del Quijote”, por permitir, a través de estos textos explorar el desdoblamiento de los personajes con la preocupación metafísica narrativa entre el narrador, la perspectiva desde la cual se cuentan los hechos y la trasgresión del tiempo al interior del relato. Además por ser un teórico del fenómeno del doble desde sus orígenes en la cultura y la literatura, así como manifestar algunas definiciones sobre los motivos de aparición en la literatura fantástica. José Revueltas con “El reojo del yo”, por realizar en ese relato un problema metafísico en dos caminos: la identidad del personaje y la complejidad narrativa para distinguir entre los sujetos del cuadro figurativo de la enunciación de Benveniste, “yo-tú”. Por último, Julio Cortázar con “Lejana”, “Una flor

amarilla”, “Continuidad de los parques”, “El río”, “Axolotl” y “La noche boca arriba”, por considerarlo uno de los autores con mayor dedicación al tema del doble, explorado en novelas y cuentos, y con resultados que requieren un análisis diferente al interior de los personajes, así como a las estrategias narrativas utilizadas a lo largo de los relatos para crear un efecto de sorpresa en el lector y decidir el destino de los personajes cuando se enfrentan a otro con características parecidas o, acaso, idénticas.

Capítulo 1

El discurso literario y el proceso de comunicación

1.1 El discurso

La comunicación es una relación establecida entre seres humanos “mediante un proceso que consiste en transmitir desde un emisor hasta un receptor, un mensaje proveniente del emisor, o de otra fuente de información, a través de un canal de comunicación y utilizando para ello un código, principalmente el lingüístico”¹. Para que el proceso de comunicación se cumpla, existen diferentes escenarios posibles, en que puede desarrollarse y a través de los cuales se manifiesta, llamados discurso.

El concepto de discurso ha sido explicado por diferentes teóricos como una forma de acción comunicativa o proceso de producción de sentido social. Para Dominique Maingueneau el discurso es una “organización lingüística de oraciones y frases que pertenecen a una tipología articulada en condiciones históricas y sociales de producción”. Se encarga de atribuir sentido a las circunstancias de la relación comunicativa que se establece entre seres humanos².

La lingüística estructural de Ferdinand de Saussure lo define como un acto de comunicación verbal contextualizado muy cerca del concepto de habla: acto individual de apropiación de la lengua. Émile Benveniste concibe al discurso desde la perspectiva del sujeto y su acto de enunciación. Existen para él dos categorías: la persona y el tiempo. Al hacer uso de la lengua, el sujeto pone a funcionar “una estructura de oposiciones lingüísticas inherente al discurso”, que consiste en la asimilación de tres actores: *yo, tú, él*³.

“El discurso es producido cada vez que se habla”⁴ a través del siguiente proceso: la lengua, un sistema de signos fónicos, antes de ser utilizada no es más que posibilidad. Cuando se ejecuta se produce un acto de enunciación. “Este acto se debe al locutor que moviliza la lengua por su cuenta”⁵.

¹ Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*, página 102.

² Dominique Maingueneau. *Iniciación a los métodos de análisis del discurso: problemas y perspectivas*, página 20.

³ Émile Benveniste. *Problemas de lingüística general II*, página 70.

⁴ *Ibidem*, página 83.

⁵ *Ibidem*.

El proceso de enunciación puede analizarse a partir de tres modos principales: la realización vocal de la lengua (cuando se perciben o emiten los sonidos de una lengua en particular, o de la lengua como sistema); la conversión individual de la lengua en discurso (apropiación individual de las palabras para darles sentido en un contexto comunicativo, semantización de la lengua); y los caracteres formales de la enunciación (instrumentos que la hacen posible: locutor, alocutario y referencia al mundo).

La enunciación es un acto de apropiación de la lengua que al efectuarse, implanta, de manera implícita e irrevocable, tres actores: el sujeto de la enunciación (*yo*, quien profiere el acto); el destino de la enunciación (*tú*, el individuo como alocutario o receptor del mensaje); y el objeto de la enunciación (*él*, la referencia al mundo a través del habla).

Para Benveniste los indicios de persona no pueden ser percibidos sino en el acto de enunciación. La relación *yo-tú* nace y se designa sólo en el momento de apropiación de la lengua y con ello el individuo está presente en el mundo cada vez que enuncia y manifiesta la posición desde la que produce su discurso. El papel del individuo se decide en lo que Benveniste llama *cuadro figurativo de la enunciación*: donde “dos figuras [*yo- tú*] en posición de interlocutores son alternativamente protagonistas”⁶. De esta forma el discurso establece una relación entre un *yo* enunciador (con posibilidad de convertirse en *tú*, destino de la enunciación); y viceversa: un *tú* (destino), con posibilidad de convertirse en sujeto de la enunciación.

Esto con respecto a la persona. A propósito del tiempo, Benveniste establece el “presente” con la coincidencia del tiempo de la enunciación. “La temporalidad [...] es producida en realidad en la enunciación y por ella”⁷. Cada vez que el individuo hace uso de la lengua y llena de sentido las palabras, además de establecer su posición en el contexto social, define la temporalidad y delimita la referencia entre el presente, el pasado y el futuro. Sin enunciación la asimilación del tiempo no existe.

⁶ *Ibidem*, página 88.

⁷ *Ibidem*, página 86.

De igual forma, cuando se produce, la enunciación implanta diversos indicios de ostensión: “términos que implican un gesto que designa el objeto al mismo tiempo que es pronunciada la instancia del término”⁸. Por ejemplo, al referirse a un objeto a través de los tipos *éste, aquí, allá*. Además, la enunciación proporciona las condiciones necesarias para la ejecución de las grandes funciones sintácticas: interrogación, intimación y aserción. Cada una de ellas tiene como meta suscitar una respuesta en el alocutario, a través de formas léxicas así como de la entonación precisa. La interrogación es una enunciación que determina o pretende una respuesta del destino de la enunciación, a través de una pregunta. La intimación se refiere a las órdenes, llamados e imperativos que implican una relación inmediata entre *yo-tú*. Mientras la aserción comunica una certidumbre (positiva o negativa, *sí-no*) que delimita la presencia del locutor en la enunciación.

Para Roman Jakobson, del Círculo de Praga, el discurso es el hecho comunicativo que encierra seis elementos en cada acto verbal o susceptible de ser verbal. Estos son: destinador, destinatario, mensaje, contacto, código y contexto. Cada uno de ellos ejerce una función y su importancia en el proceso comunicativo no excluye a ninguno de los otros elementos. El destinador es el individuo que se encarga de hacer llegar el mensaje al destinatario. La función que ejerce se llama emotiva y predomina en el acto de comunicación cuando se establece un sentimiento o deseo por parte del destinador. El destinatario ejerce la función conativa en el discurso principalmente cuando el mensaje tiene la intención de provocar una respuesta en él. El mensaje ejerce la función poética. “La función poética sobrepasa los límites de la poesía”, pues en todo acto comunicativo existe una preocupación por la forma del mensaje⁹. Predomina esta función cuando se da más importancia a la estética y la forma que al contenido. El contacto se refiere al canal material o psicológico entre destinador y destinatario que permiten la comunicación. Ejerce la función fática. Cuando predomina esta función en el discurso, la intención del

⁸ *Ibidem*, página 85.

⁹ Helena Beristáin, *Op. cit.*, página 225.

destinador es orientar la comunicación para verificar, o mantener contacto, con el destinatario. Por ejemplo, “las expresiones mediante las cuales comprueba dicho contacto en conversaciones telefónicas: *Bueno, Hola, Sí, Diga, ¿Estás ahí? ¿Me escuchas?*”¹⁰. La función metalingüística es ejercida por el código. Se refiere a aquellas situaciones en que se trata del mensaje a través del mensaje. Por ejemplo, cuando el destinador habla de la lengua a partir del mismo código: la lengua. O cuando el propósito de la comunicación es definir si el mensaje se está entendiendo y se hace una nueva explicación de lo mismo. El código es el sistema que deben compartir destinador y destinatario para codificar y decodificar el mensaje. Por último, el contexto es el referente susceptible de ser verbalizado y transmitido al destinatario. Ejerce la función referencial. Predomina en el discurso cuando el mensaje centra su atención en hechos, objetos, situaciones, individuos. Para Jakobson cada uno de los seis elementos del discurso existen en toda comunicación. Aunque sólo uno de ellos predomine.

En el libro *Cómo hacer cosas con palabras* John Austin explica el concepto de discurso a través de los actos lingüísticos. Estos pueden ser estudiados a partir de tres momentos: a) acto locucionario: el acto de emitir cierto tipo de ruidos que pertenecen a un vocabulario de la lengua, con alguna entonación y asignándole sentido para referir un objeto y transmitir un mensaje, b) acto ilocucionario: son las acciones que realiza el ser humano al advertir, afirmar, felicitar, prometer, insultar, amenazar, es la fuerza con que el mensaje llega al receptor y c) acto perlocucionario: aquellos que intentan provocar una respuesta del receptor a través de la intimación, asombro, convencimiento, ofensa. El proceso de producir un discurso incluye los tres momentos. La diferencia más significativa que hace Austin de los actos de habla se establece por las expresiones realizativas y las descriptivas.

Mientras las expresiones descriptivas son aquellos enunciados que dan cuenta de los objetos en un estado, una situación, un lugar, las expresiones realizativas ejercen dos

¹⁰ *Ibidem*.

tipos de actos clasificados, el primero se debe a su relación gramatical y al apego a las reglas de la lengua que logren completar el acto comunicativo de forma efectiva, el segundo acto se refiere al hecho de persuadir una respuesta directa del enunciado, teniendo como objeto hacer algo al decir algo.

De esta forma el concepto de discurso en Austin es una acción social que tiene como base una acción lingüística. La fuerza con que sea empleado el discurso y las expresiones adecuadas para el acto comunicativo determinan la respuesta del receptor y las condiciones en que los hechos serán efectuados como parte de un contexto de comunicación.

John Searle concibe al discurso como la capacidad del ser humano de producir, con base en reglas, la unidad básica de la comunicación: un acto de habla. Para lograr el acto existen cuatro condiciones necesarias clasificadas de la siguiente manera: actos de emisión, actos de proposición, actos ilocutarios y actos perlocutorios.

Los actos de emisión se refieren al hecho de realizar una oración a través de la emisión de palabras (morfemas, oraciones) llenándolas de sentido para hacer llegar un mensaje al receptor. Los actos de proposición establecen una referencia entre las palabras y los objetos del mundo que designan. Los ilocutarios realizan la función de dar contexto a la oración a través de palabras en forma de preguntas, promesas, imperativos, enunciados. “Los actos de emisión consisten simplemente en emitir secuencias de palabras. Los actos ilocucionarios y proposicionales consisten característicamente en emitir palabras dentro de oraciones, en ciertos contextos, bajo ciertas condiciones y con ciertas intenciones”¹¹. Los actos perlocutorios son las consecuencias o efectos que los actos de emisión, proposición o ilocución tienen sobre sentimientos, actitudes o creencias de los receptores. Para que la comunicación entre humanos se establezca se requiere la presencia de estos elementos y la aparición del acto de habla como consecuencia.

¹¹ John Searle. *Actos de habla*, página 33.

Hasta este momento, el concepto de discurso ha sido tomado desde el punto de vista lingüístico. Los modelos teóricos que lo definen toman en cuenta elementos y condiciones que producen sentido al acto de comunicación del habla. Sin embargo, la posibilidad de discursos se extiende a diversas categorías y disciplinas. “En este momento no existe una tipología del discurso sistemática y explícita [pero] dentro de las fronteras de la gramaticalidad y la adecuación en varios niveles de descripción y comprensión, cada tipo de discurso tiene sus propias características específicas”¹², dice Teun van Dijk.

Benveniste distingue en su concepción de discurso el acto de la enunciación hablada y escrita. Para él, el escritor tiene la posibilidad de enunciar a través del proceso de creación literaria y además, puede hacer que otros individuos enuncien dentro de la escritura. Para Helena Beristáin el discurso puede ser hablado y escrito o bien puede asociarse “con cualquier proceso semiótico no lingüístico (filme, ritual, etcétera)”¹³.

Michel Foucault concibe al discurso como un orden simbólico indisociable del uso del poder en condiciones y reglas históricas que permiten la enunciación y formación discursiva en cada acto de comunicación humana. Mientras Jacques Lacan lo define como una “articulación de estructura que confirma todo lo que existe entre seres humanos”. El discurso se encuentra en cada acto de relación de comunicación.

El objeto de este análisis es el discurso escrito y para ser más preciso, el discurso narrativo a partir de un fenómeno literario: el doble. Para ello daré una definición de este tipo de discurso con base en los modelos teóricos que lo explican.

¹² Teun van Dijk. *Estructuras y funciones del discurso*, página 115.

¹³ Helena Beristáin, *Op. cit.*, página 155.

1.2 El discurso narrativo

El discurso narrativo pertenece a un tipo de discurso estructural y gramaticalmente más grande llamado discurso literario. Van Dijk, al hablar del discurso literario afirma: “La literatura no es un tipo de discurso estructuralmente homogéneo. Es más bien una familia de tipos de discurso, en la que cada tipo puede tener estructuras textuales muy distintas”¹⁴.

Para analizar este tipo de discurso es necesario considerar las categorías gramaticales (reglas relacionadas con sintaxis y semántica que operan con otros tipos de discurso, como el habla, en las que se dedica especial cuidado a la coherencia entre oraciones y sus secuencias, así como al significado global del texto). Además, debe tomarse en cuenta las “marcas” que distinguen al discurso literario de otros como son las operaciones retóricas clasificadas en: supresión, sustitución, permutación y adición. Cada una con el propósito de establecer y diferenciar funciones al interior del sistema literario entre la coherencia global del texto y lineal de las oraciones. El discurso literario se diferencia a través de un rasgo denominado estilo, cuyo objetivo es establecer variaciones gramaticales como el resultado de una serie de decisiones y que expresan sentimientos en un contexto dado.

Para comprender las características que distinguen al discurso narrativo de otro tipo de discurso tomaré como referencia el estudio narrativo de los textos a partir de tres estructuralistas franceses, por ofrecer un detallado análisis de los elementos y las funciones al interior del discurso: Roland Barthes, Tzvetan Todorov y Gérard Genette. Además sumaré la explicación sobre el discurso y el proceso de comunicación que dan Alberto Paredes, Lauro Zavala y Umberto Eco, pues aportan una manera diferente de concebir al narrador y al lector, así como de estructurar el análisis narrativo.

Para Roland Barthes el discurso narrativo se refiere al sistema implícito de unidades y reglas, basado en el lenguaje articulado escrito, que está presente en todas las

¹⁴ Teun van Dijk. *Op. cit.*, página 119.

sociedades. Existen tres niveles desde los cuales se puede analizar: nivel de funciones, nivel de acciones y nivel de narración. En el nivel de las funciones es necesario distinguir las unidades narrativas mínimas, muy cerca de lo que hace la lingüística con los fonemas (las unidades mínimas del sistema de la lengua sin significado que al combinarse lo producen y lo distinguen). Además debe tomarse en cuenta al relato como un sistema correlacionado en el que todo, en grado diferente, significa algo. Es un sistema en el que cualquier unidad tiene un valor. El nivel de las acciones concibe al personaje del relato no como un ser, sino como un participante al interior del sistema que adquiere sentido de acuerdo a la acción que realiza. Y, por último, el nivel de la narración contempla dos elementos fundamentales para el desarrollo de cada relato: el autor y el lector.

Tzvetan Todorov distingue en la obra literaria dos conceptos: la historia y el discurso. La historia es una evocación cercana a la realidad, y el discurso en una relación con la historia a partir de un narrador el cual se encarga de llevarla al lector. No cuentan los acontecimientos, sino el modo en que el narrador los da a conocer. El discurso narrativo no es la historia que se cuenta, sino la forma en cómo llega al lector y los elementos que hacen posible su interés o su respuesta ante el texto.

Todorov explica que la historia dentro del discurso es una convención y una abstracción percibida y contada por alguien, “no existe en sí”. En ella la sucesión de hechos no es arbitraria, sino obedece a un orden. La historia no es sino ese universo imaginario que el lector conoce a través del discurso. El relato narrativo como discurso se distingue por tres grupos: tiempo del relato, aspectos del relato y modos del relato.

El primero distingue en la narración el tiempo de la historia y el tiempo del discurso. Mientras el tiempo del discurso es lineal, en cierta forma, el tiempo de la historia puede suceder en varias dimensiones.

El discurso narrativo llega al lector a través de un texto, un escrito, sea en forma de libro, revista. Los acontecimientos del discurso son contados de manera sucesiva, uno tras de otro. En cambio, en la historia, estos pueden ocurrir al mismo tiempo. La necesidad de

romper la forma natural o cronológica de los hechos tiene el propósito de atraer o mantener la atención del lector frente a un relato. Por ejemplo, dice Barthes “la novela de misterio comienza por el fin de las historias narradas para terminar en su comienzo. La novela de terror, en cambio, relata primero las amenazas para llegar, en los últimos capítulos del libro, a los cadáveres”¹⁵.

En los aspectos del relato Todorov diferencia cuando el narrador sabe más que los personajes, a través de secretos, hechos simultáneos, o pensamientos; cuando sabe lo mismo que los personajes, regularmente a partir de la narración en primera persona o cuando el narrador sigue a varios personajes; y cuando el narrador sabe menos que cualquiera de sus personajes y aún más, no quiere saber nada.

Los modos del relato indican la forma en cómo el narrador presenta la historia: por medio de diálogos o representaciones (diégesis), o por medio de referencias y estilos indirectos: mimesis. En Todorov, descrito por Barthes, autor y receptor son actores fundamentales del discurso narrativo, sin embargo “la imagen del narrador tiene tan poco que ver con la imagen de un lector concreto como con el verdadero autor”¹⁶.

Para Gérard Genette es necesario diferenciar en el discurso narrativo, entre *récit*, *histoire* y *narration*. *Récit* es el orden real de los sucesos del texto, el argumento. *Histoire* es el acaecimiento de hechos como realmente sucedieron, o “cronología real de la acción”¹⁷. Y *narration* se refiere al acto de contar los hechos. Existen cinco categorías principales para analizar cualquier texto narrativo: orden, duración, frecuencia, disposición y voz.

El orden permite conocer la temporalidad del relato a partir de tres conceptos: prolepsis (cuando el relato da un salto al futuro de la historia a través de una anticipación), analepsis (cuando hace lo mismo pero al pasado, flashback); y anacronía (discordancias

¹⁵ Roland Barthes. *Análisis estructural del relato*, página 175.

¹⁶ *Ibidem*, página 186.

¹⁷ Terry Eagleton. *Una introducción a la teoría literaria*, página 130.

entre el orden de los hechos como se cuentan, *récit*; y el orden como realmente sucedieron, *histoire*).

La duración se refiere a la manera en cómo se omiten, resumen, alargan o detienen los hechos a lo largo del relato. Con el propósito de crear expectativa o sorpresa al lector. La frecuencia reconoce la cantidad de veces que suceden los hechos y la cantidad de intervenciones del narrador. Existen cuatro posibilidades: el hecho sucede una vez en la historia y el narrador lo cuenta una vez, el hecho sucede una vez y se narra varias veces, sucede muchas veces y se narra muchas veces, o sucede muchas veces y se narra una vez. La disposición se divide en dos categorías: distancia y perspectiva. La distancia analiza la relación entre la forma de referir la historia (diégesis) o de representarla (mimesis). Así, en el relato cuando se emplea la diégesis se hace uso de la voz narrativa que refiere los hechos contados. Mientras la mimesis se encuentra en la representación de los hechos sin intervención de narrador, a partir de diálogos. “El discurso del relato representado (teatro) [...] posee un aspecto pragmático y una carga significativa especial, porque el acto de su enunciación es, al mismo tiempo, el de su realización”¹⁸. La perspectiva indica el punto de vista desde donde se cuentan los hechos. Para ello se emplean varias formas: el narrador sabe más que los personajes, sabe menos o sabe lo mismo. También puede estar enfocado por un personaje interno en el relato o no enfocado por un narrador externo, ajeno.

La última categoría, la voz, clasifica la variedad de narradores y la forma en cómo actúan a lo largo del texto. Se llama narrador heterodiegético, cuando la voz está ausente del relato; homodiegético, cuando está en su propio relato, cuando se cuenta en primera persona, por ejemplo; y autodiegético, cuando está dentro del relato y es personaje principal.

Alberto Paredes considera al análisis narrativo del discurso como una descripción de un sistema de comunicación con reglas propias al interior. Dos figuras son necesarias para cumplir con el proceso: narrador y narratorio. El primero es una imagen intrínseca del

¹⁸ Helena Beristáin, *Op. cit.*, página 156.

autor y el segundo lo es del lector. “El autor es el organizador inicial del texto y el narrador es dentro de la obra la categoría encargada de la emisión estructurante posterior”¹⁹. Las modalidades que adopta el narrador para Paredes tienen las siguientes características: cuando el autor gobierna totalmente el discurso, desde las palabras hasta las últimas instancias del relato. Cuando narra a partir de un personaje y sólo se conoce las relaciones que establece dicho personaje con otros o con su funcionamiento dentro del texto. Cuando comunica una versión particular de los hechos y ofrece sólo una interpretación válida. Cuando propicia las relaciones más enrarecidas entre narrador y personaje (por ejemplo, el diálogo establecido en *Niebla*, de Miguel de Unamuno, entre personaje y narrador). Cuando el narrador se esconde en un personaje. Cuando sólo narra lo que ve y lo que oye, no sabe más. Cuando hace coincidir el tiempo de la historia con el tiempo del discurso o cuando inicia el discurso al momento de terminar la historia, llamado narrador evolutivo. Y cuando se presenta más que un personaje como un pronombre, pues nunca establece su intervención en los hechos y actúa como una tercera persona sin serlo.

Lauro Zavala propone para el análisis del cuento (y con ello de narrativa), cinco elementos sustantivos en cada texto: tiempo, espacio, personajes, sustancia narrativa y final. Cada uno difiere según el tipo de discurso y el tiempo en donde se ubica. Existen tres grandes etapas temporales para concebir el valor de los elementos anteriores: cuento clásico, a partir de 1842 con Edgar Allan Poe. Cuento moderno, a partir de 1892 con Anton Chéjov. Cuento posmoderno, en 1942 con Jorge Luis Borges. En la primera etapa el discurso narrativo emplea en el tiempo la sucesión cronológica de los hechos con el factor de un final inevitable al que poco a poco el lector va llegando. El espacio y los personajes actúan a manera de arquetipo y sin la posibilidad de transgredir realidades alternas. Mientras el narrador se manifiesta principalmente de tipo ubicuo en el que el lector puede confiar plenamente. El final puede ser epifánico, cuando revela una verdad diferente en las últimas líneas a la que en apariencia se desarrolla; circular, cuando sólo hay una verdad en

¹⁹ Alberto Paredes. *Manual de técnicas narrativas*, página 61.

el relato; secuencial, cuando se estructura de principio a fin; paratáctico, es el caso de los relatos donde se sigue un orden secuencial, lógico y realista, sostenido por un conjunto de convenciones similares a las del mundo real.

El cuento moderno pretende establecer el tiempo a partir de la perspectiva de un personaje sea narrador o protagonista. Con ello el tiempo y el espacio adquieren un carácter subjetivo que puede representar descripciones distorsionadas según el narrador. Los personajes son poco convencionales contruidos desde el interior de sus conflictos y sentimientos. El lector elimina la confiabilidad en el narrador, pues este llega a adoptar contradicción entre sí. No puede especificarse un narrador-tipo en esta clase de discurso. El final se apoya en la experimentación y el juego, admite muchas posibilidades de interpretación, puede ser antirrealista y subjetivo, desde la perspectiva de un personaje.

Por último en el cuento posmoderno las características son una mezcla del cuento clásico y moderno. El tiempo juega con el simulacro de contar una historia, aunque respeta en apariencia el orden cronológico de los hechos. El espacio tiene la posibilidad de crear diferentes realidades a las que el lector tiene entrada imaginariamente haciendo conexiones con otras realidades literarias o extraliterarias. Los personajes obedecen en apariencia a convenciones sociales, pero en el fondo tienen un perfil complejo que obliga a la interpretación metaficcional e intertextual. El narrador puede intervenir de diferentes formas, sin embargo su intención es irrelevante en la interpretación del relato. El final consiste en la revelación de una realidad textual, lógica a los acontecimientos desarrollados y una realidad autónoma.

Para el análisis narrativo del doble literario tomaré como referencia principal los desdoblamientos enumerados por Umberto Eco en el texto *Seis paseos por los bosques narrativos*, a propósito de tres de los elementos indispensables en la lectura como proceso de comunicación: emisor, mensaje, receptor.

Las categorías del discurso, al interior del sistema literario, enumeradas por Eco no difieren de manera sustancial a las mencionadas por Barthes, Todorov, Genette o Paredes. Sin embargo, la concepción de autor, narrador, y receptor que hace posible el funcionamiento del sistema, manifiesta una forma diferente de concebir su participación. Sin esto, algunos relatos donde aparece el doble como tema principal, no podrían ser analizados en su forma, como veremos más adelante en “Continuidad de los parques”, “Axolotl”, “El río” y “La noche boca arriba”, de Julio Cortázar.

1.3 Modelo de análisis narrativo de Umberto Eco

En el libro *Seis paseos por los bosque narrativos*, Umberto Eco explica los elementos y la función que desempeña cada uno en este tipo de discurso. No sólo se refiere a aquellos que actúan al interior del texto como discurso, sino que pone especial atención en los actores del proceso de lectura como sistema de comunicación y describe la forma en cómo intervienen y la importancia de sus cualidades para crear el ambiente propicio de emisión y recepción del mensaje. Estos tres elementos (emisor, mensaje, receptor) son condición mínima para establecer un vínculo de comunicación entre seres humanos. Sin embargo en cada tipo de discurso actúan de manera diferente. En el discurso narrativo su intervención se da de la siguiente forma.

1.3.1 El emisor

“Yo”: una ficción de la que acaso somos coautores.

Imre Kertész

Umberto Eco concibe en el discurso narrativo, como motivo de análisis, tres tipos de emisor que se conectan y producen el texto: autor empírico, autor modelo y narrador. El autor empírico es aquella persona responsable del texto con ficha bibliográfica. Es el

escritor que puede ser estudiado en un tiempo y un lugar determinado, con fobias y aficiones, con experiencias y fechas exactas. Sin embargo su intervención en el discurso como proceso de comunicación queda relegada a la anécdota o acaso a la referencia bibliográfica.

En la composición del discurso la mayor importancia se debe al autor modelo, entendido como “una voz que habla afectuosamente (o imperiosa, o subrepticamente) con nosotros, que nos quiere a su lado, y esta voz se manifiesta como estrategia narrativa, como conjunto de instrucciones que se nos imparten a cada paso y a las que debemos obedecer cuando decidamos comportarnos como lector modelo”²⁰. Es una estrategia discursiva común a cualquier texto, sin importar su valor artístico o literario. De tal forma lo podemos encontrar en *El Quijote* de Cervantes o en cualquier otra novela, implícita o explícitamente²¹.

A estos dos sujetos se suma el narrador, la voz a cargo de la historia (en muchos textos puede ser más de uno, como en el modelo de Genette, lo cual dificulta y diversifica el análisis).

Por ejemplo, en *Don Quijote de la Mancha** Cervantes aparece como autor empírico y autor modelo: la historia del caballero de la triste figura ocurrió “En un lugar de la Mancha, [...] no ha mucho tiempo”²². Cervantes, autor modelo, crea un complejo literario de voces narrativas: La novela fue escrita por Cide Hamete Benengeli, un autor español y árabe, y traducida al castellano por un hombre denominado por Cervantes como el morisco aljamiado. El autor modelo y personaje llamado Miguel de Cervantes Saavedra (no es raro encontrar en las obras literarias el nombre del autor como personaje; véase las innumerables ocasiones en que Borges recurre al mismo artificio), se encuentra con el

²⁰ Umberto Eco. *Seis paseos por los bosques narrativos*, página 23.

²¹ Hay casos en los que el lector modelo no aparece explícitamente. No por ello deja de existir en el texto. Umberto Eco lo ubica entre el autor empírico y el narrador como estrategia del mensaje.

* Aunque la primera impresión de la novela de Cervantes lleve como título *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, utilizaré el que Editorial Alianza asigna en la edición de 1996.

²² Miguel de Cervantes Saavedra. *Don Quijote de La Mancha*, Tomo I, página 37.

texto escrito por Cide Hamete y traducido por el morisco. Mientras lee las aventuras del ingenioso hidalgo cuenta los hechos de la novela al lector. Incluso en el primer capítulo del segundo tomo dice: “Cuenta Cide Hamete Benengeli, en la segunda parte desta historia y tercera salida de don Quijote, que el cura y el barbero se estuvieron casi un mes sin verle, por no renovarle y traerle a la memoria las cosas pasadas...”²³.

Por momentos Cervantes, como narrador y autor modelo, le permite a Cide Hamete a través de su traductor, contarnos la historia y éste, a su vez, le permite a otro narrador, sea don Quijote, Sancho, o uno diferente, llevar cuenta del relato. El autor modelo y en ocasiones narrador es entonces, un personaje llamado Miguel de Cervantes Saavedra, homónimo al autor empírico. Y las voces narrativas son tan diversas como el autor modelo nos lo permite.

El desdoblamiento del emisor conforma un aspecto fundamental para el desarrollo del doble, como se ve claramente en algunos cuentos de Edgar Allan Poe, Jorge Luis Borges y Julio Cortázar. La diferencia que hace Eco de estos tres actores representa un forma diferente de concebir su intervención en la lectura como proceso y vínculo entre seres humanos. De tal forma, el encargado de suscitar una respuesta en el lector al momento de enfrentarse a un texto es lo que Eco llama autor modelo o estrategia de la comunicación y que se encuentra cada vez que el lector acude al relato. Mientras el otro, el hombre de carne y hueso es sólo una referencia, un nombre, un autor empírico

1.3.2 El mensaje

Todo mensaje puede ser descifrado con tal de que se sepa que se trata de un mensaje.

Umberto Eco

Hay tres categorías que distingue Umberto Eco en el mensaje narrativo: fábula, trama y discurso. La primera es el argumento sin estrategias. Por ejemplo: un hombre obstinado

²³ Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, Tomo II, página 653.

por las aventuras marítimas decide embarcarse al lado de una tripulación dirigida por un capitán, en busca de la ballena blanca. En esta instancia no se puede hablar de *Moby Dick*, puesto que la obra de Herman Melville contiene estrategias que la hacen única. El argumento puede repetirse en varios relatos, no así la trama y el discurso.

La trama refiere el relato de la historia a través del juego en el tiempo utilizando analepsis y prolepsis, sin respetar la cronología. En *Moby Dick*, Ismael (personaje principal y narrador) comienza el relato al final de la historia, cuando el intento por cazar a la ballena blanca ha terminado. Así en la primera página se lee: “Años atrás, no importa cuanto exactamente, hallándome con poco, o ningún dinero en la faltriquera, y sin nada que me interesara especialmente en tierra, se me ocurrió hacerme a la mar por una temporada, a ver la parte acuática del mundo”²⁴.

El discurso constituye al mensaje como una estrategia del autor modelo, a través del uso de ciertas voces y el juego en el tiempo, no sólo con analepsis y prolepsis, sino con dilación (característica constante en el doble)²⁵.

En el discurso narrativo (novela y cuento) nos enfrentamos a un mensaje (resultado de la combinación fábula, trama y discurso²⁶) cuya característica principal es tratarse de una ficción, un relato originado en la imaginación del autor. Por ello se pacta, tácita e implícitamente, un trato entre autor modelo y lector modelo: cada una de las palabras leídas serán tomadas como verdad; “[...] el autor le pide al lector modelo que colabore sobre la base de su competencia del mundo real, no sólo le provee de esa competencia cuando no la tiene, no sólo le pide que haga como si conociera cosas, sobre el mundo real, que el lector no conoce, sino que incluso lo induce a creer que debería hacer como si conociera cosas que, en cambio, en el mundo real no existen”²⁷.

²⁴ Herman Melville. *Moby Dick*, página 9.

²⁵ La dilación, para Umberto Eco, es un fenómeno temporal que sucede cuando el autor modelo retrasa la fábula con largas descripciones, para intentar en el lector una inferencia. Como resultado, la parte más dramática de la historia se cuenta en pocas palabras.

²⁶ Para Eco la trama en muchas ocasiones puede estar ausente del relato. No así fábula y discurso.

²⁷ Umberto Eco. *Op. cit.*, página 105.

El lector modelo atenderá las indicaciones y regirá su lectura según las condiciones del texto. Si en él los personajes principales son cerdos, caballos, gallinas o cualquier clase de animales de una granja y todos ellos hablan, el lector modelo en ningún momento cuestionará la capacidad de los animales de comunicarse hablando, reconociendo la diferencia de leyes entre universo literario y mundo real.

El pacto atiende únicamente las posibilidades de lectura, no de interpretación: no es exigencia del lector encontrar un significado único al relato. Si al leer *Rebelión en la granja* aventura un sentido a las palabras de Orwell, este ejercicio será tema de opinión; y en casos más serios de hermenéutica, intertextualidad o fenomenología. Tanto autor como lector modelo deben atenerse a estas reglas, de lo contrario la literatura no podría verse como sistema, sino como conjunto de palabras sin orden.

Este primer relato ficcional esconde otra historia, más importante aún, dada a conocer en las últimas líneas del relato. Ricardo Piglia explica: la primera está en la superficie y a la vista de todos; la segunda y más importante, está escondida, emerge sólo al final del relato. La función principal de la segunda historia es mantener el interés del lector²⁸. Pues al llegar al final, si ha seguido las instrucciones del autor modelo, el lector encontrará respuestas a las preguntas surgidas durante el relato o bien, continuará sus interrogantes hacia un plano subjetivo e imaginativo.

Toda narrativa contiene esta característica. Ernest Hemingway la alude en su teoría del iceberg, donde lo más importante es lo que no se dice, lo que está oculto. Para Guillermo Samperio los distractores son recursos narrativos que ocultan la historia dramática definitoria:

[...] tienen la función de hacer pensar al lector que el acontecimiento que está por narrarse tiene vertientes dramáticas distintas de [...] la central. Su función principal es ir

²⁸ Ricardo Piglia. “Tesis sobre el cuento [on line]: los dos hilos, análisis de las dos historias. [Puerto Rico]: Biblioteca Digital San Juan Seva. <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/tecni/tesis.htm> [Consulta: 19 de abril de 2003]

ocultando el verdadero asunto [...]; no es falsedad sino una serie de acciones que transcurren dentro de todo [relato] sostenido. Juan Bosch dice al respecto: ‘Cuando el cuentista esconde el hecho a la atención del lector, lo va sustrayendo, frase a frase, de la visión de quien lo lee, pero lo mantiene presente en el fondo de la narración y no lo muestra sino sorpresivamente en las cinco o seis palabras finales del cuento; ha construido el cuento según la mejor tradición del género²⁹.

A pesar de que en cuento y novela existen distintos desenlaces (sorpresivo, natural, abierto, ambiguo, flotante, detonante³⁰); la segunda historia saldrá en las últimas líneas y determinará la importancia del relato, independientemente del tipo de final que se haga presente. Es común en el final sorpresivo o detonante identificar con mayor facilidad la segunda historia, pero no es exclusividad de estos.

1.3.3 El receptor

El lector modelo de Eco no se presenta sólo como alguien que coopera en recíproca interacción con el texto: en mayor medida [...] nace con el texto, representa el sistema nervioso de su estrategia interpretativa.

Paola Pugliatti

Del lado del receptor Eco enumera tres tipos: lector empírico, lector modelo de primer nivel y lector modelo de segundo nivel. Mientras el lector empírico resulta un personaje cuyo único propósito es conocer la historia del mensaje sin tomar ninguna actitud, recurriendo incluso a resúmenes o cosas por el estilo, el lector modelo de primer nivel se manifiesta como el sujeto ideal que sigue las instrucciones del autor modelo paso por paso; su finalidad es saber el final del relato atendiendo las indicaciones, cuestionando el texto,

²⁹ Guillermo Samperio. *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas*, página 79.

³⁰ Explicados por Guillermo Samperio el final sorpresivo es inesperado, rebasa todas las expectativas contempladas por el lector; el natural está ligado al argumento y sin llegar a ser sorpresivo tampoco es esperado; en el abierto el lector tiene la posibilidad de decidir entre cuatro o cinco finales (ninguno dicho en el relato); el ambiguo plantea dos alternativas entre las que el lector tendrá que elegir una; el flotante se basa en sobreentendidos, no se dice con claridad pero se insinúa; y en el detonante no se deja lugar a dudas sobre el final de la historia.

asimilando los hechos del relato. E el lector modelo de segundo nivel se preocupa también por conocer las estrategias utilizadas por el autor modelo para la composición del mensaje y el efecto en el receptor; “un lector- tipo que el texto no sólo prevé como colaborador, sino que incluso intenta crear”³¹.

Para el análisis narrativo (cuento o novela) el autor empírico carece de importancia, la responsabilidad recae en “ las tres personas de la trinidad narrativa ”: lector, autor modelo y narrador³².

En el estudio narrativo del doble como fenómeno literario, tomaré los rasgos del lector modelo de segundo nivel (al constituirse como el sujeto interesado en descubrir las estrategias que el autor modelo empleó a lo largo del discurso) para describir y analizar las estrategias que hacen posible que el doble literario se constituya como tema principal del relato. Las estrategias en las cuales basaré mi análisis serán: el narrador, por manifestarse como la voz que conduce al lector a lo largo de la historia referida en el texto; la perspectiva desde la que se narra, por decidir el punto de vista desde donde llegan los hechos al lector y de esa forma comprender los procesos del doble como motivo de sorpresa en el receptor; la problemática principal del texto, intentando esclarecer en cada uno el sustento del tema a partir del doble y cómo se desenvuelve; el final, para describir el motivo de sorpresa en el lector y la forma en cómo se da este producto del enfrentamiento de personajes que constituyen el doble como tema principal en cuento o novela.

³¹ Umberto Eco. *Op. cit.*, página 17.

³² *Ibidem*, página 32.

Capítulo 2

El doble literario

Un hombre sueña que se mira en el espejo.
Sueña también que su reflejo sueña que
se ve en el espejo. Si en vez de despertarse
el hombre, se despertara el reflejo,
¿qué pasaría?

Bernardo Esquinca Azcárate

2.1 Definición

El doble es un fenómeno que implica la aparición de dos personas con rasgos físicos parecidos. Este fenómeno ha sido tomado como tema principal por distintos discursos (cine, música, literatura), y como estrategia para desarrollar diferentes alusiones con respecto al ser humano: la doble personalidad, el destino, la muerte, la locura, la posibilidad de realidades alternas. Para lograr estas alusiones, cada discurso aplica sus propias estrategias y motivos de aparición del doble. A continuación describiré las que se utilizan en literatura.

En *El libro de los seres imaginarios* Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero explican: “Sugerido o estimulado por los espejos, las aguas, y los hermanos gemelos, el concepto del Doble es común a muchas naciones”. Son tres los conceptos que abarcan el doble en literatura: *alter ego*, *fetch* y *doppeltgänger*. El primero, utilizado típicamente para el estudio psicológico de los personajes, explica las condiciones en las que un hombre, inconforme con su naturaleza, intenta parecerse a otro en físico, actitudes, y forma de pensar. El segundo fue llamado de esa manera en Escocia por ser el emisario que “viene a buscar a los hombres para llevarlos a la muerte”¹. Mientras el *doppeltgänger*, nacido en el romanticismo alemán, atribuye la fragmentación de un ser en posibilidades desconocidas.

Dos momentos acogieron de especial manera el tema del doble. El primero fue el Romanticismo alemán, que vio su inicio en los últimos años del siglo XVIII y los primeros del XIX. “Jean Paul Richter merece a justo título el prestigio de paternidad del *Doppeltgänger*, término de su invención”². La mayoría de sus novelas incluye el desdoblamiento como parte fundamental de la historia y lo constituye como estrategia narrativa. “Desde el romanticismo alemán el motivo asumirá una entidad eminentemente subjetiva [...] se concentrará en la contemplación del doble desde y por parte de un Yo

¹ Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero. *El libro de los seres imaginarios*, página 84.

² Víctor Herrera. *La sombra en el espejo*, página 37.

protagonista, para el que tal contemplación constituirá un conflicto. A partir de entonces el encuentro con el doble supondrá siempre un encuentro con el destino”³.

Ernst Theodor Amadeus Hoffman, desarrolla, además del conflicto de identidad que aparece en el desdoblamiento de personajes, a través del sueño, los espejos y las transformaciones, la tensión metafísica. Al igual que Jean Paul Richter su obra está plagada de dobles, descubriendo posibilidades de encuentros y teniendo como fin común el destino, la muerte. Sus personajes tienen dos facetas: se desenvuelven en los quehaceres cotidianos asumiendo un rol en el contexto social, para ocultar al vampiro, al hechicero, a la bestia dentro de sí.

“En Hoffman el encuentro de un personaje con su doble representa un conflicto existencial más allá del simple conflicto de identidad, un encuentro culminante que define el destino del protagonista y produce por primera vez un impacto verosímilmente terrorífico”⁴.

A pesar de que el romanticismo inglés también incluye el tema de doble en obras como *Frankenstein*, de Mary Shelley, o *The private memoirs and confessions of a justified Sinner*, de James Hogg es Edgar Allan Poe quien retoma especial atención por este suceso literario. De él tuvieron influencia directa Guy de Maupassant, Robert Louis Stevenson, Fiodor Dostoyevski, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Julio Cortázar. Y, con ellos, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Augusto Monterroso, Juan José Arreola, Salvador Elizondo, Ricardo Piglia, Ramón Rybeiro y Álvaro Uribe.

2.2 El doble según el género

El tema del doble no es ajeno a ningún género literario. Poesía, teatro, novela y cuento, constantemente lo refieren como recurso importante en sus contenidos. Pero por tratarse de

³ *Ibidem*, página 33.

³⁶ *Ibidem*, página 49.

géneros formalmente diferentes, el contenido queda desplazado a otros motivos y mecanismos de acción, así como a diferentes estrategias para mantener el interés del lector o causarle una sorpresa. El teatro, verbigracia, puede hacer uso del doble como tema principal de la historia; puede, incluso, manejar algunos motivos de aparición comunes al cuento, novela y poesía, y ofrecer al lector una sorpresa que decida el final fatídico o el conflicto de identidad entre personajes. Sin embargo, por tratarse de un género que se distingue de los otros a partir de la representación de la historia por medio de diálogos⁵, y decidir la actuación del narrador a un papel bastante desigual al de narrativa, el proceso de análisis difiere de manera importante cuando el doble aparece. *El gesticulador*, de Rodolfo Usigli, es un ejemplo: considerada como una de las mejores obras de Usigli y quizá una de las más significativas sobre la revolución mexicana utiliza el recurso del doble como tema principal para hacer crítica, a manera de alegoría, de aquellos personajes que participaron en la revolución buscando el poder, a través de la doble personalidad.

La historia comienza con la aparición de César Rubio, un profesor de historia con familia y hogar. Alguien, de pronto, lo confunde con otro César Rubio, líder de la revolución muerto en la batalla. A partir de ese momento la tensión de la historia se refleja en las complicaciones producto del engaño que César Rubio, el profesor, no está dispuesto a desmentir. Y el enredo alcanza el grado de la postulación del personaje para gobernar el pueblo donde habita. Sin embargo, alguien descubre el engaño, el general Navarro, e impide su triunfo. La gente, al reconocer en Rubio al líder revolucionario, lo sigue frenéticamente. La familia del profesor se encuentra confundida. No sabe con exactitud si el protagonista es un profesor de historia o un verdadero luchador social. Al final, en un mitin organizado para dar paso al discurso del que pronto será gobernador, entre la multitud

⁵ Gérard Genette explica: hay dos formas de contar un hecho, diégesis y mimesis. La diégesis es el mero acto de narrar, una forma de referir la historia desde un punto de vista. Para ello se hace uso de los distintos tipos de narrador. La mimesis, en cambio, es la representación de los hechos a partir de diálogos. Mientras la diégesis refiere, la mimesis imita.

aparece un sujeto armado con la convicción de dar fin a la vida del candidato. Su propósito se cumple por la orden del general Navarro.

En contenido, la obra de Usigli, al hacer uso del doble como tema principal, desarrolla varias características comunes al cuento y cierto tipo de novelas, como son la preocupación por un solo tema, la sorpresa inherente a la aparición de un doble, y la expectativa del lector por encontrar una respuesta en las últimas líneas, producto del encuentro entre personajes. Pero en la forma, el teatro utiliza la representación de los hechos a partir de la mimesis. Esta característica hace diferente el análisis del narrador, por no aplicar los estados posibles de la voz del relato conocidos como narrador homodiegético, heterodiegético, autodiegético, o bien, imposibilitar el uso de los sujetos de la enunciación en sus diferentes formas: primera, segunda y tercera persona⁶. Con ello, motivos y estrategias del uso del doble⁷, quedan fuera como recursos para causar una sorpresa en el lector. Pues el teatro se vale de otros.

En poesía, los motivos y las estrategias para lograr el doble se acercan, mucho más que las del teatro, a las de narrativa. “Yo inefable”, de Borges, es un claro ejemplo: desdobra, desde el punto de vista del emisario de la muerte, al Borges anciano frente al espejo, casi completamente ciego, en la espera del fin. El contenido indica la inseparable figura de otro ser que habita el mismo cuerpo cuyo objeto de reflexión decide la existencia del otro: “Empieza por decirme su nombre, que es (ya se entiende), el mío [...] La puerta del suicida está abierta, pero los teólogos afirman / que en la sombra ulterior del otro reino, estaré yo, esperándome”. Para analizar este poema es prioridad distinguir la perspectiva desde donde se cuentan los hechos, y con ello el tipo de narrador que cuenta la historia. También la voz del relato es inseparable del final cuya sorpresa se decide en el lector. Sin

⁶ El narrador en sus diferentes formas, es uno de los recursos principales para causar el efecto de sorpresa en el lector.

⁷ Los motivos del doble, más adelante explicados, como la *confusión de personalidades por similitud de apariencia física*, la *fragmentación metafísica de la personalidad* y el *doble como emisario de la muerte o la locura*, estarían limitados a cierto tipo de usos al eliminar las posibilidades del narrador.

embargo, cada poema atiende a reglas de métrica y de ritmo, o bien, a cierta cadencia que lo determina como tal. Exigencia innecesaria en narrativa.

Edgar Allan Poe, en su “Método de composición”⁸ de 1846, explica los caracteres principales en la creación de un poema. Algunos teóricos de la literatura, como Ricardo Piglia, retomaron ciertos elementos de la “Método” para concebir la formación del relato narrativo. Sin embargo, el relato tomó un rumbo diferente que exige nuevas teorías para intentar acercarse a él. Por ello, aunque en algunos poemas el tema del doble conserve cierto parecido al uso que tiene en cuento o novela (cuando lo toma como tema principal), las reglas formales impiden cohesionar los motivos, los mecanismos de acción y las estrategias que lo hacen posible.

De esta forma, no se exige en un poema o una obra teatral un final que corresponda a los desenlaces propios del cuento. Ni al cuento, las reglas de métrica y ritmo de la poesía. Hay sin embargo, algunos rasgos constantes en el doble sin importar el género literario, cuando es tomado como tema principal: la aparición del doble es, en sí, un fenómeno de sorpresa. El desenlace será producto directo del encuentro entre personajes. Y, finalmente, este desenlace es un encuentro inevitable con el destino, con la muerte.

En la novela el doble se constituye en dos formas: historia principal o historia alterna. Mientras en el cuento, el doble no sólo es el tema más importante, sino el único. Cuando el doble es el tema principal revela una verdad oculta en el interior del personaje, sin ser necesariamente parte de una maldad o sin razón. Cuando no lo es, el desdoblamiento del mensaje que oculta una historia más importante, no se lleva a cabo. En *El Quijote*, por ejemplo, existen varios dobles. El primero y más obvio es el de Alonso Quijana, un hombre cuya locura propiciada por los libros de caballería lo lleva a convertirse en mezcla de los personajes de aquellos libros y fungir como caballero andante: don Quijote de la Mancha. También existe el doble como consecuencia del juego de narradores. Cide Hamete

⁸ Edgar Allan Poe. “Método de composición” [on line]. [Puerto Rico]: Biblioteca Digital San Juan Seva. <<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/poe01.htm>> [Consulta: 19 de abril de 2003]

Benengeli se proyecta a través de Miguel de Cervantes Saavedra, autor modelo, como narrador de la historia. Y este Miguel de Cervantes, personaje, es,¿ a su vez, doble del autor empírico. Hay, sin embargo, un doble bastante peculiar y atractivo, que se menciona a lo largo del segundo tomo. Entre la publicación del tomo I y el tomo II de *Don Quijote de la Mancha*, existen diez años de diferencia. El primero publicado en 1605, el segundo en 1615. Durante este lapso apareció un *Quijote* apócrifo⁹, por decirlo de alguna forma. Cervantes en el segundo tomo hace reiteradas alusiones a ese *Quijote*. No sólo a manera de crítica, sino como personaje:

Pasó adelante y vio que asimesmo estaban corrigiendo otro libro; y, preguntando su título, le respondieron que se llamaba la *Segunda parte del Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, compuesta por un tal vecino de Tordesillas.

Ya yo tengo noticia deste libro –dijo don Quijote—, y en verdad y en mi conciencia que pensé que ya estaba quemado y hecho polvos, por impertinente, pero su San Martín se le llegará, como a cada puerco, que las historias fingidas tanto tienen de buenas y de deleitables cuanto se llegan a la verdad o la semejanza della, y las verdaderas tanto son mejores cuanto son más verdaderas¹⁰.

Además, en capítulos ulteriores, aparece un personaje confundiendo al Quijote de Cervantes con el apócrifo. Con lo cual se desata un enredo a la manera de las aventuras del caballero de la triste figura. No sólo eso. La situación en sí misma es propicia para ser analizada en su desdoblamiento: al leer el segundo tomo del *Quijote* de Cervantes, dado que trata sobre la tercera andanza caballeresca (mencionada al final del primer tomo, pero

⁹ El personaje de don Quijote ha sido utilizado por numerosos escritores como protagonista de sus relatos. Carlos Mata en “Burlas carnavalescas a Don Quijote en el Hidalgo de la Mancha, Comedia de Tres ingenios”, enumera los siguientes: Guillén de Castro, *Don Quijote de la Mancha*; Pedro Calderón de la Barca, con el mismo título; Antonio José de Silva, *Don Quijote*; Francisco José Montero Nayo, *Don Quijote renacido*; en el siglo XVIII, en Italia, *Don Quijote de la Mancha, resucitado en Italia*; Francisco de Ávila, *Los invencibles hechos de Don Quijote de la Mancha*; Juan de Matos Frago, Juan Bautista Diamante y Juan Vélez de Guevara, *El Hidalgo de la Mancha*.

⁴² Miguel de Cervantes Saavedra. *Don Quijote de la Mancha*, página 1208.

no descrita), se habla en muchas ocasiones sobre la publicación de *Don Quijote de la Mancha I*, escrito por Cide Hamete y contado por Miguel de Cervantes. Estamos frente a un doble no de personajes, sino de situación. ¿Cómo es posible, preguntaría el lector modelo de segundo nivel, que leamos una historia en donde se habla de la publicación de un primer tomo, cuando el medio por el cual nos enteramos, es el segundo tomo de esa misma historia?

Ninguno de los dobles que aparecen en *El Quijote* descubre un misterio o decide el destino de los personajes. Ya que sólo representan historias aledañas a la principal: la locura del ingenioso hidalgo.

Otro ejemplo de novela donde se hace presente el doble como historia aledaña es *Rayuela*, de Julio Cortázar. Dividida por capítulos numerados, la novela espera del lector la decisión de elegir el modo de leerla: puede saltarse capítulos, ordenarlos a su manera, o simplemente eliminarlos. Julio Cortázar, autor modelo, utiliza el tema del doble como proyecciones entre los personajes. Mientras *Traveler* es una especie de *alter ego* de Horacio Oliveira, Talita lo es (casi por decisión del mismo Oliveira) de la Maga. Asimismo, Moreli, al contar la forma de concebir la novela a la cual se dedica, se conforma como el *alter ego* del propio Cortázar al elaborar *Rayuela*. Esta forma de desdoblamiento ofrece una alternativa y contexto a la historia principal: la historia de amor entre Oliveira y La Maga. Si se suprimiera, con seguridad el lector perdería la descripción de la forma de concebir el mundo por parte de Oliveira. Y la metafísica de la novela como género narrativo, como construcción literaria. Pero de ninguna manera la novela estaría agotada. Habría muchas otras historias que leer, aunque la perspectiva cambiara completamente.

Cuando del tema principal no se ocupa el doble, los mecanismos de acción, los motivos de aparición y las estrategias narrativas difieren de manera trascendental en la historia del relato. No podemos hablar de un desenlace sorpresivo producto de la aparición de un doble, ni de una segunda historia oculta esperando ser descubierta por el lector para decidir la verdadera personalidad del personaje. Por ello centraré mi análisis en los relatos

que tengan como característica el uso del doble como tema principal, cuento o novela, para delimitar las estrategias narrativas que lo conforman dentro de la literatura.

2.3 Motivos en el doble

Como estrategia narrativa el tema del doble tiene diversos motivos de aparición. En *La sombra en el espejo* Víctor Herrera explica y define los motivos en poesía, narrativa y teatro, además de relacionar la psicología de los personajes y la estética literaria. Sin embargo, desde el romanticismo alemán, fecha en que se utiliza como estrategia literaria, siete motivos son suficientes para explicar la aparición del doble estos son: *confusión de personalidades por similitud de apariencia física, identificación por familia y linaje, reproducción de una imagen, fragmentación metafísica de la personalidad, oposición de personalidades (doble complementario), doble rival y el doble como emisario de la muerte o la locura.*

Realizaré un pequeño recorrido sobre los motivos del doble para tratar de entender cómo funcionan al interior del sistema narrativo. Describiré las estrategias que lo hacen posible, así como la importancia que tiene el narrador en este proceso de desdoblamiento del personaje y la causa principal de la que el lector tenga un efecto de sorpresa.

2.3.1 Confusión de personalidades por similitud de apariencia física

La confusión de personalidades por similitud de apariencia física tiene un estrecho vínculo con la concepción del doble en forma de *alter ego*, sin ser necesaria la obsesión por la similitud de actitudes o ideología. El motivo juega un papel para la aparición de doble, sin embargo es necesario el origen de un conflicto o una tensión para sostener el interés del lector, pues la semejanza entre individuos no genera en sí una forma novedosa literaria. Como en el ejemplo siguiente, el motivo es una plataforma para algo más sorprendente: la

aparición de un sujeto parecido a otro, quizá como emisario de la muerte o como señal de un desenlace fatal para quién lo sufre.

2.3.1.1 El doble

Cuando volvió en sí vio que los caballos le llevaban por un camino desconocido. Bosques tenebrosos se extendían a derecha e izquierda. Todo era silencio y desolación.

Fiodor Dostoyevski

La historia de *El doble*, de Dostoyevski*, comienza con la aparición del señor Yakov Petrovich Goliadkin, cuando ejerce los quehaceres cotidianos en su habitación. Goliadkin cuenta con un buen trabajo, una casa confortable y servidumbre. Su vida pasa sin prisas, sin eventos trascendentales que perturben su existencia. Sin embargo, un día, aparece otro personaje llamado Goliadkin, con características físicas idénticas a las del primero, trabajando en el mismo lugar, e incluso viviendo en la misma casa. A partir de ese momento el relato trata la tensión entre los dos personajes en diferentes escenarios: en el trabajo, en la calle, con los compañeros y la servidumbre¹¹. Poco a poco Goliadkin II (llamado así por el mismo Dostoyevski, autor modelo), se apodera de las ocupaciones y costumbres del primero, con el objetivo de desplazarlo.

Sin que la gente tome mucha atención, Goliadkin I emprende la lucha por la supervivencia, sin embargo, los acontecimientos derivados de la aparición del otro lo superan. El desenlace decide la desaparición de Goliadkin I y su viaje a otro mundo, donde los dobles de cada individuo habitan naturalmente, y plantea la posibilidad de la existencia de un mundo alterno, con personas, animales y objetos que guardan una relación de analogía con el mundo real, acaso como metáfora de la muerte o la derrota.

* La mayoría de las traducciones al español del ruso escriben Dostoievski en lugar de Dostoyevski, yo tomo como referencia la nomenclatura de Editorial Alianza de 2002.

¹¹ En el doble literario la tensión es un aspecto inseparable al desarrollo de la historia. Sin embargo se ve con mucha mayor precisión en motivos como *confusión de personalidades por similitud de apariencia física*, *la fragmentación metafísica de la personalidad* y *el doble complementario*.

Así, en esta novela de Dostoyevski, el doble se da a partir de los siguientes elementos: 1) El autor modelo permite dos formas como estrategia para elaborar el discurso: a través de un narrador heterodiegético y de diálogos entre personajes. La voz del relato, en tercera persona, en ningún momento crea un complejo formal que provoque conflicto en el lector; la trascendencia de los hechos se desarrolla por la forma en cómo suceden y la inesperada aparición del doble que termina siendo el original, además del trastorno psicológico que sufre Goliadkin, comentado por el narrador heterodiegético: “El comportamiento de sus camaradas y colegas le sorprendió. Parecía rebasar las lindes del buen juicio. El señor Goliadkin llegó a asustarse de tan insólito mutismo. La realidad hablaba por sí misma: era un caso extraño, feo, absurdo. ¡Bien había de qué alterarse! Todo esto por de contado, pasaba sólo fugazmente por el caletre del señor Goliadkin, quien se sentía como si estuvieran asándolo a fuego lento”¹².

2) La perspectiva desde donde se cuentan los hechos es la de Goliadkin I, el personaje que en primera instancia parece el original y no el doble. Si Dostoyevski hubiera elegido otro narrador (homodiegético, autodiegético), u otro sujeto de la enunciación (primera o segunda persona), no hubiera alterado la sorpresa producto del encuentro entre personajes, siempre y cuando mantuviera la perspectiva. Debido a este elemento, el final del relato decide el destino de Goliadkin y el efecto en el lector.

3) El problema fundamental del relato se desarrolla a partir de la aparición de un personaje parecido al protagonista: el doble. El trastorno psicológico de Goliadkin I y el interés del lector por inferir su destino, cuando se enfrente a Goliadkin II, es producto del doble en forma de *fetch*. Sin *doble* como tema principal, no hay discurso.

4) El final es producto del encuentro entre el protagonista y su doble: define el destino de cada uno de ellos y causa un efecto de sorpresa en el lector al decidir el rol de los personajes, cuando, en primera instancia, parecían diferentes; además vislumbra un mundo alternativo reservado para los dobles, pues el médico (llamado Krestyan Ivanovich)

¹² Fiodor Dostoyevski. *El doble*, página 71

que ve en Goliadkin el trastorno psicológico, también tiene un doble, y con seguridad todos los personajes de la novela: “¿Y si de verdad era él? ¡Sí, lo era! ¡No era el Krestyan Ivanovich de antes, sino otro! ¡Un Krestyan Ivanovich terrible!”¹³. Una dimensión oscura para las posibilidades excluidas de este mundo por ser una repetición idéntica de la realidad.

2.3.2 Identificación por familia y linaje

El parentesco entre personajes para encontrar el doble en este motivo es un poco menos tangible, quizá descubierto por alguna mueca, algún movimiento cotidiano o un rasgo físico mínimo. La identificación más frecuente se da en el interior del personaje con su doble. Como en el caso de “Una flor amarilla”, de Julio Cortázar, el vínculo entre los personajes rebasa los límites espaciales y temporales que puedan intervenir en la separación. “Una flor amarilla”, muestra además, una característica fundamental del motivo: el doble no puede ser una fragmentación del ser, sino un individuo separado, con un vínculo estrecho al otro.

2.3.2.1 Una flor amarilla

*Parece una broma, pero somos inmortales.
Lo sé por la negativa, lo sé porque
conozco al único mortal.*

Julio Cortázar

La teoría del personaje que descubre a su doble en este cuento de Julio Cortázar, consiste en argumentar la inmortalidad del ser humano. Los hombres viven para siempre por tener la capacidad de repetirse como si fueran copias idénticas, con la única diferencia de que se adaptan al contexto.

¹³ *Ibidem*, página 193.

Quién cuenta principalmente la historia de este cuento, es un personaje dentro del relato. No es él quien encontró a su doble, sino un señor frustrado en su vida cotidiana, también voz narrativa, que un día, en el interior de un autobús, vio a un pequeño muy parecido a él cuando tenía una edad similar. “Poco a poco fue admitiendo que se le parecía en todo, la cara y las manos, el mechón cayéndole en la frente, los ojos muy separados, y más aún la timidez”¹⁴.

El encuentro entre el narrador y el hombre infeliz por saber que es quizá el único mortal sobre la tierra (el lector entenderá al final la muerte de su doble y, por la tanto, su muerte como ser eterno), se da en un *bistró* parisiense, entre copas de vino y a la luz de la noche. En ningún momento el narrador principal es testigo de la existencia del doble, sólo a través de las palabras del otro personaje “nada viejo y nada ignorante, de cara reseca y ojos tuberculosos”, pues la historia se desarrolla en ese sitio hasta el final del relato.

Después de varios tragos, por azares que se resumen en un enunciado: “A mí debió verme algún interés pintado en la cara, porque se me apiló firme y acabamos dándonos el lujo de la mesa en un rincón donde se podía beber y hablar en paz”, el personaje le cuenta al narrador principal la existencia de su doble encontrado en un autobús y su obsesión por conocerlo. Luego de seguirlo al bajar del vehículo no fue difícil entablar conversación y acompañarlo hasta su casa. En pocos días se hizo amigo de él y de su familia. “Encontró una miseria decorosa y una madre aventajada, un tío jubilado, dos gatos”.

Luc, su doble, tenía catorce años. No le costó reconocer algunas características parecidas a las que él vivió cuando contaba con la misma edad. Los rasgos físicos eran el medio de conexión entre ellos, pero las actitudes, el pasado y los hechos de los que era testigo se desarrollaban de manera análoga a su vida.

El discurso narrativo intercala la historia que cuenta el personaje con la que sucede en el *bistró*. De esta manera el lector mantiene el interés por llegar al final del mensaje y

¹⁴ Todas las citas de: Julio Cortázar. *Cuentos completos I*.

descubrir cuáles acontecimientos hicieron posible la aparición del doble y conformaron su destino.

Agobiado por los tragos, el cansancio y la tristeza de sus palabras, el hombre termina por relatar la miseria de su existencia: “Ahora se ríen de mí cuando les digo que Luc murió unos meses después, son demasiado estúpidos para entender que...” Recuerda que a esa misma edad él sufrió una recaída que le hizo llegar al hospital, pero la mamá de Luc no permitió llegar a tal grado y prefirió cuidar a su hijo en casa. La consecuencia de ese acto fue la muerte del joven y la desgracia del personaje que había encontrado a su doble. A partir de entonces sube y baja los autobuses buscando otro que se parezca a él, a él o a Luc, sin intentar seguirlo o entablar amistad, con el único propósito de sentirse aliviado “casi protegiéndolo para que siguiera por su pobre vida estúpida, su imbécil vida fracasada hacia otra imbécil vida fracasada hacia otra imbécil vida fracasada hacia otra [...]”.

De esta forma, en este cuento de Cortázar, el doble es posible gracias a las siguientes características: 1) Para contar la historia, dos narradores son utilizados: el hombre que encuentra a su doble y el sujeto que lo acompaña en un *bistró*, en París. La estrategia del autor modelo consiste en decidir el destino de los personajes y la aparición del *fetch*, a partir del intercambio de voces narrativas entre el emisario de la muerte y un sujeto ajeno al fenómeno del doble. Gracias a esta estrategia la historia se desarrolla en dos planos: la charla del *bistró* y los sucesos del encuentro y muerte de Luc.

2) La perspectiva desde la cual llega al lector la historia no es la del personaje que muere, sino la del que sobrevive al encuentro con el doble. Y con ello, el autor modelo decide, tanto la mortalidad como el carácter de emisario de la muerte en el protagonista. La perspectiva, en el discurso, se constituye como estrategia fundamental para crear el efecto de sorpresa en el lector .

3) El motivo no sólo es causa de aparición, sino también destino. La problemática es consecuencia directa de la aparición de un doble, producto del linaje del protagonista. Si

acaso éste, al reconocer en Luc los rasgos físicos de su niñez, no hubiera intentado el encuentro, su rol como emisario de la muerte sería imposible.

4) El final es natural, define el destino de los personajes: la desgracia en uno de los narradores, y la muerte en el doble. Además, deja ver una historia diferente a la que en apariencia se desarrolla, producto del encuentro entre protagonista y doble.

2.3.3 Reproducción de una imagen

El motivo del doble como reproducción de una imagen, consiste en el desdoblamiento de uno de los personajes del relato en una pintura, una fotografía, o cualquier ilustración con la capacidad de absorber su espíritu. Inevitablemente el personaje muere al momento de convertirse en objeto. Si acaso el lector descubriera desde el principio del relato las condiciones que vinculan la vida de la ilustración a través del espíritu del protagonista, el estrategia del discurso se preocupará por mantener su atención a partir de dos preguntas: ¿Cómo se dio el desdoblamiento y cuáles son las consecuencias? Dos ejemplos de este motivo son: “El retrato oval”, de Edgar Allan Poe; y *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde.

2.3.3.1 El retrato oval

*Y volvióse de improviso para
mirar a su amada... ¡Estaba muerta!*

Edgar Allan Poe

“El retrato oval” inicia con la descripción de un hombre que busca refugio en un castillo abandonado. Al entrar al castillo encuentra una habitación para recomfortarse. De pronto, un cuadro llama su atención. Parece tener un brillo especial. Es la imagen de una mujer hermosa, sin llegar a la adolescencia. Entre los objetos de la habitación se halla un cuaderno. El personaje encuentra en él explicaciones de todas las pinturas en el castillo.

Sin perder tiempo decide leer la de aquella que más le atrae. Y en ella se dice: el responsable de la pintura amaba a la musa de su inspiración. Para inmortalizar su imagen decide pintarla en un retrato. A lo largo de los días que dedicaba a trazar los contornos necesarios de su objetivo, la joven comenzó a sufrir dolores constantes. La imagen absorbe, cuando se materializa la silueta sobre la tela, su vida hasta darle fin.

El doble, en este cuento de Poe, opera de la siguiente forma: 1) Dos narradores se dan cita en el relato: la voz que cuenta los hechos de la llegada del joven al castillo y el autor de la libreta de explicaciones sobre las pinturas. Poe, estratega de la comunicación, invita al lector a conocer la historia del retrato, a través del testimonio directo de la libreta. Sin intermediarios. La estrategia del discurso del autor modelo desdobra los acontecimientos, pues desde la perspectiva del joven se manifiesta la primera voz narrativa; mientras en las líneas finales, el autor modelo decide exponer los hechos a través de la libreta. Una estrategia que, más adelante veremos en “Continuidad de los parques”, Julio Cortázar trata de manera diferente para mantener la tensión en el cuento y provocar la sorpresa del lector.

2) La perspectiva es, en primera instancia, la del hombre que se siente atraído por la imagen; y, más adelante, la de la niña que sufre el desdoblamiento. Incluir a otro personaje como forma de inicio del cuento y vínculo para descubrir la relación entre la pintura y la joven, es una estrategia de Poe, autor modelo, resultado de la combinación de dos motivos en la literatura fantástica¹⁵: la obra de arte dentro de la misma obra de arte y el doble sin perjudicar, en ningún momento, la forma de acción.

¹⁵ Para Borges (citado por Emir Rodríguez Monegal. “Borges: Una teoría de la literatura fantástica”), existen cuatro características fundamentales en la literatura fantástica, producto de la irrupción de un elemento anormal en un mundo regido por leyes humanas: la obra de arte dentro de la misma obra de arte, la contaminación de la realidad por el sueño, el doble y el viaje en el tiempo.

3) El problema fundamental del relato es producto del desdoblamiento, aunque éste se conozca en las últimas líneas. Los personajes responsables de la aparición son una joven hermosa y un retrato. El medio para hacer posible el doble es el pintor. Como explica Umberto Eco, existen tres categorías en el mensaje narrativo: fábula, trama y discurso. El doble es motivo principal de la fábula: todos los acontecimientos son consecuencia de la aparición de una persona que se parezca físicamente a otra, o de la fragmentación de un ser. Sin embargo, el juego en el tiempo (a través de analepsis y prolepsis), y el intercambio de voces narrativas, pueden diferir entre un discurso y otro. En “El retrato oval”, los hechos son producto de la fragmentación de una niña en una pintura, dando como resultado el doble. Pero, en trama y discurso, el doble se descubre en las líneas finales, sin por ello relegarlo a un papel secundario. Muy cerca, en este aspecto de “Continuidad de los parques”.

4) El final decide el destino de la niña y la vida del retrato: es detonante. La tensión a lo largo del cuento se da cuando el joven, que ocupa la habitación del castillo, observa detenidamente el retrato de la mujer, mientras lee la explicación de la libreta donde se describe su muerte. El lector, al conocer la historia, descubre el doble y la razón del extraño brillo de la pintura.

2.3.3.2 El retrato de Dorian Gray

*Durante semanas enteras no subió hasta allí,
olvidándose de aquella pintura horrenda.*

Oscar Wilde

Como en el relato de Poe, la novela de Wilde distribuye la importancia del motivo del doble en tres actores: la persona que sufre el desdoblamiento a través de la imagen, la imagen y el pintor encargado del retrato. La historia trata el siguiente hecho: Basil, un pintor reconocido ante la sociedad, dibuja el retrato más importante de su carrera. La persona que funge como musa se llama Dorian Gray.

Gray es un joven apuesto, sin problemas económicos y un talento especial para la relaciones personales, con un sueño bastante particular: no envejecer por miedo a perder la belleza física. Conforme Basil avanza, la imagen de la persona plasmada adquiere un brillo insólito. Todo apunta a que el significado de ese brillo sea un giro radical, tanto en la vida de Gray como en la de Basil.

Cuando la pintura está terminada, Basil la deja en manos de Gray. A partir de entonces, la vida del pintor cae intempestivamente. Su carrera se convierte en un desafortunado porvenir. En cambio, en la vida de Gray, ocurre el fenómeno que había sido objeto de su sueño: la eternidad. La pintura absorbe la vejez y la maldad de Gray, mientras éste ocupa su tiempo en hechos tales como el asesinato y la humillación. Para él estar frente a la pintura es imposible, pues un sentimiento de malestar se le manifiesta. Al final, después de décadas de conservar el físico de un joven apuesto, el destino de Gray es mirar el objeto que hizo posible su eternidad. Por tales razones, el material con que había sido hecho la pintura recobra el brillo perdido. Al mismo tiempo que Gray muere como un hombre “marchito, arrugado y de rostro repugnante”.

Así, los factores que desarrollan el doble en la novela de Wilde son: 1) Dos formas de contar los acontecimientos aparecen en este discurso: a través de un narrador heterodiegético y de diálogos entre personajes, mimesis.

2) La perspectiva desde donde se cuenta la historia es la del hombre que sufre el desdoblamiento en la pintura. De nuevo, el retrato es un objeto importante que cobra sentido hasta el final del discurso. El lector desconoce el desdoblamiento gracias a que Wilde, autor modelo, elige la perspectiva de Gray. Sin la elección de ésta el interés del lector por el final tendría un carácter distinto.

3) El problema fundamental se desarrolla a partir de la relación entre el personaje y la pintura. El doble es motivo en fábula y desenlace en discurso narrativo. Como en “El retrato oval”, el doble es descubierto por el lector de primer nivel, en las líneas finales. Sin

embargo, el relato, ofrece al lector de segundo nivel, los rasgos suficientes para determinar el desdoblamiento de Gray en la pintura.

4) El final es detonante: decide la muerte del protagonista y la vida del la imagen; además, explica el fenómeno por el cual el retrato pierde su belleza y el personaje principal tiene la capacidad de no envejecer.

2.3.4 Fragmentación metafísica de la personalidad

La característica más importante del doble, en este motivo, es el desdoblamiento de un ser en dos posibilidades. Este ser puede, incluso, desarrollar más de dos facetas, siempre y cuando tenga algo en común: el cuerpo de origen. Regularmente la *fragmentación metafísica de la personalidad* es acompañada por otros motivos en el relato, como el *doble rival*, el *doble como emisario de la muerte o la locura* y la *oposición de personalidades*. Para mantener el interés del lector, el autor modelo recurre con frecuencia a estrategias que describan los enredos psicológicos del personaje. A continuación “El reajo del yo”, de José Revueltas; y “Pierre Menard, autor del Quijote”, de Borges, no sólo deciden la fragmentación metafísica, sino un verdadero conflicto interno por determinar la personalidad de cada ser.

2.1.4.1 El reajo del yo

*Porque estoy solo, siempre he estado solo y
Él no existe no ha existido jamás.*

José Revueltas

José Revueltas, en “El reajo del yo”, utiliza el desdoblamiento haciendo una variación de pronombre personal, para lograr la fragmentación metafísica. Mientras en cuentos como “William Wilson” el personaje ve en su doble un Yo, convertido en un Tú, en este relato la segunda persona es ocupada por el lector. “Sufrimos Él y Yo con intensa amargura y una

cada vez más creciente estupefacción, atados Él y Yo a nuestro círculo misterioso. Él a su círculo y Yo al mío, que son el mismo círculo, Él dentro de mí y Yo dentro de Él, atados a nuestro círculo que es más cruel y espantoso que el peso entero de todas las cadenas imaginadas a lo largo del Tiempo...»¹⁶.

La historia transcurre en un pequeño lugar, donde acaso existen una letrina y el espacio suficiente para dormir. Durante el diálogo entre los dos personajes la rivalidad no deja de estar presente. Sin saber con exactitud la diferencia entre los protagonistas al final se sabe de uno que es asesino y otro que no lo es.

El desenlace de la narración da a conocer la existencia del doble como producto de la soledad del personaje. El aniquilamiento termina inundando la reflexión metafísica de su fragmentación. Sin tener claridad cual de los dos es el que ha aniquilado o descubierto la ausencia del otro. Pues ni en Él, ni en Yo, se esclarece con precisión una diferencia sustancial que permita reconocer los rasgos de cada uno. El recurso del pronombre, utilizado en lugar de un nombre, eleva la dificultad. Es un yo fragmentado en él, fragmentado en yo, fragmentado en él, hasta el infinito. Y de hecho es el recurso narrativo por el cual el doble aparece.

De esta forma los elementos que logran el doble en “El reojo del yo”, son los siguientes: 1) Los hechos son contados a través de un narrador autodiegético que simula ser dos personas en un mismo lugar, en un mismo cuerpo. Debido a ello, Revueltas logra en el discurso fragmentar al personaje en un Yo verdaderamente desdoblado.

2) La perspectiva desde la que se narra es la de un personaje en conflicto con él mismo. Sin tomar partido por ninguna de las dos personas que habita su cuerpo, el narrador decide los pensamientos de cada personaje, acomodándolos de manera simultánea. El lector de segundo nivel reconoce la estrategia de Revueltas, como descripción de la locura producto de la soledad.

¹⁶ José Revueltas. *Material de los sueños*, página 109.

3) Un conflicto interno ocupa el lugar más importante dentro de la historia, los personajes saben de la existencia del otro y, al final, uno de ellos desaparece. No se conoce cuál de los dos, y, en todo caso, no importa realmente, pues ni el uno ni el otro se constituye como una de las partes de la dualidad bien-mal, cuerpo-alma. Esta forma narrativa incluye al lector como un Tú desdoblado, invitándolo a ser personaje como testigo de la rivalidad entre los dobles en un mismo cuerpo. No importa si el doble es el asesino o el otro. Sin embargo, el lector podría aventurar algo: el lugar desde donde cuentan los hechos es pequeño, cerrado, acaso una celda o la habitación de un manicomio.

En *Elementos de semiología*, Roland Barthes retoma de los *Ensayos de lingüística general* de Roman Jakobson, al diferenciar los conceptos de lengua/habla con código/mensaje, un fenómeno común a ellos denominado estructuras dobles. El primer caso de estas estructuras son los discursos del mensaje en el mensaje, por ejemplo los estilos indirectos, las citas; el segundo refiere a los nombres propios, cuando la palabra significa toda persona que posea ese nombre; el tercero trata de las perífrasis, los sinónimos y las traducciones; y el cuarto hace alusión a las conexiones o shifters.

“El ejemplo más accesible de shifter”, dice Barthes, “está dado por los pronombres personales (<yo>,<tu>), símbolo indicial que reúne en sí el nexo convencional y el nexo existencial”. En “El reajo del yo”, la confusión de pronombres denota no sólo el desdoblamiento del personaje principal, sino también la pérdida de la cordura y el desconocimiento de la existencia.

Determinar el papel del narrador y establecer cuál de los personajes desarrolla el papel del yo, y cual se constituye como un tú (incluso si es el lector quién juega ese papel), tiene el propósito de reconocer la existencia de los personajes como individuos aislados, aun cuando el doble parezca idéntico a él.

La forma en cómo se utilice al narrador en el mensaje literario donde el doble sostenga la historia como tema principal es un factor muy importante para crear el efecto de

sorprende en el lector y de esa manera constituye el “juego” de pronombres personales como una verdadera reflexión existencial entre el personaje y su desdoblamiento.

La complejidad de los pronombres personales en el mensaje “constituye la última adquisición del lenguaje infantil y la primera pérdida de la afasia”, dice Barthes. Tomando en cuenta esto el lector podría aventurar la primera etapa de la pérdida del lenguaje en el personaje del cuento de Revueltas y con ello establecer el final que conviene.

En narrativa las estructuras dobles sirven para indicar la posición desde donde el personaje o el narrador cuenta la historia, y con ello sugerir la posición del doble y las causas de su aparición. Se confirma que en el contenido el doble es, además de un encuentro fatal con el destino, un fenómeno que determina la crisis existencial del personaje o su fragmentación en otros Yo, extraños a él, pero al mismo tiempo idénticos.

4) El final es abierto: existen distintas posibilidades a escoger en el lector para determinarlo. Algunos elementos que el autor modelo ofrece para ello son: la descripción del lugar donde se desarrolla la historia, el juego de pronombres en el narrador y personaje, el conflicto metafísico producto del motivo.

2.3.4.2 Pierre Menard autor del Quijote

*No quería componer otro Quijote
–lo cual es fácil– sino el Quijote.*

Jorge Luis Borges

En este relato el narrador principal es Jorge Luis Borges¹⁷, biógrafo de Pierre Menard. La historia refiere el intento de Menard por escribir el *Quijote* de Cervantes. Tiene dos alternativas: “Conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros o contra el turco, olvidar la historia de Europa entre los años de 1602 y de 1918, ser Miguel

¹⁷ No son pocos los cuentos o poemas en los que Borges se presenta como personaje. Incluso en entrevistas y ensayos refiere la existencia de dos Borges, uno intelectual y creador de relatos cortos; el otro, el entrevistado, sólo una persona aficionada a la literatura que regularmente visita al creador.

de Cervantes”¹⁸. O bien: “seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote, a través de las experiencias de Pierre Menard”. Elige la segunda.

La comparación que hace Borges del noveno capítulo del *Quijote* de Cervantes con el de Menard resulta, en apariencia, idéntico. Cuando la lectura de ellos se hace tomando en cuenta la interpretación y el tiempo, el extracto del libro los hace diferentes. “Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura”.

El doble en el relato de Borges se da de la siguiente manera: 1) Existe un narrador, Jorge Luis Borges, que cuenta los hechos a través de las apreciaciones sobre *El Quijote* de Cervantes y de Menard. Si la voz narrativa cayera en la responsabilidad de Menard o incluso del mismo Cervantes, un desdoblamiento quedaría suprimido: el del autor modelo en personaje; además, el motivo del doble definiría un conflicto psicológico en él, muy parecido a “El reajo del yo”.

2) La perspectiva es la de Pierre Menard. El significado principal del relato deriva de la estrategia de Borges, autor modelo, en comparar los textos de Cervantes y Menard, a partir del segundo autor. Gracias a ello, la conclusión de Borges, personaje, refiere la posibilidad de escribir el *Quijote*, al atribuir nuevos significados, producto del contexto cultural, a través de la lectura.

3) La tensión está determinada por Borges, personaje, cuando extrae, sin interpretar, el párrafo del *Quijote* de cada autor. El narrador cuenta el desdoblamiento de otro personaje a partir de la fragmentación metafísica. Sin embargo ésta no se da entre Menard y Cervantes, sino en el *Quijote*. El doble es motivo principal en fábula y estrategia narrativa en discurso.

4) El final es detonante: decide la renovación constante de significados, a partir de la lectura como proceso creativo. La muerte de Menard como autor del *Quijote* se determina por las últimas líneas del cuento, pues esa atribución se le debe a dos autores: Cervantes, como autor modelo, o cualquier lector del *Quijote* como lector modelo, en el momento de efectuar la lectura.

¹⁸ Todas las citas de: Jorge Luis Borges. *Ficciones*.

2.3.5 Oposición de personalidades (doble complementario)

La oposición de personalidades como motivo implica la idea de un doble necesario, contrario al protagonista. Por lo tanto la tensión del relato estará sostenida a partir de una pregunta, principalmente: ¿Cuál es el propósito de su aparición? Como en otros casos, el motivo, con regularidad, está acompañado de otros motivos para decidir el destino de los personajes. Los siguientes ejemplos son dos cuentos: uno de Jorge Luis Borges, “El otro”; y uno de Julio Cortázar, “Lejana” . En ellos, el tiempo determina un factor muy importante en la metafísica del relato.

2.3.5.1 El otro

*Nos despedimos sin habernos tocado.
Al día siguiente no fui. El otro tampoco
habrá ido.*

Jorge Luis Borges

En el “El otro”, dos Borges se encuentran en el año de 1969 frente al río Charles, en la ciudad de Boston. Uno de ellos, el que narra la historia, rebasa los setenta años; el otro no llega a los veinte. Al compartir la misma banca, Borges, el anciano, reconoce el silbido criollo en el joven del otro extremo. Sorprendidos por la similitud de nombres, fechas y ocasiones, dan cuenta de su desdoblamiento como un fenómeno imposible. La explicación no puede ser respondida de inmediato. Uno de ellos debe ser ilusión o fantasma. En la despedida Borges le comenta sobre la ceguera que sufrirá al joven cuando sea anciano, la escritura de algunos libros y varios acontecimientos. Deciden volverse a encontrar la siguiente tarde. Nunca sucede. Cuando detalla las posibles causas del encuentro, Borges argumenta lo siguiente: el joven me habrá soñado. El recuerdo que de él quedó fue la fecha inscrita en un billete “... ahora lo entiendo.”

Las características del doble en “El otro” son las siguientes: 1) Por lo menos dos desdoblamientos ocurren en este pequeño relato. En el primero Borges se desdobra en un

personaje del cuento. El segundo sucede en el interior, entre el Borges viejo y el joven. El narrador es de carácter autodiegético (primera persona y protagonista): Borges anciano.

2) La perspectiva es la del personaje de mayor edad. Borges, autor modelo, al elegir la perspectiva del anciano como narrador, trae como consecuencia el motivo de la fragmentación metafísica de la personalidad; sin embargo la oposición de caracteres entre los personajes hace posible el doble complementario como motivo. Contrario a la mayoría de otros relatos, el doble no decide en los personajes la locura o la muerte. Pero el hecho, en sí, de encontrarse frente a un doble, señala una sorpresa digna del lector. El estratega del relato conforma la tensión de tal forma que la sorpresa decide la vida del joven Borges: no es un sueño, no es una aparición, tampoco es el mensajero de la muerte, sino es él mismo hace unos años, enredado en un sueño que pronto olvidará.

3) El doble es la estrategia principal en fábula y discurso. La tensión se desarrolla entre los personajes por la siguiente pregunta: ¿ Si el encuentro es real, por qué Borges, el anciano, no recuerda haberlo vivido en su juventud? La respuesta se da a conocer en las últimas líneas cuando se alude la posibilidad del sueño.

4) El final es natural: sorpresivo, pero ligado al argumento. Determina la razón del olvido del doble, en el Borges de menor edad; y al no decidir la muerte en el protagonista, argumenta el desdoblamiento del personaje como un complemento metafísico.

2.3.5.2 Lejana

*Alina Reyes lindísima en su sastré gris,
el pelo un poco suelto contra el viento,
sin dar vuelta la cara y yéndose.*

Julio Cortázar

El autor modelo de “Lejana” (Julio Cortázar), se deja ver desde la primera línea. El relato no comienza en primera o tercera persona, en lugar de eso aparece un título “Diario de Alina Reyes”. Esa marca indica la aparición del autor modelo, al mostrarnos el diario del personaje recurre a una analepsis, pues el diario es un mensaje que al ser presentado al

lector necesariamente ha sido consumado (por lo menos hasta una cierta fecha). Si en lugar de poner el título apareciera Alina Reyes contando la posibilidad de escribir un diario o algo similar, el lector establecería el tipo de voz narrativa y el tiempo en el que se lleva a cabo.

Enseguida el autor modela la posibilidad de leer directamente el diario. A diferencia de “Continuidad de los parques”, como veremos adelante, no simula ser el narrador del texto, deja que leamos a Alina Reyes personalmente. La primera fecha del relato (12 de enero) no es la primera fecha del diario, sino la primera donde Alina Reyes da cuenta de las sensaciones sobre la otra, “esa que es Alina Reyes [...] que será cualquier cosa, mendiga en Budapest, pupila de mala casa en Jujuy o sirvienta en Quetzaltenango, cualquier lado lejos...”. El mismo día cuenta las dificultades que tiene para dormir y el juego de palabras como entretenimiento. Su nombre tiene su propio anagrama: “Alina Reyes, es la reina y... Tan hermoso, éste, porque abre un camino, porque no concluye. Porque la reina y...”. Esos tres puntos suspensivos dejan abierta la posibilidad de que algo suceda no entre las palabras, sino entre los personajes. Al final, cuando se descubre la segunda historia, el valor de éste anagrama cobra una importancia mayor a la de un simple juego.

El 20 de enero comienza con la simulación de sensaciones: “A veces sé que tiene frío, que sufre, que le pegan. 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”. Aparece un personaje determinante para el encuentro: Luis María, el joven con el que tiene un vínculo amoroso. El 25 de enero Alina escribe tres veces en su diario: en la primera relata la impresión de Luis María cuando ella toca el piano. La segunda la dedica para avisar un encuentro con Alina Reyes de Budapest. Enfatiza el puente con el que ha soñado “no es más que un sueño, pero cómo adhiere y se insinúa hacia la vigilia) hay alguien que se llama Rod —o Erod, o Rodo— y él me pega y yo lo amo, no sé si lo amo pero me dejó pegar, eso vuelve de día en día, entonces es seguro que lo amo”. Más tarde,

pone en duda la posibilidad de los golpes a manos de un hombre “quién sabe si es un hombre, una madre furiosa, una soledad”, y agrega ir a buscarse, decirle a Luis María que se casen para tener una luna de miel en Budapest.

Tres días pasaron para que escribiera, mismos en los que no tuvo ningún encuentro con “la lejana”. Poco a poco el diario es un refugio de Alina para hablar sobre la posibilidad de encontrarse. Como lectores modelo de segundo nivel hemos descubierto por qué el autor eligió el diario y no una situación: en el diario Alina Reyes muestra su desdoblamiento y necesidad de conocer a la otra, es el refugio para decir los miedos e inquietudes que en otro lado le es imposible. Por la noche del mismo 28 de enero, el encuentro se hace más claro. Y dos días después menciona a Luis María como su prometido, “ que idiota casarse conmigo. No sabe lo que se echa encima”. El 31 de enero Alina sugiere la posibilidad de viajar a Budapest y su prometido acepta. La última fecha del diario es el 7 de febrero. Alina sabe que no escribirá más porque irá a buscar su destino: el encuentro con Alina Reyes. “En el puente la hallaré y nos miraremos [...] Se doblegará si realmente soy yo, se sumará a mi zona iluminada, más bella y cierta”.

Enseguida el autor modelo retoma su aparición para describir lo sucedido entre Alina Reyes de Argentina y Alina Reyes de Hungría. El 6 de abril, dos meses antes de su divorcio (otra analepsis), Alina conoció la ciudad, llegó al puente y lo cruzó hasta el centro. Se dio vuelta para mirar a una mujer harapienta de pelo negro y lacio. Estuvo junto a ella y se abrazaron. En esa fusión efusiva Alina se convierte en la otra “Al abrir los ojos (tal vez gritaba ya) vio que se habían separado. Ahora sí grito. De frío, porque la nieve le estaba entrando por los zapatos rotos”.

Así, los recursos del autor modelo para lograr el doble en el “Lejana” son los siguientes: 1) La primera aparición como voz del relato es Alina Reyes, a través de un diario. Sin embargo, al final del discurso narrativo, la intervención de un narrador heterodiegético describe las consecuencias del encuentro entre Alina Reyes de Argentina y de Budapest.

2) La perspectiva de la historia llega al lector desde la autora del diario: Alina Reyes de Argentina. Incluso cuando el narrador heterodiegético cuenta los últimos acontecimientos de la historia, se mantiene la perspectiva. Gracias a ello, el lector descubre el encuentro como una fragmentación metafísica producto del doble complementario.

3) El problema principal del relato se desarrolla a partir del sentimiento que en Alina Reyes se produce cuando tiene la sensación de existir en otro lugar; lejano y frío, donde hay otra que es ella.

4) El final es natural. El lector modelo de primer nivel intuye que el encuentro decidirá el destino de Alina Reyes. No se imagina la fusión y el desprendimiento, sin embargo tampoco la historia da un giro repentino, pues Alina alude constantemente que es la otra, que siente los golpes de la soledad, el frío y los zapatos rotos de Alina de Budapest. El motivo de aparición del doble es, entonces, el doble complementario. El final decide la fusión de esencias y el intercambio de cuerpo como una forma de dar muerte a los dos personajes.

2.3.6 Doble rival

Cuando dos personajes, producto del desdoblamiento interno o del parecido físico, se debaten entre la vida y la muerte con el propósito de la supremacía de uno sólo, el motivo de aparición se llama *doble rival*. Este motivo puede incluir *la fragmentación metafísica*, como primer argumento de la existencia del doble. Sin embargo, el motivo es posible sólo cuando un personaje enfrenta a “otro”, para definir el rol de cada uno. La rivalidad puede darse como un conflicto interno en el personaje o como una lucha en contra de alguien externo. Cualquiera de los dos casos, está rodeado por dos contextos: en el primer contexto la comunidad desconoce el desdoblamiento del individuo y por lo tanto, tampoco está enterada del debate interno; en el segundo la gente que rodea al personaje y su doble juega un papel importante en la aceptación por uno sólo. Para ejemplificar este motivo tomaré

como referencia “William Wilson”, de Poe, y *El extraño caso del Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, de Stevenson.

2.3.6.1 William Wilson

*La muerte se acerca, y la sombra que le
precede proyecta un influjo calmante
sobre mi espíritu.*

Edgar Allan Poe

El relato de Poe comienza con la voz de William Wilson, narrador y protagonista, acerca de cuán terrible han sido los últimos años a causa de un hecho fatal: la aparición de otra persona que compite constantemente con él en la escuela, en los deportes, en el juego de cartas. “Se trataba de un alumno que, sin ser pariente mío, tenía mi mismo nombre y apellido [...] se hubiera dicho que en su rivalidad había sólo el caprichoso deseo de contradecirme, asombrarme y mortificarme”¹⁹.

El conflicto entre protagonistas no sólo determina el motivo principal de la historia, sino el factor de interés en el lector. Al final, después de muchos años, cuando, en apariencia Wilson se ha librado por fin de su doble, en una partida, un invitado descubre el truco del protagonista para ganar: las cartas escondidas debajo de la manga. Su nombre es William Wilson. Harto de su aparición, el personaje principal lo reta a un duelo. Uno debe morir para dejar vivir al otro. Cuando Wilson parece haber triunfado, da cuenta de su error: “Has vencido y me entrego. Pero también tu estás muerto desde ahora... muerto para el mundo, para el cielo y para la esperanza. ¡En mí existías... y al matarme, ve en esta imagen, que es la tuya, cómo te has asesinado a ti mismo!”²⁰.

De esta forma, los siguientes elementos constituyen el doble en el cuento de Poe:

- 1) Existen dos voces narrativas: William Wilson y su doble. El lector modelo de primer nivel descubre en las últimas líneas que el doble del protagonista es producto de una fragmentación interior. Sin embargo, no puede asegurar la existencia de una sola voz

¹⁹ Edgar Allan Poe. *Cuentos I*, página 56 y 57.

²⁰ *Ibidem*, página 74.

narrativa. Aún cuando el doble guarde una relación de analogía física, o de otra índole, con otro ser, conserva un carácter individual que lo distingue.

2) La perspectiva es la del personaje que sufre el desdoblamiento. No la del doble. Cuando Poe, autor modelo, elige manifestar la voz del otro Wilson, constituye el recurso como una estrategia para sorprender al lector y descubrir la verdadera personalidad del original. El cambio de narrador determina la aparición de la segunda historia: el doble era la fragmentación metafísica del protagonista. Sin su presencia el impacto en el lector no hubiera sido posible.

3) El problema fundamental es producto de la aparición del doble. Varios son los motivos en este cuento: *confusión de personalidades por similitud de apariencia física, fragmentación metafísica de la personalidad y doble rival*. Sin embargo, el motivo principal es el último, por la siguiente razón: si la lucha entre los dos Wilson no se hubiera efectuado hasta llegar a la muerte, ni los personajes ni el lector podrían ser testigo de la fragmentación que se da al interior del individuo. Discurso e historia deciden su final en las últimas líneas del relato.

4) El tipo de final que se presenta es natural. Muy cerca de la novela corta *La sombra*, de Benito Pérez Galdós, donde la rivalidad de dos personajes por el amor de una mujer culmina en asesinato o suicidio. El encuentro final entre protagonistas vislumbra una historia diferente a la que en apariencia sucedía; mientras el personaje enfrenta, sin remedio, la muerte y el *doppeltgänger*.

2.3.6.2 Dr. Jekyll and Mr. Hyde

Aquí y allí, una breve observación seguía a la fecha, generalmente de una sola palabra: "doble", la cual se repetía unas seis veces en un total de varios cientos de anotaciones...

R. L. Stevenson

El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde, de Robert Louis Stevenson, ofrece, de la misma manera, la fragmentación metafísica del personaje, como base de aparición del *doble rival*. La historia refiere el descubrimiento del Dr. Jekyll, que a través de un brebaje

puede externalar la maldad de su ser. Edward Hyde es el resultado. Física y moralmente diferente a Jekyll “Digo *él*, no puedo decir *yo*. Aquel engendro del infierno no tenía nada de humano; nada vivía en él como no fuera el miedo y el odio”²¹, la maldad de Hyde se apodera del cuerpo hasta culminar en el asesinato de Carew (un distinguido ciudadano londinense) y suicidio.

El discurso de esta pequeña novela comienza con un narrador fuera del relato (heterodiegético), sin ser autor modelo. Mr. Utterson, el abogado amigo de Jekyll y Lanyon (otro científico enterado del brebaje), conoce la historia de la maldad de Hyde a través de Richard Enfield, su pariente lejano. A partir de ese momento toma las riendas del relato y se convierte en narrador principal. Sin embargo alternan con él el narrador heterodiegético, Mr. Enfield, Jekyll, Mr Hyde, Lanyon y la servidumbre del Dr. Jekyll. Cuando se conoce la muerte de Hyde y desaparición de Jekyll, la historia termina. Dos cartas a disposición de Utterson escritas por Jekyll y Lanyon explican las preguntas que hasta el momento los personajes de la novela y el lector modelo de primer nivel²² se han hecho.

En la carta de Lanyon se da a conocer explícitamente la fragmentación de Jekyll en Edward Hyde, a través de una mezcla química de sustancias. En la de Jekyll se conocen los motivos por los cuales no pudo controlar la maldad de Hyde y, finalmente, éste se apoderó de su cuerpo. No es casualidad que Mr. Utterson haya sido elegido como narrador principal por el autor modelo; ya que tuvo indicaciones claras, en la historia, de abrir las cartas únicamente hasta la muerte de Jekyll y Lanyon.

De esta forma el doble en *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr Hyde*, se da a partir de las siguientes características: 1) Existen distintas voces narrativas a través del relato. Sin embargo el narrador principal es personaje y testigo de los acontecimientos: Mr. Utterson.

²¹ Robert Louis Stevenson. *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, página 61.

²² Es muy probable que para ese momento el lector modelo sepa que Jekyll y Mr Hyde son el mismo. Su interés ante las cartas es conocer cómo sucedió el desdoblamiento y cuán terrible ha sido la fragmentación física y moral en el cuerpo del Dr. Jekyll.

2) La perspectiva llega al lector desde un punto neutral: Mr Utterson. No por ello, el lector de primer nivel está incapacitado para diferenciar a cada uno de los personajes que viven el doble. Mientras en otros relatos, cuando la voz narrativa no se encuentra a cargo del protagonista o el doble, elige una perspectiva desde uno de los personajes; en este caso al ser el narrador principal un personaje secundario, este mantiene el interés del lector sin causar un conflicto psicológico interno en el protagonista.

3) El descubrimiento del brebaje y las consecuencias en el Dr. Jekyll, constituyen la parte principal de la historia. El discurso narrativo anuncia la llegada del doble, sin hacerla explícita. De nuevo, el doble es motivo principal en fábula y desenlace en discurso. La dilación sucede justo cuando comienza la primera carta. Se alarga el relato a través de grandes descripciones para que el lector comprenda cabalmente el desdoblamiento.

4) El final del relato es natural. Causa cierta sorpresa y no deja lugar a dudas sobre el desdoblamiento del Dr. Jekyll en Edward Hyde. Además, explica la forma en cómo sucedió y por qué. La tensión se sostiene por la rivalidad interna entre bien y mal que se da en el cuerpo del Dr. Jekyll. Al estilo de los relatos de Hoffman, Stevenson opone las personalidades de dos seres que se desprenden de una sola figura.

2.3.7 El doble como emisario de la muerte o la locura.

En este motivo, la muerte toma forma del doble de la persona que está a punto de morir. Aunque la fábula llegue al lector a través de una trama compleja, la tensión principal centra su atención en el encuentro que decide el destino de los protagonistas del doble. Sin embargo, existen relatos como “Veinticinco de agosto de 1983”, de Jorge Luis Borges; motivo de ejemplo; donde se descubre, además, una sorpresa aledaña a la muerte: la verdadera personalidad del personaje.

2.3.7.1 Veinticinco de agosto de 1983

Es, estoy seguro, mi último sueño.

Jorge Luis Borges

“Veinticinco de agosto de 1983” es un cuento bastante cercano a “El otro”, también de Borges. La diferencia fundamental es el cambio de perspectiva. Mientras en “El otro” los hechos llegaban al lector desde el punto de vista del anciano, en este cuento se hace a través del más “joven”. Borges, de setenta y un años, descubre en una libreta su nombre registrado en la habitación 19 de una quinta en Buenos Aires. Dentro, se encuentra otro Borges más viejo. “Bajo la despiadada luz me reconocí. De espaldas en la angosta cama de fierro, más viejo, enflaquecido y muy pálido, estaba yo, los ojos perdidos en las altas molduras de yeso. Me llegó la voz. No era precisamente la mía; era la que suelo oír en mis grabaciones, ingrata y sin matices”.

En el cuento se esclarece el futuro de Borges de setenta y un años. El otro reconoce la historia como un profundo sueño que se convertirá en relato. “Ambos están soñando y se encuentran en esa dimensión onírica que elimina la linealidad temporal, tal como en el relato anterior [“El otro”] se encontraron en el espacio que une el sueño del más joven con el adulto”²³. La conversación entre los personajes hace referencia a la fragmentación metafísica del desdoblamiento. Sin embargo, el final deja ver la historia oculta: Borges, el “joven” es el emisario de la muerte.

Así, los elementos que logran el doble en este caso son: 1) Los protagonistas del relato son Borges de setenta y un años, y Borges de ochenta y cuatro años. El narrador principal es el más joven.

2) La perspectiva llega al lector desde el emisario de la muerte. Sin embargo está apreciación es posible sólo al llegar a las últimas líneas del discurso. La sorpresa que

²³ Víctor Herrera. *Op. cit.*, página 213.

produce el relato no sólo descubre la muerte de uno de los personajes, sino la verdadera personalidad del narrador: el *fetch*.

3) El problema principal del discurso es motivo del encuentro entre un personaje y su doble. La tensión entre Borges y su doble está decidida desde que el más viejo sabe que pronto va a morir. El “joven” se encuentra en un sueño, el otro quiere descubrir si también lo está. “Dejó de hablar, comprendí que había muerto. En cierto modo yo moría con él; me incliné acongojado sobre la almohada y ya no había nadie”.

4) El final es natural, con un dejo de sorpresa y sin ambigüedades, íntimamente ligado a la explicación de los dos Borges. La estrategia del autor modelo es decidir en las últimas líneas el carácter y la personalidad del “joven” Borges. El sentimiento de asombro en el lector se produce cuando descubre que narrador principal y emisario de la muerte son el mismo.

Hasta aquí el doble como estrategia narrativa, cuando es tema principal, presenta las siguientes características:

1) Existen siete motivos posibles para lograr su existencia: *confusión de personalidades por similitud de apariencia física, identificación por familia y linaje, reproducción de una imagen, fragmentación metafísica de la personalidad, oposición de personalidades (doble complementario), doble rival y el doble como emisario de la muerte o la locura*

2) Pueden aparecer diferentes motivos del doble en un mismo relato.

3) Cuando un personaje encuentra a su doble algo fatal está por ocurrir. Quizá “El otro”, de Jorge Luis Borges, no acentúa esta característica, pero al tratarse de una cuestión de identidad, la aparición del doble determina la existencia de los personajes, y con ello, su destino.

4) La tensión entre los personajes que sufren el desdoblamiento determina el problema fundamental del relato.

5) En las últimas líneas una historia diferente a la que en apariencia sucede se da a conocer producto del encuentro entre personajes.

6) La importancia del narrador, cuando lo hace en primera persona, no sólo radica en la voz que da cuenta del relato, sino decide cuál de los personajes es el “auténtico” y cuál el doble. Aunque en algunas ocasiones esta decisión parece no cumplirse, pues al final no se reconoce quién es el doble (“El otro”, de Borges), o el narrador termina preso de la locura sin saber su identidad (“El reojo del yo”, Revueltas), en primera instancia logra en el lector modelo decidir el papel de cada uno; y de esa manera establecer el trastorno psicológico o la confusión de identidad en los protagonistas. El lector tiene los argumentos para reconstruir los hechos y el desdoblamiento.

7) Cuando el narrador es heterodiegético, como en *El doble*, de Dostoyevski, la voz del relato elige la perspectiva de un personaje para determinar el rol. Al hacer uso de la tercera persona no se distingue una estrategia narrativa radical, pues si se hiciera en primera persona, el resultado sería el mismo. En cambio la perspectiva sí determina un primer recurso en el lector, para establecer la identidad de personajes. Si, como en el caso del *Dr. Jekyll y Mr Hyde* hay varias voces narrativas, el autor modelo se encarga de distinguir el papel de los personajes, con avisos, analepsis, prolepsis, explicaciones, preguntas (el uso de las cartas, por ejemplo).

8) El factor sorpresa (aunque otro tipo de final sea el que actúe en el relato) es necesario en el doble. La primera sorpresa se da cuando el doble aparece, un elemento que irrumpe las leyes de la realidad. La segunda es la razón de su aparición. ¿Por qué hay un encuentro con el doble es acaso el emisario de la muerte, de algo decisivo para la vida del personaje, que defina su historia, su destino? Finalmente, las consecuencias de su aparición resultado del motivo. ¿Quién morirá quién es el doble de quién a qué realidad pertenecen los personajes?

9) La diferencia entre cuento y novela está determinada por tratamiento, no por extensión. En novelas como *El doble*, *El retrato de Dorian Gray* y *El extraño caso del Dr.*

Jekyll y Mr. Hide, el desdoblamiento de los personajes, al ser el tema principal, repite el mecanismo del cuento. En el *Quijote* o *Rayuela*, al ser una historia aleadaña, exenta la posibilidad.

2.4 El doble narrador del doble literario

Los siguientes ejemplos de doble, cuatro cuentos de Julio Cortázar: “Continuidad de los parques”, “Axolotl”, “La noche boca arriba” y “El río”, exigen, además de los motivos del doble, la tensión entre personajes, la sorpresa común al doble y un final producto del encuentro, un tipo de narrador vinculado al autor modelo de una forma diferente a las anteriores. De esta forma el doble no sólo se da en la historia, sino en la misma estrategia narrativa. Este fenómeno, también manifestado en “Borges y yo”, de Borges, no se explica en *Seis paseos por los bosques narrativos*, sin embargo determina la estrategia fundamental de la aparición del doble en estos cuentos.

Al hacer uso de esta relación *autor modelo-narrador*, el estratega de la comunicación define al relato como un texto con la intención explícita de causar un efecto en el lector; y exige la existencia del lector modelo de segundo nivel, no sólo para definir las estrategias del discurso, sino para entender la historia del relato a partir de dos posibilidades: autor modelo y narrador son el mismo (“Continuidad de los parques” y “La noche boca arriba”); narrador simula ser autor modelo (“Axolotl” y “El río”). Muy cerca de la función *conativa* de Jakobson²⁴. Y con ello darle un carácter diferente al narrador como estrategia para la aparición del doble y mantener al lector interesado en el relato.

²⁴ En *Lingüística y poética*, Roman Jakobson explica seis elementos y seis funciones comunes a toda comunicación verbal o susceptible de ser verbal. Según el acto de comunicación, una de ellas predomina, aunque todas existen. La función conativa se ejerce por el destinador y predomina en el discurso cuando el mensaje tiene un propósito explícito de suscitar una respuesta en el receptor.

2.4.1 Continuidad de los parques

*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.*

Julio Cortázar

En “Continuidad de los parques” autor modelo y narrador son el mismo. En ocasiones varios narradores parecieran aparecer, pero la idea se desecha al confirmar los siguientes rasgos: Cortázar (autor modelo) inicia contando la historia de un sujeto sentado en su sillón favorito leyendo los últimos capítulos de una novela. Después de explicar las condiciones y preparativos el personaje vuelve “al libro en la tranquilidad del estudio que miraba hacia el parque de los robles”.

Un primer cambio se da cuando Cortázar deja de contar la acción del personaje y relata los sucesos de la novela. “Primero entraba la mujer, recelosa; ahora llegaba el amante, lastimada la cara por el chicotazo de una rama”. Líneas ulteriores se confirma el cambio espacial mas no de voz narrativa, pues Cortázar avisa al lector modelo que todavía está al tanto de las emociones y percepción del personaje leyendo la novela. “El puñal se entibiaba contra su pecho, y debajo latía la libertad agazapada. Un diálogo anhelante corría por las páginas, y se sentía que todo está decidido desde siempre. Hasta esas caricias que enredaban el cuerpo del amante como queriendo retenerlo y disuadirlo...”. Si estuviéramos frente al narrador de la novela se nos mostraría aquel diálogo entre la mujer y el amante, sin recurrir a la estrategia narrativa llamada elipsis²⁵. Ese “...y se sentía que todo está decidido desde siempre”, es sin duda la estrategia narrativa en forma de prolepsis adelantando el fatídico desenlace del personaje principal del cuento.

Para Oscar Hahn, en este cuento de Cortázar, “El empleo de un solo narrador facilita la comunicación de los mundos (el del lector-personaje y el de la novela). Una ‘narración enmarcada’, al introducir un segundo narrador, habría producido una fractura en

²⁵ Para Gérard Genette la elipsis es una estrategia del narrador cuando resume los hechos en pocas palabras. Por ejemplo: *pasaron dos años*, en lugar de describir lo que sucedió en ese tiempo.

la continuidad del relato. A su vez, el carácter omnisciente del narrador hace expedita la cobertura de los dos mundos y su intercomunicación”²⁶.

Ocurre un caso difícil de encontrar en los dobles literarios: el doble no sólo existe en el personaje sino en el narrador; y lo que es peor, en el autor modelo. A través de la estrategia de narrar como si se tratara del narrador de la novela y no del cuento, Cortázar interfiere en dos planos: el narrador cuenta la historia del personaje leyendo una novela y al relatar los sucesos de la novela toma el papel del narrador de la novela, sin serlo.

Nosotros, lectores modelo de primer nivel, nos dejamos llevar por los sucesos de la novela esperando encontrar la relación con el lector-personaje. Descubrimiento terrible el que haremos al saber que éste “se dejaba interesar lentamente por la trama, por el dibujo de los personajes” y “ Su memoria retenía sin esfuerzo los nombres y las imágenes de los protagonistas” pues era ya, desde el momento de leer, parte de la novela no como lector, sino como personaje de una realidad viva, inevitable, fatal. Además, el autor modelo refiere la lectura de los últimos capítulos de una novela. La extensión de “Continuidad de los parques” no va más allá de una hoja. Comparar veinte o treinta líneas a los últimos capítulos de una novela sería además de imposible, inútil.

Ricardo Piglia habla de las dos historias como una estrategia, en ningún momento habla de un engaño, de una mentira hacia el lector. Si Cortázar, como autor modelo hubiera emitido “Un diálogo anhelante corría por las páginas como un arroyo de serpientes”, estaríamos sin duda ante un engaño. Gracias a estas líneas la estrategia es conducir al lector con la misma voz narrativa aparentando ser otra, pero nunca engañando. Estos dos argumentos en un primer momento obvios sólo son descubiertos cuando tomamos el papel de lector modelo de segundo nivel. Aunque como lector modelo de primer nivel, se intuyan.

El doble doble iguala el nivel de *Aura*, de Carlos Fuentes. La diferencia es que en la novela de Fuentes la repetición del doble se da en los personajes, *Aura* sufre el

²⁶ Oscar Hahn. *Julio Cortázar*, página 338.

desdoblamiento en Consuelo de Llorente y Felipe de Montero lo hace en el coronel, el esposo de la anciana; mientras en “Continuidad de los parques” se da en el autor modelo y en el personaje. De no haber sido usada esta estrategia, el efecto y la impresión en el lector nunca se hubieran logrado. El doble habría sido una simple aparición y no el motivo principal del cuento. Tal vez más cerca de “Historia para un tal Gaido”, de Abelardo Caballero, donde al final se reconoce al narrador como el hombre asesinado; pero en ningún momento se alude, siquiera, al doble.

Las últimas líneas reconocerán el papel del personaje. La segunda historia será clara y sorprendente: el personaje-lector a través de la lectura vivirá una doble realidad, la suya y la de la novela. El desdoblamiento causado por el autor modelo sorprenderá tanto al lector como al personaje. Sin embargo el final se encuentra entre dos tipos: sorprendente y flotante. Las últimas líneas no dicen explícitamente la muerte del personaje-lector sino que un hombre se enfrenta a una segunda realidad determinada por la lectura de una novela. Valdría de poco aventurar lo que sucedería si la cerrara, pues su destino se ha decidido desde el momento en que es parte de ella como realidad inevitable.

“Continuidad de los parques” pertenece a aquellos relatos donde el doble es desenlace en discurso y tema principal en fábula: mientras en “William Wilson”, el personaje descubre a su doble desde las primeras líneas del cuento y sólo hasta el final se enfrenta a éste en un duelo a muerte que descubre la verdad, el desdoblamiento; o en “Lejana”, al final Alina Reyes intercambia su esencia en aquella muchacha de Bélgica; y así en la mayoría de los dobles encontrados en la narrativa²⁷; en “Continuidad de los parques” no se anticipa el encuentro de un doble, ni del narrador ni del personaje. El final dará a conocer el desdoblamiento, y la muerte será real hasta que el lector modelo llegue a ella. La brevedad del relato determina la tensión como estrategia fundamental para causar la sorpresa en el lector. Como en *El doble*, de Dostoyevski, donde los personajes

²⁷ El caso se repite en *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, *El Doble*, *El retrato de Dorian Gray*, los relatos de Borges, de Poe.

pertenecen al “mundo real” y sus dobles a otro mundo, el personaje-lector, la esposa y su amante son desdoblados en una realidad alterna. El asesino es el amante; el emisario de la muerte, la novela.

Si bien Umberto Eco, en *Seis paseos por los bosques narrativos*, no alude la posibilidad de la fusión entre narrador y autor modelo (tampoco la niega), en “Continuidad de los parques” esta fusión es la que permite el desarrollo del cuento y la estrategia para crear el efecto de sorpresa en el lector.

El autor modelo elige la tercera persona, para estar fuera del relato. Mediante la prolepsis deja ver que no es un simple narrador, sino un estratega que lleva de la mano al lector para que el mensaje surta efecto. Al hacer uso de la anticipación, además de enriquecer el mensaje, denota el lugar desde donde narra: sabe más que el personaje, pues se adelanta a los acontecimientos. Cuando utiliza esta estrategia lo hace de manera furtiva, aparentando un presentimiento del personaje más que un adelanto del narrador, para que el lector de primer nivel infiera e imagine las intenciones del autor modelo, y el lector de segundo nivel descubra la estrategia por la cual, en la primera lectura, se vio sorprendido. Quizá por ello al leer “Continuidad de los parques” el lector tenga la impresión de ser el personaje principal (la diferencia está en que el personaje tiene ante sí una novela, y el lector un cuento). Tal es el impacto de Cortázar como autor modelo.

2.4.2 Axolotl

Ahora soy un axolotl.

Julio Cortázar

Este cuento de Cortázar contiene uno de los finales más sorprendidos como motivo del doble. La fragmentación metafísica entre personajes decide el destino de cada uno. Como lectores de primer nivel la razón del doble tiene otra posibilidad: el doble complementario. Esto se debe a que, en un primer momento el final de la historia, no parece cerrarse, dando

la apariencia de dejar en el lector la capacidad de elegir el final. Sin embargo cuando el lector descubre la estrategia del autor modelo, observa la diferencia entre la posibilidad de finales si se tratará de uno abierto o uno sorpresivo.

La importancia del narrador en “Axolotl” es fundamental para el desarrollo del discurso y el efecto de sorpresa en el lector. El relato se cuenta en primera persona y no existe más que una voz narrativa. El doble se da gracias a que en las calles de París un hombre visita el acuario del Jardin des Plantes y encuentra a los axolotl, esas “formas larvales, provistas de branquias, de una especie de batracios del género amblistoma [...]”, llamados en español ajolote. Después de varias visitas el hombre se convierte en uno de ellos: “Mi cara estaba pegada al vidrio del acuario, mis ojos trataban una vez más de penetrar el misterio de esos ojos de oro sin iris y sin pupila. Veía muy de cerca la cara de un axolotl inmóvil junto al vidrio. Sin transición, sin sorpresa, vi mi cara contra el vidrio, en vez del axolotl vi mi cara contra el vidrio, la vi fuera del acuario, la vi del otro lado del vidrio. Entonces mi cara se apartó y yo comprendí”.

Sin embargo esta revelación no es motivo de sorpresa en el lector, ya que en las primeras líneas del cuento el personaje principal menciona que se ha convertido en uno de esos animales. El lector, al reconocer la magnitud del hecho se deja interesar por las siguientes páginas para intentar descubrir las razones por las cuales un hombre se ha convertido en axolotl. Y al ser descubierta la verdad más allá de una sorpresa encuentra una explicación a ella.

Durante el relato el narrador distingue los rasgos que explican su obsesión por los axolotl y los motivos que lo llevan a sufrir el desdoblamiento. Menciona un hecho trascendente para la decisión que deberá tomar el lector de primer nivel al final: el personaje se consume lentamente en disertaciones sobre los pensamientos de los axolotl y el parecido que tienen con los hombres. Conforme avanza el relato la voz narrativa demuestra el trastorno mental provocado por el encuentro con los animales en el acuario: “no hacía más que pensar en ellos, era como si me influyeran a distancia. Llegué a ir todos

los días [al acuario], y de noche los imaginaba inmóviles en la oscuridad, adelantando lentamente una mano que de pronto encontraba la de otro. Acaso sus ojos veían en plena noche, y el día continuaba para ellos indefinidamente”.

Constantemente el personaje alude que los axolotl piensan como humanos. E incluso llega a afirmar, como explicación a este enunciado, que los axolotl “No eran animales”. En las últimas líneas se descubre la historia oculta. Pero esa historia es más compleja y ambigua de lo que el lector anticipaba, pues el personaje al encontrarse atrapado en el cuerpo de un axolotl no podría sufrir otra desgracia mayor. Además el papel del narrador se trastorna y las preguntas del lector modelo interfieren en dos mundos: el del discurso y el de la fábula (acaso también en el de la realidad).

El siguiente extracto conforma el final del cuento: “Ahora soy definitivamente un axolotl, y si pienso como un hombre es sólo porque todo axolotl piensa como un hombre dentro de su imagen de piedra rosa. Me parece que de todo esto alcancé a comunicarle algo en los primeros días, cuando yo era todavía él. Y en esta soledad final, a la que él ya no vuelve, me consuela pensar que acaso va a escribir sobre nosotros, creyendo imaginar un cuento va a escribir todo esto sobre los axolotl”.

La pregunta que se desprende de las últimas dos líneas puede ser aterradora: ¿quién cuenta la historia? En primer momento sabemos que un hombre se convierte en axolotl y es él el encargado de contar los hechos; tomando en cuenta que la forma en cómo nos enteramos es un cuento producto de la ficción, obra de Julio Cortázar, autor modelo. Sería imposible que el axolotl tomará una pluma y escribiera un cuento al respecto, pues la literatura fantástica admite un suceso fuera de lo normal (el desdoblamiento del hombre en el axolotl, en este caso). Si más de una norma fuera transgredida entonces hablaríamos del género maravilloso donde existen duendes, brujas, animales que hablan o escriben cuentos. Pero no es el caso. Tampoco puede ser que el hombre cuente la historia porque durante el relato los acaecimientos llegan al lector desde el interior de una pecera, desde la perspectiva del animal y sólo en los primeros encuentros el hombre regresa al acuario para

mirar a los axolotl. De tal forma, desconoce las disertaciones del animal en el acuario: “Se me ocurre que al principio continuamos comunicados, que él se sentía más que nunca unido al misterio que lo obsesionaba. Pero los puentes están cortados entre él y yo, porque lo que era su obsesión es ahora un axolotl, ajeno a su vida de hombre”.

El lector de primer nivel puede explicar el final de este cuento de la siguiente manera: el narrador advierte, en el desenlace, la posibilidad de contar los hechos de la fábula a través de un cuento. Si hablara simplemente de un relato, una historia o una novela quedaría indeterminada la intención del autor modelo. Pero al utilizar la referencia al mismo tipo de discurso al que se enfrenta el lector, crea un efecto de sorpresa y espanto. Sin tomar en cuenta la diferencia entre realidad y ficción literalmente el autor modelo (Cortázar), ha sufrido un desdoblamiento en un axolotl. Como la posibilidad está negada, las diferentes explicaciones al motivo del doble son las siguientes: Un hombre, preso de la locura, cree que se ha convertido en un axolotl. Piensa como humano (él mismo lo dice), gracias a que los axolotl tienen esa pequeña cualidad. Escribe un cuento y lo da a conocer. Otra opción sería que la fragmentación se realizó de hombre a axolotl y de axolotl a hombre. En la última, la pérdida de la conciencia, hace pensar al hombre que todavía es un animal. O bien, la conciencia del animal tiene comunicación con la del hombre y este, preso, escribe un cuento pensando como axolotl. Cualquiera opción al respecto debe tomar en cuenta al hombre como el escritor del relato, no al animal.

Sin embargo, el lector modelo de segundo nivel descubre la estrategia del autor: mientras en “Continuidad de los parques” el narrador aparenta ser dos narradores, y al último se descubre que es uno y el mismo que el autor modelo, en “Axolotl” el narrador simula, con la mención “creyendo imaginar un cuento va a escribir todo esto sobre los axolotl”, ser el autor modelo. El lector se enfrenta a un cuento dónde, en las últimas líneas, el narrador (axolotl), ofrece la posibilidad de que se cuente una historia (que es la misma que acaba de contar), a partir de otro narrador (el hombre relacionado con el axolotl), en forma de cuento. Y como en “Continuidad de los parques” no es necesario que se diga

explícitamente la muerte del personaje, aquí tampoco es necesaria la alusión a que el cuento del que se habla en la historia es el mismo que está leyendo. Pero el lector modelo de segundo nivel descarta esta posibilidad (no así el de primer nivel), ya que si fuera cierta debería pensar que Julio Cortázar es un axolotl. El final es sorprendente, pero no ambiguo. En definitiva el narrador es el axolotl y, al pensar como hombre, tiene la esperanza de que se escriba su historia en forma de cuento. Cuando el lector sabe que la estrategia del autor modelo es hacer creer al lector de primer nivel que el narrador es el autor modelo se da cuenta de la importancia de la estrategia narrativa, para explicar su sorpresa. Muy parecido a “Borges y yo”, donde el autor modelo describe la existencia de dos Borges incluidos en un mismo relato. Uno de ellos trata de librarse del intelectual, del escritor, refugiado en la lectura y los juegos del tiempo. Sin embargo con varias preguntas que apuntar. ¿Quién narra la historia? Al parecer Borges el hombre alejado de la literatura como ejercicio intelectual. ¿Si es él el narrador, por qué llega hasta nosotros el cuento como si se tratara de un testimonio literario? El desenlace de “Borges y yo” además de sorprendente, esclarece las dudas. “No sé cual de los dos escribe esta página”. El choque de personalidades es una constante también en este cuento. Porque no hay manera de deslindarse el uno del otro. La existencia de los dos se debe a su capacidad de complementarse y fragmentarse constantemente. El destino no concluye en muerte, sino en resignación del dualismo fatal.

2.4.3 La noche boca arriba

Ahora lo llevaban, lo llevaban, era el final.

Julio Cortázar

El narrador heterodiegético y autor modelo de “La noche boca arriba” comienza contando la historia de un joven que viaja en una motocicleta tranquilamente, hasta que una mujer se atraviesa y provoca el derrape del vehículo. Un hueco le hace olvidar lo sucedido entre el momento del golpe y la llegada de gente en su ayuda. Pronto es trasladado a un hospital donde se le practican algunos exámenes. No hay consecuencias graves del accidente.

Cuando el médico se acerca para revisarlo, el joven consigue dormir. Su sueño sucede en el tiempo de la guerra florida: él pertenece a los motecas²⁸, perseguido por los aztecas. “Como sueño era curioso porque estaba lleno de olores y él nunca soñaba olores”. Regresa de la pesadilla con gran alivio. Se relaja un poco y vuelve a dormir. La historia del sueño continúa: es atrapado por los aztecas y, como prisionero, su destino es el sacrificio. A punto de llegar a lo más alto de la pirámide, sujetado boca arriba, cierra los ojos y despierta bastante agitado, en la cama del hospital. La tranquilidad de la lámpara, de los compañeros enfermos, de la luz de los ventanales, lo conforta. Sin fuerzas para mantenerse despierto, el sueño sigue su recorrido y pronto estará cerca de la muerte. “Con una última esperanza apretó los párpados, gimiendo por despertar. Durante un segundo creyó que lo lograría [...] pero olía la muerte, y cuando abrió los ojos vio la figura ensangrentada del sacrificador que venía hacia él”. El sueño no era el de la guerra florida, sino el de una “ciudad maravillosa”, con vehículos mecánicos, donde sucedió un accidente.

El motivo del desdoblamiento es acompañado por un factor frecuente al doble: el tiempo. La estrategia narrativa de Cortázar es aparentar que el personaje sueña la guerra florida. Como lector de segundo nivel, un elemento avisa el final de la historia: el joven no sueña olores. Mientras en los hechos que se realizan en la ciudad moderna en ningún momento se describe un aroma, en los acontecimientos de la persecución el olor de las plantas, de la sangre, de la tierra, es constantemente aludido. Además cuando el narrador se refiere a los aparatos médicos necesarios para revisar al joven, no utiliza nombres científicos, que de alguna manera denotarían modernidad, sino los nombra como tubos largos, frascos llenos de líquidos, aparatos con pesas y poleas.

El final descubre sorpresivamente la historia oculta. Existe una pequeña explicación del autor modelo que anticipa la forma en cómo el personaje pasa de una dimensión a otra:

²⁸ En las culturas prehispánicas el nombre *moteca* no existe. Quizá Cortázar al combinar la palabra motocicleta con la terminación *eca*, que significa *gente de*, decidió éste nombre. El término se vuelve materia de interpretación sin duda, pues si el significado al combinar los términos *es gente que viene en motocicleta*, se puede sugerir que la muerte del protagonista descubre la verdadera personalidad: el doble es el *moteca*, y no al revés como se asegura en las últimas líneas.

“Trataba de fijar el momento del accidente y le dio rabia advertir que había como un hueco, un vacío que no alcanzaba a rellenar [...] tenía la sensación de que ese hueco, esa nada, había durado una eternidad. No, ni siquiera tiempo, más bien como si en ese hueco él hubiera pasado a través de algo o recorrido distancias inmensas”. La tensión entre el joven moteca y el ciudadano se hace más importante en la medida que el sueño transcurre. El autor modelo utiliza dos estrategias de la literatura fantástica: la contaminación de la realidad por el sueño y el doble; como en “El retrato oval”, Edgar Allan Poe.

Julio Cortázar repite la estrategia de “Continuidad de los parques” al unir las condiciones del autor modelo con las de narrador. Sin embargo, cuando deja fuera algunos elementos fundamentales en el desarrollo de fábula y discurso como son, en “Continuidad de los parques”, la novela y el personaje-lector, la estrategia en apariencia, se limita a la elección de un narrador heterodiegético. Para que la unión entre este tipo de narrador y autor modelo se establezca, deben existir rasgos que distingan la intención de la voz de la historia de crear una respuesta en el lector, a través del uso de analepsis, prolepsis o la denuncia de rasgos que en el discurso decidan un efecto en el lector y sean producto de su capacidad de ordenar los hechos. Por ejemplo, los olores, el vacío en el tiempo o la descripción de aparatos de medicina.

2.4.4 El río

*para dormir después con la cara empapada
de un llanto estúpido, hasta las once de la
mañana, la hora en que traen el diario con
las noticias de los que se han ahogado de veras.*

Julio Cortázar

El motivo del doble en “El río” es el emisario de la muerte. Uno de los aspectos fundamentales para su aparición es la contaminación de la realidad por el sueño. Y, como en “Continuidad de los parques”, este cuento descubre en las últimas líneas el desdoblamiento del personaje.

Existe un fenómeno que se repite en los relatos de Cortázar: es necesaria la intervención del lector modelo de segundo nivel para entender el desenlace e incluso la historia misma. Si en otros cuentos el lector debe releer el texto para entender cuáles fueron las estrategias que utilizó el autor para manifestarse como una guía en el curso del relato; o bien para reconocer los momentos clave, las palabras exactas, que lo hicieron tomar alguna actitud de sorpresa; en cuentos como “Continuidad de los parques”, “Axolotl” y “El río”, el lector modelo debe aparecer forzosamente para saber los hechos que se cuentan y el desenlace de la historia.

La narración de “El río” está a cargo de un sólo personaje: el esposo de la mujer que se ha tirado al Sena. El lector mantiene el interés en el relato al no saber qué sucede realmente, si la mujer ha muerto o si es un simple sueño o divagación del narrador “Y sí, parece que es así, que te has ido diciendo no sé qué cosa, que te ibas a tirar al Sena, algo por el estilo, una de esas frases de plena noche...”

En una especie de duermevela el narrador intercala los puntos de vista de la realidad con los del sueño y supone en uno de esos dos mundos que su mujer está acostada sobre la cama, a su lado, y la amenaza de aventarse al río es sólo una más de las que ha hecho después de un enojo, un resentimiento; en el otro mundo, descubierto por el lector al final, la mujer ha hecho efectiva su intención de morir ahogada.

Al comparar las ocasiones en que la mujer dejó ver la intención de morir, el personaje que cuenta la historia confunde los hechos del sueño con los recuerdos y con la realidad: “mezclo todavía por un rato las primeras ráfagas de los sueños con tus gestos de camisón ridículo bajo la luz de la araña que nos regalaron cuando nos casamos”. Es hasta las últimas cuatro líneas cuando sabe que la muerte de la mujer no fue un aviso sino la verdad a la que ahora se enfrenta: “Miro con sorpresa mi mano que chorrea, y antes de resbalar a tu lado sé que acaban de sacarte del agua, demasiado tarde, naturalmente, y que yaces sobre las piedras del muelle rodeada de zapatos y de voces, desnuda boca arriba con tu pelo empapado y tus ojos abiertos”.

Los elementos que logran confundir al lector entre la vida y la muerte de la mujer son las alusiones constantes a objetos que tienen relación con el agua y la cama, por ejemplo: el oleaje de las sábanas soñado por el narrador representa el movimiento verdadero de las olas del mar; la lucha entre la mujer y su esposo en el preámbulo de las relaciones amorosas se asemeja bastante a la lucha entre el agua de mar al momento de ahogarse.

Quizá no existe un verdadero emisario de la muerte como motivo del doble, pues el desdoblamiento de la realidad se da por la confusión con el sueño. Si en relatos como *El retrato de Dorian Gray* o “El retrato oval”, el medio que hace posible la muerte es el objeto, en este caso el elemento que dicta las condiciones de la narración es el río, por ello se alude constantemente a situaciones relacionadas con el agua.

Mientras el narrador divaga en posibles explicaciones a la soledad que siente al contacto de las sábanas, el lector de primer nivel se interesa por el desenlace para descubrir si sólo fue una falsa alarma de suicidio o si realmente se llevo a cabo “ya ni siquiera tiene sentido preguntar otra vez si en algún momento te habías ido, si eras tú la que golpeó la puerta al salir en el instante mismo que yo resbalaba al olvido, y a lo mejor es por eso que prefiero tocarte, no porque dude que estés ahí, probablemente en ningún momento te fuiste...”. Cuando descubre la verdad también da cuenta del desdoblamiento. De esta forma “El río” se encuentra del lado de los relatos donde el doble aparece al final, cuando el lector de primer nivel desaparece y obliga la presencia del lector de segundo nivel.

De esta forma la relación entre autor modelo y narrador como estrategia de aparición del doble queda de la siguiente manera: Umberto Eco define al autor modelo como el estratega del discurso narrativo. Lo ubica entre el autor empírico y el narrador. Aunque su aparición no siempre es explícita, no puede estar ausente del relato. La posibilidad de que un texto sea sólo contado por el autor modelo no la refiere Eco, aunque tampoco la niega. Hay, sin embargo, relatos donde gracias a que el autor modelo se encarga de narrar los acontecimientos de principio a fin, el discurso adquiere una importancia mayor para

producir en el lector cierto efecto. “Continuidad de los parques” es uno de esos casos. El lector modelo de segundo nivel descubrirá que autor modelo y narrador son el mismo cuando se den las siguientes condiciones:

1) Existe sólo un narrador en el relato.

2) El narrador debe estar fuera de la historia. Por ninguna razón puede ser personaje, si es personaje (principal o secundario), aunque demostrara ser un estratega del discurso, la posibilidad de la fusión entre autor y narrador quedaría desechada por el simple hecho de que el personaje al estar dentro de la historia es ficción, aún si su nombre es el mismo al del autor empírico o tiene referencia a una persona.

3) Debe ser un narrador ubicuo, lo sabe todo. Autor modelo y narrador son el mismo fundamentalmente por esta característica: si no conociera la historia, el autor no podría ordenar los hechos ni elegir las estrategias en cómo contarlos. La forma de identificar que el narrador lo sabe todo es mediante la aparición de analepsis, elipsis, prolepsis o referencias a sucesos que el o los personajes desconocen; el mensaje narrativo contará con las tres categorías que menciona Umberto Eco: fábula, trama y discurso. Además el narrador debe utilizar una estrategia indispensable para producir en el lector el efecto que quiere. En “Continuidad de los parques” el narrador del cuento simula ser el narrador de la novela que lee el lector- personaje. Sin esta estrategia no existiría la sorpresa en el lector, ni la trasgresión de los mundos dentro de la historia.

Si autor modelo y narrador son el mismo, el propósito del mensaje recae principalmente en el sentimiento que se quiera producir al lector; en términos de Jakobson hablaríamos de un mensaje cuya función dominante es la conativa. El discurso narrativo centra su atención en las estrategias necesarias para que se produzca en el lector la sorpresa.

Difícilmente la narración estará a cargo del autor modelo en una novela: la extensión y diversidad de historias estimula el uso de varias voces narrativas. El cuento, por su brevedad, no sólo podría ser escogido con mayor frecuencia para ser narrado por el autor modelo, sino, como en “Continuidad de los parques”, podría ser la estrategia fundamental del mensaje.

Conclusión

Para distinguir el fenómeno del doble dentro del discurso literario más allá de un motivo, se necesita establecer las características que lo distinguen de otros géneros y aparecen de forma constante. Por ejemplo, para Borges la novela o cuento policiaco necesita por lo menos dos condiciones: la aparición de un problema en las primeras líneas del relato, tal como un asesinato, un robo o un misterio sin solución y la participación de un personaje que se manifieste como investigador del caso con miras a resolver. Durante el desarrollo del discurso intervienen factores como el suspenso, el uso de analepsis y prolepsis para mantener al lector interesado en el misterio y la capacidad del autor modelo de manifestarse como un estratega que hace del relato un juego de culpables e inocentes, así como de mostrar claves que el lector reconocerá en el desenlace.

Otro caso es el del género de lo maravilloso, donde el autor modelo tiene la oportunidad de elegir como participantes seres ajenos a los de mundo real con la cualidad de poderes sobrenaturales como son duendes, brujas, hadas. El uso de estrategias como el narrador, el tiempo, el tipo de final o la perspectiva desde donde se cuentan los acontecimientos no manifiesta una diferencia entre este género y otros. El mismo hecho se da con el género fantástico donde el requisito principal es encontrar un factor ajeno a las reglas del mundo real, pero con la fuerza necesaria para hacer de los personajes y las situaciones una explicación creíble en el relato.

En los 15 ejemplos analizados el doble presenta características constantes. Sin embargo algunas de ellas, en apariencia necesarias, no repiten su actividad como en el caso de los géneros anteriores. La presencia de dos personajes con parecido físico, de nombre, o algún rasgo de analogía en las primeras líneas del relato no es un factor indispensable para decidir el doble como tema principal del discurso. Existen dos casos analizados (“El retrato oval”, de Edgar Allan Poe y “Continuidad de los parques”, de Julio Cortázar), en donde el

desenlace muestra la presencia del doble como *alter ego*, *fetch* o *doppeltgänger* no anunciada a lo largo del relato. En cambio sí es necesaria la tensión creada como problema fundamental del discurso entre las dos entidades que harán posible el doble, tales como dos personajes con rasgos analógicos en distintos niveles, un objeto y un personaje con algún tipo de relación (la imagen y la adolescente de “El retrato oval”, por ejemplo), o dos realidades que descubran el desdoblamiento de un personaje o su participación en un mundo alterno (como en “Continuidad de los parques”).

La sorpresa es otro factor fundamental en los relatos donde aparece el doble como tema principal. Esta puede ocurrir cuando un personaje de pronto encuentra a otro con rasgos parecidos o idénticos a los propios. También tiene la oportunidad de aparecer en el desenlace, principalmente cuando la personalidad del protagonista está en peligro de ser sustituida por un extraño, independientemente del tipo de final que haga uso el autor modelo.

La perspectiva desde donde se cuentan los acontecimientos constituye también una herramienta importante para el estratega del discurso que tiene el objetivo de mantener el interés del lector y causarle un efecto de sorpresa. Quizá más importante que la elección del tipo de narrador que acompañará al relato, pues decide la revelación final y el destino de los personajes que viven el doble a través de los actos ocultos que son dados a conocer en el desenlace.

Finalmente, las últimas líneas del relato narrativo deben revelar una verdad diferente a la que en apariencia transcurre en el discurso y con ello definir el destino de los personajes como un hecho fatal e irrevocable. La muerte, la doble personalidad, la locura, la presencia de distintas realidades y la capacidad de transgredir las reglas del mundo real son algunas de las opciones que el estratega del discurso tiene para decidir la suerte de los involucrados.

El uso que haga el autor modelo de las estrategias del discurso como los tipos de narradores, su relación con el autor en diferentes niveles, la frecuencia y la utilidad del juego en el tiempo mediante analepsis, prolepsis, elipsis o anacronías, así como la selección del tipo de final para el relato, son características que ayudarán a determinar y mantener el interés del receptor por el discurso y aunque en algunos relatos como “Continuidad de los parques”, “Axolotl”, “La noche boca arriba” y “El río” se consideren parte esencial para la aparición del doble como fenómeno literario, no constituyen un rasgo que diferencie los relatos donde el doble es tema principal de otro tipo de discurso.

Definir el fenómeno del doble como un género literario dentro del discurso narrativo no parece tener grandes complicaciones. Pero la aparición del doble no sólo concierne a cuento y novela, sino a otro tipo de discurso como teatro y poesía. El empleo que se hace de este ser literario puede no tener el mismo propósito o las mismas reglas de aparición. Tales ejemplos tienen la posibilidad de estudiarse en novelas donde no se trata la analogía de personajes como tema principal como son *Rayuela*, de Julio Cortázar, *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, *Aurelia*, de Gérard de Nerval, o *Noticia bomba*, de Evelyn Waugh.

Así, en la muestra narrativa, el doble ocupa cuatro estrategias fundamentales del discurso para crear y mantener el interés del lector en el texto: tensión creada por las entidades que se oponen y hacen posible el doble; perspectiva desde donde se cuentan los hechos; sorpresa en la aparición de un ser análogo al protagonista; y un final que revele una verdad diferente a la que se desarrolla en el relato y decida el destino inevitable de los personajes. Estas cuatro estrategias sirven como base para una investigación más grande que incluya otros tipos de discurso y las manifestaciones del doble en ellos.

Teun van Dijk define al discurso narrativo como un tipo de discurso dentro de uno más grande, el discurso literario. Para concebir las estrategias discursivas del doble y catalogarlo como un género será necesario encontrar una constante irrevocable en literatura,

sin importar el tipo de discurso. Las cuatro estrategias descritas aquí ayudan a comprender la acción del doble en narrativa, cuando es tema principal, sin embargo no representan un argumento sólido para catalogarlo como género.

Será necesario continuar el análisis por otros caminos y comparar las estrategias que logran interesar al lector al momento de enfrentar cualquier tipo de discurso literario donde aparezca el doble, para decidir si puede ser considerado como un género, un fenómeno o quizá sólo un ser imaginario.

Bibliografía

- Allan Poe, Edgar. *Cuentos, 1*, Madrid: Alianza, 2001, 576 p.
- -----*Cuentos, 2*, Madrid: Alianza, 2001, 520 p.
- Austin, John. *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona: Paidós, 1990, 216 p.
- Baptista Lucio, Pilar, Carlos Fernández Collado y Roberto Hernández Sampieri. *Metodología de la investigación*, México: McGraw Hill, 2000, 502 p.
- Barthes, Roland. *Análisis estructural del relato*, París: Tiempo Contemporáneo, 1974, 212 p.
- -----*La aventura semiológica*, Barcelona: Paidós, 1990, 352 p.
- Benveniste, Émile. *Problemas de lingüística general II*, México: Siglo XXI, 1977, 286 p.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, México: Porrúa, 2000, 520 p.
- Borges, Jorge Luis. *El libro de arena*, Madrid: Alianza, 1999, 144 p.
- -----*Ficciones*, Madrid: Editorial, 2000, 218 p.
- Borges, Jorge Luis y Margarita Guerrero. *El libro de los seres imaginarios*, Madrid: Alianza, 1999, 242 p.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Tomo I y II, Madrid: Alianza, 1996, 1300 p.
- Cortázar, Julio. *Cuentos completos I*, México: Alfaguara, 2001, 606 p.
- Dijk, Teun van. *Estructuras y funciones del discurso*, México: Siglo XXI, 1983, 162 p.
- Dostoyevski, Fiodor M. *El doble*, Madrid: Alianza, 2002, 200 p.
- Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*, México: Fondo de Cultura Económica, 2001, 292 p.
- Eco, Umberto. *Seis paseos por los bosques narrativos*, España: Lumen, 1997, 164 p.
- Giacomán, Helmy (comp.). *Homenaje a Julio Cortázar: variaciones interpretativas en torno a su obra*, Madrid: Anaya, 1972, 489 p.
- González Río, María José. *Metodología de la investigación social: técnicas de recolección de datos*, México: Alicante, 1997, 298 p.

- Herrera, Víctor. *La sombra en el espejo*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997, 300 p.
- Lastra, Pedro (ed.). *Julio Cortázar*, Madrid: Taurus, Ediciones Pedro Lastra, 1981, 358 p.
- Maingueneau, Dominique. *Introducción a los métodos de análisis del discurso: problemas y perspectivas*, Buenos Aires: Hachette, 1980.
- Melville, Herman. *Moby Dick*, Barcelona: Juventud, 1955, 456 p.
- Orwell, George. *Rebelión en la granja*, México: Destino, 1999, 182 p.
- Paredes, Alberto. *Abismos de papel: Los cuentos de Julio Cortázar*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, 407 p.
- ----- . *Manual de técnicas narrativas. Las voces del relato*, México: Grijalbo, 1993, 107 p.
- Revueltas, José. *Material de los sueños*, México: Era, 1979, 134 p.
- Rojas Soriano, Raúl. *Guía para realizar investigaciones sociales*, México: Plaza y Valdés Editores, 2000, 438 p.
- Samperio, Guillermo. *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas*, México: Alfaguara, 2002, 240 p.
- Scholz, László. *El arte poética de Julio Cortázar*, Buenos Aires: Castaneda, 1997, 135 p.
- Searle, John R. *Actos de habla*, Madrid: Cátedra, 1990, 202 p.
- Stevenson, Robert Louis. *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hide- A través de las praderas y otros relatos*, México: Porrúa, “Sepan cuantos...”, 2000, 208 p.
- Usigli, Rodolfo. *El gesticulador. La mujer no hace milagros*, México: Editores Mexicanos Unidos, 1985, 288 p.
- Wilde, Oscar. *El retrato de Dorian Gray*, México: Editores Mexicanos Unidos, 2002, 208 p.
- Zavala, Lauro. “El cuento ultracorto: hacia un nuevo canon literario”, *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal*, México: Dirección de Literatura, UNAM, Edición de Sara Poot, 1996, 165-181

Hemerografía

- Barrientos, Juan José. “Tres explicaciones ajolotescas en una”, en *Revista de la Universidad de México*, Vol. 7, N. 494, 1992, 21-25
- Cavalheiro, Juciane dos Santos. “Linguística/Literatura: um diálogo possível?”, en *Letras de Hoje*, dezembro, Vol. 39, N. 4, 2004, 45-54
- “Cortázar revisitado”, en *Revista de la Universidad de México* marzo, 2004
- Erdal, Jordan. “Nuevas incursiones en lo fantástico: los ejemplos de Cortázar”, en *Escritos- Universidad Autónoma de Puebla*, N.21, 2000, 321-341
- García Moreno, Laura. “Cuerpos interrogantes: la mirada en ‘El Búfalo’ de Clarice Lispector y ‘Axolotl’ de Julio Cortázar”, en *La Torre (Río Piedras)*, Vol. 6, N. 21-22, 2001, 309-329
- Gutiérrez Vera, Daniel. “La textura de lo social”, en *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 66, N. 2, 2004, 311-343
- Jaramillo Levi, Enrique. “Tiempo y espacio en Julio Cortázar”, en *Plural (México, D.F.)*, Vol. 10, N. 113, 1981, 49-53
- Kauffmann, Lane. “Cuestionando al otro: experimentos dialógicos en y sobre Montaigne, Kafka y Cortázar”, en *Revista mexicana de sociología*, Vol. 60, N.1, 1998, 185-217
- Lozano, Stella. “El recurso del doble en Julio Cortázar”, en *Cuadernos americanos*, Vol. 248, N. 3, 1983, 185-200
- Mata Induráin, Carlos. “Burlas carnavalescas a Don Quijote en el Hidalgo de la Mancha, comedia de tres ingenios”, en *Signos literarios y lingüísticos*, Vol. 5, N. 2, 2003, 51-71
- Ortega, José. “La dinámica de lo fantástico en cuatro cuentos de Cortázar”, en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Vol. 11, N. 23, 1986, 127-134
- Paredes, Alberto. “Lo fantástico en Cortázar”, en *Revista de la Universidad de México*, Vol. 33, N. 11, 1979, 28-31
- Piglia, Ricardo. “Homenaje a Julio Cortázar”, en *Casa de las Américas*, Vol. 36, N. 200, 1995, 97-102

- Rodríguez Monegal, Emir. “Borges: Una teoría de la literatura fantástica”, *Revista Iberoamericana*, Vol. 42, 1976, 171-189
- Valero, María Alejandro. “El morisco aljamiado, traductor anónimo del Quijote: la imagen de la traducción y la labor de su artífice recreadas en la obra de Cervantes”, en *Núcleo (Caracas)*, N° 19, 2002, 129-148
- Zavala, Lauro. “El cuento clásico, moderno y posmoderno (elementos narrativos y estrategias textuales)”, en *Cuento y figura. (La ficción en México)*. Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala, Serie Destino Arbitrario, núm. 17, 1999, 51-61

Textos electrónicos

Allan Poe, Edgar. “Método de composición” [on line]. [Puerto Rico]: Biblioteca Digital San Juan Seva. <<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/poe01.htm>> [Consulta: 19 de abril de 2003]

Piglia, Ricardo. “Tesis sobre el cuento [on line]: los dos hilos, análisis de las dos historias. [Puerto Rico]: Biblioteca Digital San Juan Seva. <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/tecni/tesis.htm> [Consulta: 19 de abril de 2003]

Witto Mätting, Sergio. “La literatura de la proximidad” [on line], en *Polis. Revista On line de la Universidad Bolivariana*, Vol. 1, N. 2, 2001: <http://www.revistapolis.cl/2/witt2.pdf> [Consulta: 27 de septiembre de 2003]

Capítulo V

Prueba de Consolidación

Introducción

Para el suelo aunque las cargas aplicadas sean pequeñas la deformación que se presenta es mayor.

Dicha deformación en el suelo se debe principalmente a un cambio en el volumen, debido a la pérdida de agua.

La prueba de laboratorio basada en la teoría de Terzaghi hace las siguientes suposiciones:

- a) Se tiene un suelo homogéneo.
- b) Se trata de un suelo saturado.
- c) Existe una deformación y compresión unidimensional.
- d) Existe una constancia y certeza de las propiedades del suelo a probar.

Por lo tanto se supone una masa de sólidos sin vacíos sobre una estructura que pierde agua sin partículas de sólidos.

La prueba consiste en aplicar incrementos de carga que se aplican en toda el área de un cilindro corto confinado. Un factor de gran importancia que debe observarse es la variación en la relación de vacíos ya que ésta sucede cuando se expulsa el agua.

El principal objetivo de la prueba de consolidación es la obtención de la variación del coeficiente de consolidación C_v , que nos indica la compresión después de un incremento de presión en largo tiempo, y los datos obtenidos durante la prueba permiten graficar la curva de esfuerzos efectivos verticales contra la relación de vacíos, la cual sirve para describir el comportamiento del volumen aplicando un esfuerzo a lo largo del tiempo, es decir a partir de los datos conocidos de la probeta se obtiene la relación de vacíos inicial y final.

Para fines de esta práctica se tiene interés en el que el alumno conozca el odómetro o consolidómetro, que calcule y grafique los datos del fenómeno de compresión y compresibilidad unidimensional.

V.1 Prueba

- **Equipo y Accesorios**

Se necesita para realizar la prueba:

1. Probeta inalterada de arcilla saturada
2. Odómetro
3. Anillo del Consolidómetro u Odómetro
4. Piedras porosas
5. Cubeta de Inmersión
6. Placa Rígida
7. Balín
8. Pesas para incrementos de carga
9. Extensómetro
10. Cronómetro
11. Báscula con resolución de 0.01 g y capacidad de 2 kg.
12. Algodón hidrófilo

- **Procedimiento**

Previo a la realización de la práctica se labra una probeta de las dimensiones del anillo del Odómetro con la probeta de suelo saturado. Se agregan en las partes superior e inferior unas placas de vidrio.

1. Se mide la masa del conjunto anillo, probeta y placas de vidrio, habiendo medido las masas de las piezas con anterioridad para poder conocer la masa de la muestra.
2. Se coloca además un anillo de algodón hidrófilo el cual debe permanecer húmedo, lo que implica rociarlo de vez en vez y que se retira hasta el incremento de carga que iguala al esfuerzo efectivo en campo.
3. Se coloca la cazuela (conjunto) sobre la plataforma del consolidómetro, se centra la piedra porosa bajo el marco de carga.
4. Después se ajusta la palanca de carga balanceando para que ésta logre la elevación exacta entre la pieza del marco de carga y la placa de la cazuela, por intermedio del balín.



5. Se coloca el extensómetro y se coloca un pesa pequeña para garantizar el contacto.



6. Listo el dispositivo se anota el valor del extensómetro antes de dar el primer incremento de carga, en el tiempo cero, y después se toman las lecturas en diferentes tiempos de 5, 15, 30, 60, 120, 240 segundos y así sucesivamente hasta que se completen las 24 horas.



7. Cuando se alcanza este tiempo entonces se da el siguiente incremento de carga y se repite el proceso de las lecturas contra tiempo.
8. Se repite el proceso cuantas veces sea posible hasta alcanzar el máximo esfuerzo programado.
9. Se retira el extensómetro para desarmar el consolidómetro, se saca el anillo, para secar la muestra en el horno y después medir la masa de sólidos de la probeta.

- **Observaciones sobre el Procedimiento**

Para realizar una prueba de consolidación se tienen presentes tres puntos importantes:

- a) La economía, ya que la prueba es muy costosa
- b) El tiempo de consolidación del suelo a probar
- c) La fricción que afecte la probeta (que no sea muy grande.)

La muestra que se utiliza en la prueba de consolidación debe ser inalterada.

Se recomienda que a cada incremento de carga dure por lo menos 24 horas.

- **Cálculos**

1. Como primer dato se obtendrá el área transversal de la probeta a partir del diámetro medido en el anillo.
2. Se calcula la altura inicial usando la altura del anillo:

$$H_i = 2H_{di}$$

3. Con los datos de laboratorio de la densidad relativa de sólidos y la masa de sólidos se obtiene la relación de vacíos inicial.
4. Ya hecha la consolidación se mide la masa de la muestra húmeda se seca en el horno se enfría y se vuelve a medir para obtener la masa de sólidos.

5. Se puede suponer el grado de saturación inicial y final como:

$$S_r = 100 \%$$

6. Conocida la masa de sólidos de la probeta se puede calcular la altura de los mismos como:

$$H_s = \frac{10m_s}{AG_s \rho_{w0}}$$

7. Se llena un formato 5.1.a con los valores de fecha y hora en la primera y segunda columna respectivamente. Después en la cuarta columna se anotan los valores obtenidos directamente de la lectura del extensómetro para cada proceso de consolidación.

8. La deformación se anota en la quinta columna del formato 5.1.a y se calcula restando a todos y cada uno de los valores el valor inicial que corresponde a la carga inicial y tiempo cero y será el pivote los valores obtenidos deben anotarse en valor absoluto.

9. Después para cada uno de los valores de carga utilizados en caso de realizarse una prueba completa, se genera una tabla de valores que contiene el esfuerzo vertical y la deformación final del extensómetro, y se anotan en el formato 1.5.b de esta práctica.

10. En la tercera columna se anotan las deformaciones totales que serán los valores del extensómetro menos el valor pivote correspondiente a la carga cero y tiempo cero anotados en valor absoluto.

11. La deformación en el equipo se considera a partir de la calibración previa. Estos valores se anotan en la cuarta columna.

12. En la quinta columna se anota la diferencia entre el valor de deformación vertical total y la del equipo para restarla a la altura inicial de la probeta.

13. Con todos los datos anteriores se puede determinar la relación de vacíos al final de cada proceso de consolidación, con la siguiente ecuación:

$$e = \frac{2H_{di} - H_s}{H_s}$$

UNAMFI Laboratorio de Mecánica de Suelos	Procedencia	_____	Fecha	_____	formato 5.1a
	Localización	_____			
	# Pozo	_____	Profundidad	_____	# Muestra
	# Sondeo	_____	# Prueba	_____	
	Profesor:	_____			
	Operador	_____			

Incremento de esfuerzo vertical aplicado $\Delta\sigma_v =$ _____ kPa

Esfuerzo vertical final $\sigma_{vf} =$ _____ kPa

Fecha y hora de inicio de las lecturas _____

<i>Lecturas</i>					
Fecha	Hora	Tiempo transcurrido [s]		Lectura del extensómetro	Deformación (δ) [mm]
		0			
		5			
		15			
		30			
		60	[1 min]		
		120	[2 min]		
		240	[4 min]		
		480	[8 min]		
		900	[15 min]		
		1 800	[30 min]		
		3 600	[1 h]		
		7 200	[2 h]		
		14 400	[4 h]		
		28 800	[8 h]		
		86 400	[24 h]		

Capítulo VI

Prueba de Compresión Inconfinada para una arcilla saturada

Introducción

Para la ingeniería civil en general es importante poder caracterizar y clasificar la estructura del suelo, así como su estabilidad durante el tiempo de servicio.

Los puntos de interés son que se cuente con un correcto acoplamiento estático y dinámico, para el buen funcionamiento de la interacción suelo estructura.

Esto se logra no llegando a la falla por resistencia o por la deformación excesiva del suelo o de la estructura. Para conocer las condiciones estáticas de un suelo se utilizan las pruebas de resistencia al esfuerzo cortante como son triaxiales y de corte directo.

En esta práctica se probará una arcilla saturada en compresión inconfinada es decir, incrementando la carga de forma axial únicamente, y se medirá la deformación en la dirección del eje " Z ". Y dicha prueba se denomina de compresión inconfinada.

Esta prueba es para suelos cohesivos y arcillas saturadas, ya que en suelos granulares no se puede labrar la probeta como es debido y se clasifica dentro del grupo de pruebas triaxiales aunque no lo es.

En este tipo de prueba se tiene las siguientes suposiciones:

en dirección Z

$$\sigma_c + \Delta\sigma_{af} = \sigma_{1f}$$

en dirección X e Y

$$\sigma_c = \sigma_{3f}$$

$\Delta\sigma_{af}$ = diámetro de la circunferencia de Mohr

VI.1 Pruebas

- **Equipo y Accesorios**

Se necesita para realizar la prueba:

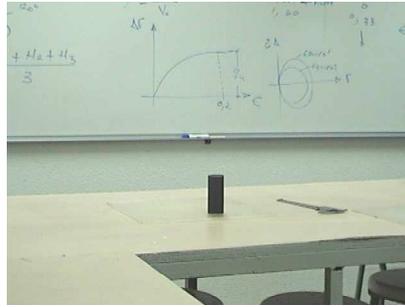
1. Torno
2. Marco de Carga
3. Báscula electrónica con 0.01 g de resolución y capacidad de 2 kg.
4. Vernier
5. Cronómetro

- **Procedimiento**

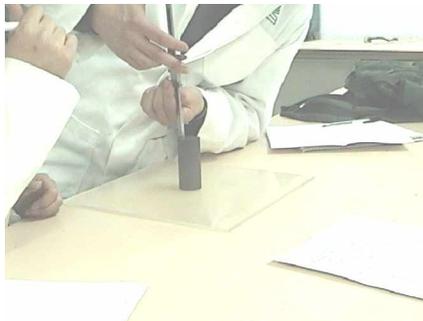
Previo a la realización de la práctica, se labra una probeta cilíndrica a partir de una muestra de tubo Shelby. Se corta en dimensión aproximada y se coloca en el torno. Con una segueta se va rebajando hasta alcanzar una medida estándar aproximadamente 9 cm de altura y 3,6 cm de diámetro.



1. Para obtener el volumen de la probeta se miden los diámetros con el vernier; uno al centro otro en la parte superior y otro en la inferior de la misma. Apenas al toque y sin lastimar la probeta. Para obtener el diámetro medio o promedio el cual se obtendrá en los cálculos más adelante.



2. En el caso de la altura ya que la cara inferior no es perfectamente perpendicular se miden tres alturas a cada 120° y se considera la altura como el promedio de éstas.



3. Una vez medidas las dimensiones, se calcula el volumen de la probeta, la cual durante la prueba se supone constante.
4. Se mide la masa de la probeta colocándola en la báscula tomándola cerca de su base para que solo trabaje a compresión y se obtiene la densidad del material.



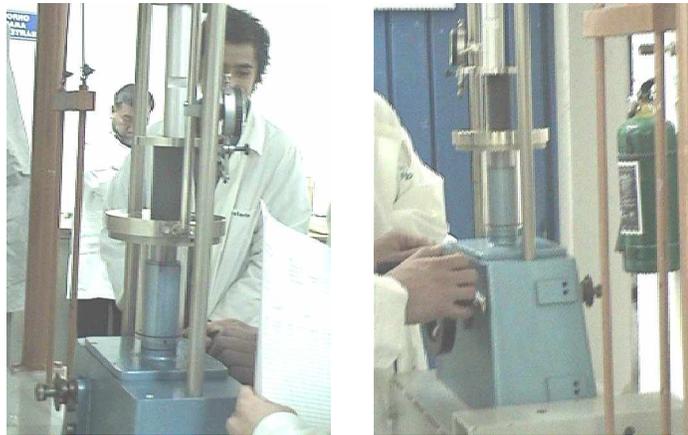
5. Después se coloca la probeta en el marco de carga, y con un movimiento de plato de base se hace contacto con el anillo de carga usando el extensómetro, haciendo un toque por instrumento es decir primero se coloca la probeta lo más cercano posible el plato superior y después se coloca el instrumento en ceros y se acerca poco a poco hasta que registre un movimiento en la aguja de la carátula.



El instructor proporciona la constante del anillo de carga para que el alumno estime la carga en función del número de unidades (rayitas) que se programen para cada incremento de carga. Se programan incrementos para llegar a la falla con por lo menos diez incrementos.



1. Se dan incrementos de cierto número de unidades. Y se hace que permanezca el valor a lo largo de un minuto antes de tomar la lectura del extensómetro (tomando el primer valor como un pivote) que actúa como el cero de las deformaciones de la probeta. Los incrementos de carga se aplican en periodos de 1 minuto hasta que falle la probeta o se detiene la prueba cuando se alcanza el 20 % de la deformación de la misma.



2. Conocidas la deformación y la altura inicial, se obtiene la deformación unitaria.



3. Se mide la masa de la cápsula de vidrio pirex, después se mide la masa de la cápsula más la masa de la probeta, se mete al horno. Una vez seca se vuelve a medir la masa, para obtener el contenido de agua antes de la prueba y después de la prueba.



- **Observaciones sobre el Procedimiento**

Es bueno que el labrado de la muestra se realice, de modo que la arcilla no pierda humedad.

Es muy importante que la carga de contacto con la probeta sea al toque para evitar deformaciones innecesarias que alterarían los resultados de la prueba.

Los incrementos de carga a escoger no deben ser muy grandes ni rápidos ya que los resultados al graficar pueden variar.

- **Cálculos**

1. Una vez medidas las dimensiones de la probeta se vacían en un formato como el VII.1 anexo a esta práctica. Siendo el diámetro inicial D_i el diámetro que se obtiene de promediar los tres diámetros medidos:

$$D_i = \frac{D_{\text{superior}} + 4D_{\text{central}} + D_{\text{inferior}}}{6}$$

La altura inicial H_i se considera como el promedio de las tres alturas medidas cada 120°

$$H_i = \frac{H_{0^\circ} + H_{120^\circ} + H_{240^\circ}}{3}$$

Se obtiene el área transversal inicial A_i como sigue

$$A_i = \frac{\pi D_i^2}{4} [\text{m}^2]$$

Y el volumen inicial como:

$$V_i = A_i H_i [\text{cm}^3]$$

2. Y con el dato de la masa inicial medido se obtiene la densidad del material de la probeta como:

$$\rho = \frac{m}{V_i} \left[\frac{\text{g}}{\text{cm}^3} \right]$$

3. Para cada incremento de unidades se debe medir la carga que aplica el anillo. La carga se mide en kN que es el incremento de fuerza ΔF .
4. Para la deformación medida en el extensómetro la cual puede contar con un valor inicial o pivote, a todos los valores leídos se les resta dicho pivote, siendo entonces la deformación que corresponde a la carga igual a cero pivote menos pivote igual a cero y para el siguiente valor es el valor leído menos el pivote, y así para todos los δ_i .
5. Después se obtiene la deformación unitaria de la siguiente forma:

$$\varepsilon = \frac{\delta}{H_i} [1]$$

ε es la deformación unitaria

δ es la deformación medida en el extensómetro en [mm].

H_i es la altura inicial de la probeta en [mm]

6. Con la deformación unitaria se obtiene el área corregida y se obtiene el esfuerzo desviador como sigue:

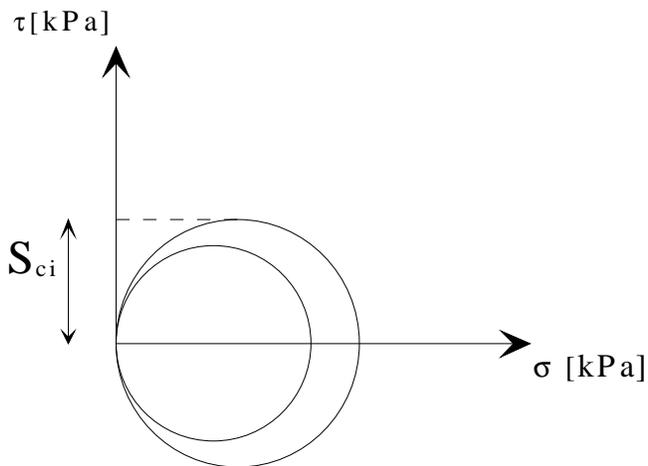
$$\Delta \sigma_a = \frac{\Delta F_z}{A_c} [\text{kPa}] \quad A_c = \frac{A_i}{1 - \varepsilon} [\text{m}^2]$$

7. Con el máximo valor de la curva $\varepsilon - \Delta\sigma_a$ se obtiene el esfuerzo desviador de falla (q_u) que es el diámetro de la circunferencia de Mohr. Y el radio de ésta es la resistencia de compresión inconfinada S_{ci} :

q_u es el máximo valor de la curva graficada de deformación unitaria contra incremento de esfuerzo axial, de modo que la compresión inconfinada es:

$$S_{ci} = \frac{q_u}{2} [\text{kPa}]$$

Círculo de Mohr



$$s_{ci} = \frac{q_u}{2} = \text{radio circunferencia de Mohr} [\text{kPa}]$$

Para obtener las circunferencias de las dos pruebas, los equipos se proporcionarán los datos obtenidos para comparar las circunferencias.

UNAMFI Laboratorio de Mecánica de Suelos	Procedencia	_____	Fecha	_____	formato 6.1a
	Localización	_____			
	# Pozo	_____	Profundidad	_____	# Muestra
	# Sondeo	_____	# Prueba	_____	
	Profesor:	_____			
	Operador	_____			

Compresión Inconfinada y Contenido de Agua Natural

Datos de la Probeta		Contenido de Agua		
<i>Valor</i>	<i>Unidad</i>	<i>Valor</i>	<i>Unidad</i>	<i>Unidad</i>
Di= _____	[cm]	m cápsula _____	[g]	
Ai= _____	[cm]	m cáp.+suelo sat. _____	[g]	
Hi= _____	[mm]	m cap.+ s.seco _____	[g]	
Vi= _____	[cm ³]	m _w _____	[g]	
mi= _____	g	m _s _____	[g]	
cte anillo (k)= _____	kN/unidad	w% _____		

Prueba de Compresión Inconfinada

Lectura Anillo	Carga ΔF	Lectura Exten.	Deformación	Deformación Unitaria	Área Corregida	Esfuerzo Desv.
[unidades]	[kN]	[mm]	[mm]	[1]	[m ²]	[kPa]

q_u= _____ [kPa]
Sci= _____ [kPa]

Capítulo VII

Prueba Triaxial en un Suelo Granular

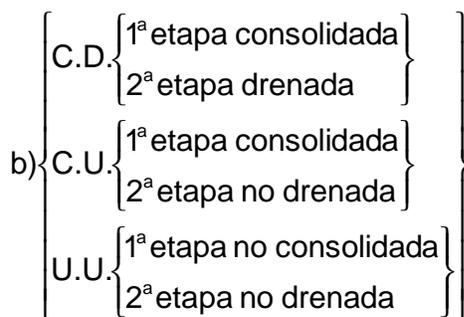
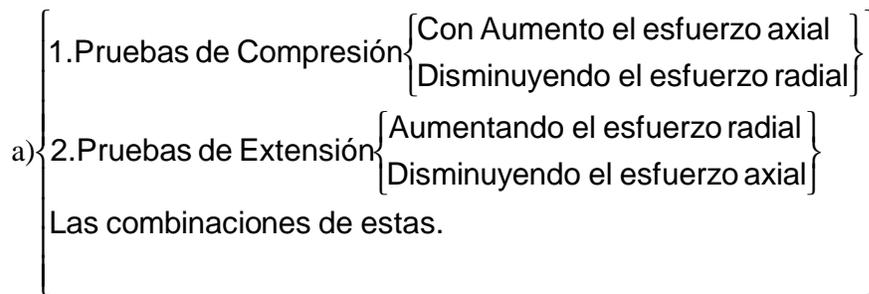
Introducción

Las cámaras triaxiales cuentan con un vástago, una camisa, un sistema de drenaje para de control de la presión y un instrumento de medición para evaluar la deformación vertical.

Se forma una probeta utilizando la presión negativa de un líquido y una membrana impermeable, como por ejemplo látex; a continuación, se sostiene el molde hasta que la presión del agua pueda dar un equivalente de confinamiento a la probeta.

De acuerdo con los tipos de pruebas triaxiales, se clasifican con respecto a:

- a) Los esfuerzos que se aplican en la segunda etapa
- b) Con respecto a las condiciones de drenaje que se presentan.



Para esta práctica se aplica la prueba triaxial a una probeta de arena. En este tipo de prueba se puede conocer bien todo el estado de esfuerzos y la cámara triaxial se puede adaptar a otro tipo de especificaciones.

Entre otras ventajas que tiene este tipo de prueba, es que es más rápida y sencilla. Además, cuenta con drenajes que facilitan el manejo de la probeta en condición de saturación.

Se tiene mayor uniformidad en la distribución de esfuerzos, y el cambio de volumen se conoce de un modo más exacto, debido a que puede conocer el volumen de agua desalojado.

Para una prueba triaxial CD se tienen las siguientes condiciones en la falla;

en dirección del eje Z :

$$\sigma_c + \Delta\sigma_{af} = \sigma_{1f}$$

$$y \quad \Delta u = 0 + \Delta u_{1f} = 0; \Rightarrow \Delta u_f = 0$$

en dirección de X e Y :

$$\sigma_c = \sigma_{3f}$$

en esfuerzos efectivos en Z :

$$\sigma'_{1f} = \sigma_{1f} - \Delta u_f = \sigma_c + \Delta\sigma_{af}$$

$$\sigma'_{1f} = \sigma_{1f} = \sigma_c + \Delta\sigma_{af}$$

en XY :

$$\sigma'_{3f} = \sigma_{3f} - \Delta u_f = \sigma_c - \Delta u_f$$

$$\sigma'_{3f} = \sigma_{3f} = \sigma_c$$

$\Delta\sigma_{af}$ = Incremento de esfuerzo axial de falla

VII.1 Prueba

- **Equipo y Accesorios**

Se necesita para realizar la prueba:

1. Marco de carga
2. Anillo de Carga
3. Cámara Triaxial
4. Báscula con exactitud de 0,01 g
5. Equipo para desairear (baño maría y bomba de vacío)
6. Pipeta

7. Aire con conexión a presión
8. Manómetro
9. Molde para formar probetas
10. Equipo para saturar las líneas de la cámara
11. Membrana impermeable de látex
12. Ligas y expansor para las mismas
13. Vaso de policarbonato en el marco de carga

- **Procedimiento**

1. Lo primero que se hace es sacar el aire de los drenes de la base de la cámara triaxial con un flujo de agua intenso, con el fin de saturar las líneas.



2. Una vez saturados los drenes, se coloca una piedra porosa para permitir el drenaje, pero que la arena no descienda por el mismo.



3. Después se coloca una membrana elástica de látex para contar con una frontera impermeable.



4. Se fija con una liga briada a la base de la cámara, utilizando un expansor de lucita. Se le hacen cuatro dobleces, y se coloca en la base de la cámara. Por último se pone otra liga casi a la altura de la piedra porosa para asegurar que la arena no baje más allá de esta.



5. Se coloca el molde metálico con una liga doble y un forro de papel en la pared interna, se coloca sobre la base y se pasa la membrana a través del molde, se conecta el vacío al molde para que la membrana se pegue a las paredes de éste.





6. El molde se llena con agua para que no quede atrapado aire en la estructura sólida del suelo (arena) Se le coloca una extensión al molde.



7. Se prepara una cantidad definida de masa de arena en agua desaireada dentro de un matraz. Esta agua permite una lluvia de arena en agua para lograr un estado suelto y depositarla en el molde interior de la cámara triaxial.



8. Una vez vaciada la arena se quita la extensión, se dobla la membrana, se coloca la cabeza ciega y tapada, y se sube la membrana. Se coloca otra liga de cierre la cabeza ciega.



9. Se corta la liga del molde, se baja la bureta conectada al drenaje para generar vacío y se desconecta la línea de vacío conectada al molde. Se quita la liga para retirar el molde de dos mitades dejando la membrana a la vista, la probeta se sostiene con la presión negativa del agua.

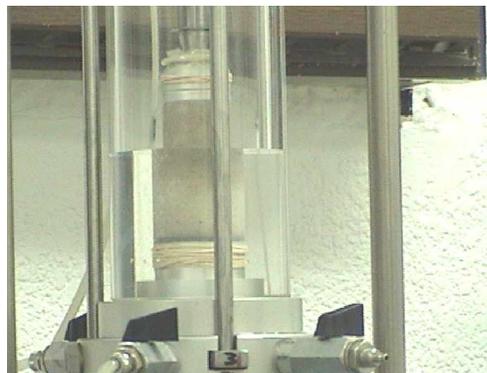
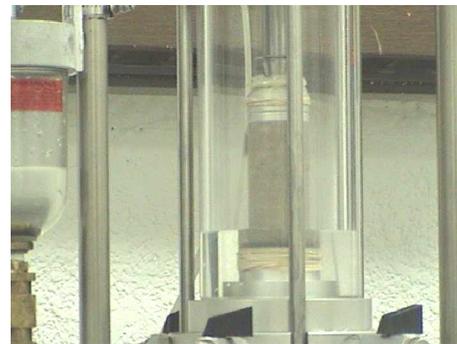


10. Cuando la probeta esta formada se coloca la camisa de la cámara triaxial, se sube el vástago del marco de carga para no golpear la probeta, una vez en su lugar se gira para centrarlo bien.

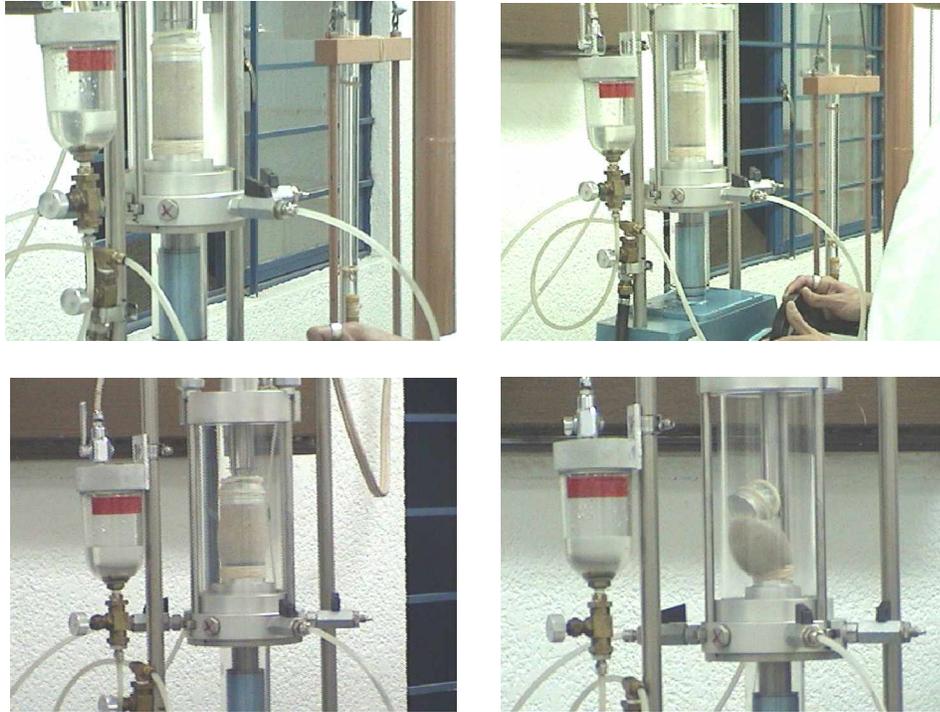




11. Se sube el agua para aplicar finalmente presión con un valor aproximado de 50 kPa.



12. Una vez llena la cámara, se dan incrementos de carga vertical hasta que se presente la falla en intervalos de 1 minuto aumentando tres unidades en tres unidades en cada intervalo en el extensómetro del anillo de carga, hasta la falla.



- **Observaciones sobre el Procedimiento**

El objetivo de la práctica es calcular la resistencia de un suelo granular realizando una prueba triaxial de incremento de carga controlada. Por lo que se recomienda usar una arena con partículas redondeadas.(arena de Ottawa 20-30)

La presión de confinamiento a la probeta debe mantenerse siempre constante. Para esto se observa y controla el manómetro diferencial en todo momento para evitar cambios bruscos en la presión.

El diámetro del molde de la probeta debe ser preferentemente de 2½" ó aproximadamente 3,6 cm de diámetro y 8 cm de altura.

Se debe garantizar una saturación del 80 al 100 %

- **Cálculos**

1. Se vacían los datos en un formato como el VII.1 siendo D_r % la compacidad relativa del suelo.

$$D_r \% = \frac{\frac{1}{\rho_{d \text{ mín}}} - \frac{1}{\rho_{d \text{ nat}}}}{\frac{1}{\rho_{d \text{ mín}}} - \frac{1}{\rho_{d \text{ max}}}} \times 100$$

2. Para cada incremento de carga se debe medir la carga en el anillo, la carga en kN que es el incremento de fuerza ΔF .
3. Para la deformación medida en el extensómetro la cual puede contar con un valor inicial o pivote, a todos los valores leídos se les resta dicho pivote, siendo entonces la deformación que corresponde a la carga igual a cero pivote menos pivote igual a cero y para el siguiente valor es el valor leído menos el pivote, y así para todos los δ_i .
4. Después se obtiene la deformación unitaria de la siguiente forma:

$$\varepsilon = \frac{\delta}{H_i} [1]$$

ε es la deformación unitaria

δ es la deformación medida en el extensómetro.

H_i es la altura inicial medida a la probeta

5. Con la deformación unitaria se obtiene el área corregida y se obtiene el esfuerzo desviador como sigue:

$$A_c = \frac{A_i}{1 - \varepsilon} [\text{m}^2] \qquad \Delta\sigma_\alpha = \frac{\Delta F}{A_c} [\text{kPa}]$$

6. Se obtiene el área corregida como:

$$A_c = \frac{A_i}{1 - \varepsilon}$$

7. Considerando un volumen constante se tiene que la densidad seca es la masa de sólidos entre el volumen.

$$\rho_d = \frac{m_s}{V}$$

8. Las densidades secas máxima y mínima, el diámetro inicial, la altura inicial, y el esfuerzo σ_c , se deben proporcionar por el instructor del laboratorio.

9. El ángulo de fricción interna en términos de esfuerzos efectivos se calcula de la siguiente forma:

$$\phi' = \text{ang} \operatorname{sen} \frac{\sigma_{1f}' - \sigma_{3f}'}{\sigma_{1f}' + \sigma_{3f}'}$$

Sabiendo que $\sigma_c = \sigma_{3f}'$ y que $\sigma_{1f}' = \sigma_c + \Delta\sigma_{af}$

Capítulo VIII

Compactación

Introducción

Dentro de las aplicaciones de la geotecnia y la mecánica de suelos en las obras civiles, están el mejoramiento de suelos para evitar la ruptura en la estructura del suelo, así como las grandes deformaciones que se pueden presentar en las obras civiles que se construyen en dichos suelos.

Entre estas obras las que más consideran las pruebas de compactación, como la prueba Proctor, es el trazo y nivelación de carreteras, ya que en muchos casos para lograr mayor resistencia en el suelo es indispensable utilizar un método de mejoramiento.

La relación que un suelo guarda entre su contenido de agua y compactación y su capacidad de carga es muy importante para determinar a que grado un suelo debe humedecerse y compactarse, para que alcance una buena capacidad de carga.

Un suelo compactado es un suelo parcialmente saturado para el cual se hacen las siguientes consideraciones:

$$\rho = \frac{m}{V} \quad y \quad w = \frac{m_w}{m_s}$$

y

$$\rho_d = \frac{m_s}{V}$$

con $V = \text{cte. en ambos}$

$$V = \frac{m_w + m_s}{\rho} = \frac{m_s}{\rho_d} \Rightarrow \rho_d = \rho \frac{m_s}{m_w + m_s}$$

entonces

$$\rho_d = \frac{\rho_s}{\frac{m_w + m_s}{m_s}}$$

finalmente

$$\rho_d = \frac{\rho}{1 + w}$$

La prueba más sencilla y utilizada es la Prueba Proctor Estándar que considera en su cálculo una ecuación de energía específica de compactación del martillo:

$$E_c = \frac{Nnm_{mo}gh}{V}$$

donde:

E_c = energía específica de compactación

N = número de capas

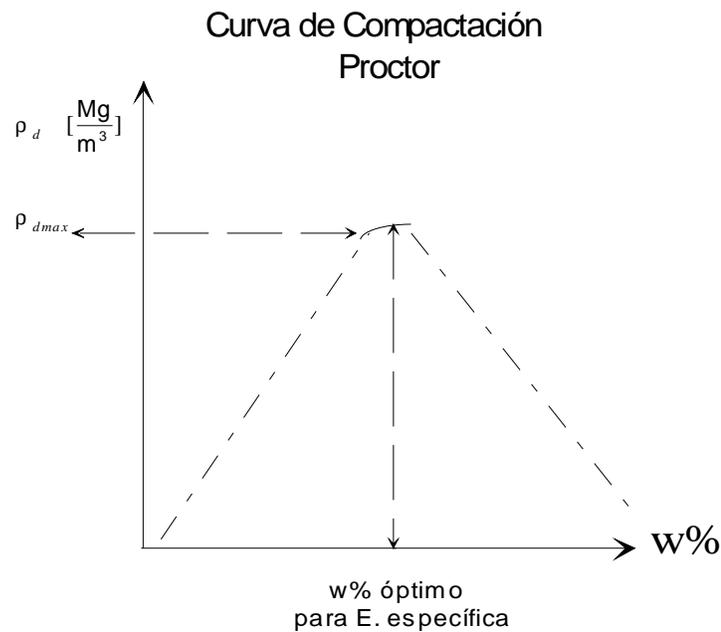
n = número de golpes

V = volumen del molde

Y se toman los valores de:

$$\begin{aligned} g &= 9,807 \text{ m/s}^2 \\ m_{mo} &= 2,495 \text{ kg} \\ n &= 25 \text{ golpes /capa} \\ N &= 3 \text{ capas} \\ h &= 0,3048 \text{ m} \\ V &= 0,944 \text{ dm}^3 \\ E_c &= 593 \text{ kJ/m}^3 \end{aligned}$$

Por lo que graficando el contenido de agua contra la densidad seca se tiene una grafica como la que a continuación se ilustra para suelos mixtos.



Y la compactación relativa del suelo es:

$$C_R \% = \frac{\rho_d(\text{campo})}{\rho_d(\text{máx.laboratorio})} \times 100$$

VI.1 Pruebas

- **Equipo y Accesorios**

Se necesita para realizar la prueba:

1. Molde para prueba Proctor Estándar
2. Equipo de martillo para Prueba Proctor Estándar
3. Copete para molde
4. Báscula electrónica con 0,1 g de resolución
5. Bascula electrónica con capacidad de 2 kg y 0,01 g de resolución
6. 3 a 5 kg. de muestra de un suelo
7. Brocha

- **Procedimiento**

1. Se mide la masa del molde de la prueba con todo y mariposas, y el copete o extensión.



2. Una vez medida la masa se retira el copete para llevar el molde a la balanza y conocida la masa del molde más una capa se iguala en la báscula el valor, bajando la muestra desde el empaque o bolsa.



3. Cuando se alcanza dicha masa se baja el molde al suelo y entre dos personas se le aplican 25 golpes. Una persona con las dos manos coloca el tubo guía y otra sube el martillo a tope para dejarlo caer. La primera persona alinea el tubo con el nivel superior del suelo.



4. Se distribuyen los golpes alrededor del área transversal del molde algunos al centro y otros alrededor subiendo siempre al tope sin importar que quede masa de suelo pegada en el martillo.



5. Después se lleva el molde a la báscula otra vez, para igualar la masa al valor de la masa del molde y dos capas, y se aplican otros 25 golpes.

6. Cuando se dio esta serie de golpes se coloca el copete asegurándolo con las mariposas y se lleva a la báscula para igualar la masa de la masa del molde más el copete más tres capas. Se baja el molde al suelo y se repite la operación de los 25 golpes.



7. Ya terminados los golpes se retira el copete, aflojando las mariposas y dando pequeños golpecitos al copete para girarlo sin romper el suelo y se levanta en forma vertical con mucho cuidado.



8. Al levantar el copete el suelo compactado puede quedar 1 cm por encima del borde superior del molde si no es así se repite la prueba. Pero si está en rango, se recorta el material excedente con una regleta afilada dejando caer el material sobrante y se limpia.



9. Ya enrasado se mide la masa del molde más el suelo compactado.



10. Se excava en el centro del molde y se toma una pequeña muestra del suelo compactado y se deposita en un recipiente del cual se conoce la masa, y después se mide la masa del recipiente más el suelo húmedo.



11. Ya medida la masa de la muestra se lleva al horno durante 24 horas o más . Si es posible se enfría en un desecador y se vuelve a medir la masa del recipiente más la masa del suelo seco.

- **Observaciones sobre el Procedimiento**

El golpeteo del martillo debe ser siempre con el molde en el suelo para dar la energía exacta calculada.

Es importante no dejar de medir la masa del copete con todo y las mariposas, para que no haya diferencias grandes en los cálculos.

Al retirar el copete es importante dar pequeños golpes para que gire por si solo antes de levantarlo y no cortar el suelo compactado.

En caso de que el suelo quede más de un centímetro sobre el molde debe repetirse la prueba, Se debe cuidar también que no quede muy por debajo del borde del molde.

Al igualar la masa de la báscula con la propuesta en la calibración se puede tener una tolerancia de hasta 1 gramo.

- **Cálculos**

Se mide la masa del recipiente más la masa del suelo seco se obtiene la masa del suelo seco. Una vez definida la masa de suelo seco se hace la diferencia entre la masa de suelo húmedo y seco y se obtiene la masa de agua.

$$m_{sh} - m_{s.seco} - m_{recipiente} = m_w$$

para poder calcular la densidad seca se aplica la siguiente ecuación:

$$\rho_d = \frac{\rho}{1 + w}$$

$$w = \frac{m_w}{m_s}$$

UNAMFI Laboratorio de Mecánica de Suelos	Procedencia _____ Fecha _____ formato 8.1a
	Localización _____
	# Pozo _____ Profundidad _____ # Muestra _____
	# Sondeo _____ # Prueba _____
	Profesor: _____
	Operador _____

Prueba de Compactación Proctor Estándar

Equipos	1	2	3	4
Datos	Cantidades			
Unidad				
Masa del molde + suelo húmedo	[kg]			
Masa del molde	[kg]			
Masa del suelo húmedo	[kg]			
Densidad del suelo húmedo (ρ)	$[\frac{kg}{dm^3}]$			
Número de recipiente				
Masa del recipiente + suelo húmedo	[g]			
Masa del recipiente + suelo seco	[g]			
Masa del agua (m_w)	[g]			
Masa del recipiente	[g]			
Masa del suelo seco (m_s)	[g]			
Contenido de Agua	[1]			
Densidad del suelo seco (ρ_d)	$[\frac{Mg}{m^3}]$			

CONCLUSIONES

De la presente tesis se puede concluir, que el resultado del trabajo realizado es un manual moderno, sencillo y comprensible para el laboratorio de mecánica de suelos, cuyo contenido encierra los conocimientos requeridos en el nivel licenciatura, que además de ser un material de apoyo, puede ser de uso cotidiano en la realización de las prácticas de geotecnia. Y una herramienta de aprendizaje para los alumnos o de enseñanza para los profesores e instructores de laboratorio.

La elaboración de este manual, no solo alcanzó sus expectativas, ya que fomenta el hábito de la investigación, con un profundo aprendizaje y comprensión de las prácticas aquí contenidas.

Durante el desarrollo de este manual, quién presenta la tesis incrementó el conocimiento de los temas que en él se imparten, brindándole la oportunidad de aprender a redactar memorias de cálculo y los procedimientos que en cada práctica se requieren. Así también, ganó práctica en la elaboración de material docente, que es un tipo de actividad que generalmente no se practica a lo largo de la carrera.

Adicional a lo anterior, la serie de conocimientos aquí contenidos son parte importante del desarrollo profesional, ya que la aplicación de los mismos

resuelve problemas de geotecnia en campo y/o sirve como capacitación para otros ingenieros.

Otra aplicación es que se utilice para ejercer la docencia, sirviendo como primer experiencia al autor para elaborar material didáctico e impartir los conocimientos de ingeniería civil, con una visión más moderna y accesible.

Por último este manual integra los conocimientos adquiridos durante la carrera buscando aprovecharlos y ligarlos entre sí, con el fin de analizar diversos procesos para aplicarlos a la ingeniería civil.

TABLA DE LA CLASIFICACIÓN PARA LAS MAGNITUDES FUNDAMENTALES Y DERIVADAS				
TIPO Y NOMBRE DE MAGNITUD	ECUACIÓN DE FÍSICA	UNIDAD	SÍMBOLO	DIMENSIÓN
FUNDAMENTALES				
LONGITUD		metro	m	L
MASA		kilogramo	kg	M
TIEMPO		segundo	S	T
INTENSIDAD DE CORRIENTE		ampere	A	I
TEMPERATURA		kelvin	K	t
INTENSIDAD LUMINOSA		candela	cd	I
GEOMÉTRICAS				
LONGITUD	VARIAS	metro	m	L
ÁREA O SUPERFICIE	VARIAS	metro cuadrado	m ²	L ²
VOLUMEN	VARIAS	metro cúbico	m ³	L ³
MOMENTO DE SUPERFICIE	VARIAS	metro a la cuarta potencia	m ⁴	L ⁴
MOMENTO DE VOLUMEN	VARIAS	metro a la quinta potencia	m ⁵	L ⁵
ÁNGULO PLANO	VARIAS	radián	rd	1
ÁNGULO SÓLIDO	VARIAS	estereoradián	sr	1
VERGENCIA DE LOS SISTEMAS ÓPTICOS		dioptría	δ	-
TÍTULO ALCOHOMÉTRICO	VARIAS	grado alcométrico	GL	-

VERGENCIA DE LOS SISTEMAS ÓPTICOS		dioptría	δ	-
TÍTULO ALCOHOMÉTRICO	VARIAS	grado alcométrico	GL	-
ESTÁTICAS				
ACELERACIÓN	$a = \frac{V}{t}$	metro sobre segundo cuadrado	$\frac{m}{s^2}$	LT^{-2}
FUERZA	$F = m a$	newton	N	LMT^{-2}
PESO	$w = m g$	newton	N	LMT^{-2}
MASA VOLUMÍNICA (DENSIDAD)	$\rho = \frac{m}{V}$	kilogramo por metro cúbico	$\frac{kg}{m^3}$	L^3M^{-1}
VOLUMEN MÁSSICO	$\sigma = \frac{V}{m}$	metro cúbico sobre kilogramo	$\frac{m^3}{kg}$	$L^{-3}M$
PESO ESPECÍFICO	$\gamma = \rho g$	kilogramo sobre metro cuadrado por segundo cuadrado	$\frac{kg}{m^2s^2}$	$MM^{-2}S^{-2}$
LEY DE HOOKE	$F = k\Delta x$	newton	N	LMT^{-2}
MOMENTO DE FUERZA O PAR	$C = \frac{P}{\omega}$	metro-newton o juole sobre radián	mN ó $\frac{J}{rd}$	L^2MT^{-2}
MOMENTO DE INERCIA	$I = \int r^2 dm$	kilogramo metro cuadrado	$Kg m^2$	L^2M
PRESIÓN ESTÁTICA RESTRINGIDA	$P = \frac{F}{A}$	pascal	Pa	$L^{-1}MT^{-2}$
CINEMÁTICAS				
VELOCIDAD LINEAL	$v = \frac{dl}{dt}$	metro sobre segundo	$\frac{m}{s}$	LT^{-1}
VELOCIDAD ANGULAR	$\omega = \frac{d\vartheta}{dt}$	radián sobre segundo	$\frac{rd}{s}$	$\frac{1}{s}$
ACELERACIÓN LINEAL	$a = \frac{dv}{dt}$	metro sobre segundo al cuadrado	$\frac{m}{s^2}$	LT^{-2}
ACELERACIÓN ANGULAR	$\alpha = \frac{d\omega}{dt}$	radián sobre segundo cuadrado	$\frac{rd}{s^2}$	$\frac{1}{s^2}$
FRECUENCIA	$f = \frac{1}{T}; T = \text{periodo}$	hertz	Hz	$\frac{1}{s}$
PULSACIÓN	$\omega = \frac{2\pi}{T} = 2\pi f$	radián sobre segundo	$\frac{rd}{s}$	$\frac{1}{s}$
LONGITUD DE ONDA	$\lambda = \frac{c}{f}$	metro	m	L

RELACIONES DE FASE		
CONCEPTO	ECUACIÓN	UNIDAD
RELACIÓN DE VACÍOS	$e = \frac{V_v}{V_s}$	[1]
DENSIDAD	$\rho = \frac{m}{V}$	$\frac{\text{Mg}}{\text{m}^3}$
POROSIDAD	$n \% = \frac{V_v}{V_m} \times 100$	%
CONTENIDO DE AGUA	$w \% = \frac{m_w}{m_s} \times 100$	%
GRADO DE SATURACIÓN	$S_r \% = \frac{V_w}{V_v} \times 100$	%
PESO	$W = mg$	kN
DENSIDAD RELATIVA DE LOS SÓLIDOS	$G_s = S_s = \frac{\rho_s}{\rho_{\omega o}} = \frac{m_s}{V_s \rho_{\omega o}}$	[1]
DENSIDAD SATURADA	$\rho_s = \frac{m_w + m_s}{V_v} (\rho_r = 1)$	$\frac{\text{kg}}{\text{m}^3}$
PESO ESPECÍFICO	$\gamma = \rho g = \frac{mg}{V}$	$\frac{\text{kN}}{\text{m}^3}$
PRESIÓN HIDROSTÁTICA	$p = \rho \gamma z$	kPa

CONVERSIÓN DE UNIDADES DEL SISTEMA INTERNACIONAL A UNIDADES TÉCNICAS MÉTRICAS UTILIZADAS EN INGENIERÍA CIVIL		
Unidad del Sistema Internacional	Unidad técnica métrica	Factor de conversión
Masa		
kilogramo (kg)	utm	$1,019\ 72 \times 10^{-1}$
Fuerza o Peso		
newton (N)	gf	$1,019\ 72 \times 10^2$
	kgf	$1,019\ 72 \times 10^{-1}$
	tf	$1,019\ 72 \times 10^{-4}$
Esfuerzo o Presión		
pascal (Pa)	gf/cm ²	$1,019\ 72 \times 10^4$
	kgf.m	$1,019\ 72 \times 10^{-1}$
	tf.m	$1,019\ 72 \times 10^{-4}$
Energía o trabajo		
joule (J)	gf.cm	$1,019\ 72 \times 10^4$
	kgf.m	$1,019\ 72 \times 10^{-1}$
	tf.m	$1,019\ 72 \times 10^{-4}$
Peso específico		
newton por cada metro cúbico (N/m ³)	gf/cm ³	$1,019\ 72 \times 10^{-4}$
	kgf/dm ³	$1,019\ 72 \times 10^{-4}$
	tf/m ³	$1,019\ 72 \times 10^{-4}$

CONVERSIÓN DE UNIDADES DE UNIDADES TÉCNICAS MÉTRICAS SISTEMA INTERNACIONAL UTILIZADAS EN INGENIERÍA CIVIL		
Unidad técnica métrica	Unidad del Sistema Internacional	Factor de conversión
Masa		
utm	kilogramo (kg)	9,806 65
Fuerza o Peso		
gf	newton (N)	$9,806\ 65 \times 10^{-3}$
kgf		9,806 65
tf		$9,806\ 65 \times 10^3$
Esfuerzo o Presión		
gf/cm ²	pascal (Pa)	$9,806\ 65 \times 10^1$
kgf·m		$9,806\ 65 \times 10^4$
tf·m		$9,806\ 65 \times 10^3$
Energía o trabajo		
gf·cm	joule (J)	$9,806\ 65 \times 10^{-5}$
kgf·m		9,806 65
tf·m		$9,806\ 65 \times 10^3$
Peso específico		
gf/cm ³	newton por cada metro cúbico (N/m ³)	$9,806\ 65 \times 10^3$
kgf/dm ³		$9,806\ 65 \times 10^3$
tf/m ³		$9,806\ 65 \times 10^3$

Bibliografía

1. K. H. Head
Manual of Soil laboratory Testing vol 1
Ed Peritech Press
Clave TA7110H42
ED. 1992
pp. 117-130, 187-191,
2. T. W. Lambe
Soil Testing for Engineers
Ed. J. W.
pp. 15-19, 22-25, 29-33,43-47,
52-56, 74-82,110-111,
3. IMTA
Mecánica de Suelos
Instructivo para el ensaye de suelos
CFE 1990
pp. 47, 69-89, 132-148, 154-170, 206-240.
4. Juárez Badillo, r. Rodríguez
Mecánica de Suelos
Tomo 1 "Fundamentos de la mecánica de suelos"
Pp 97-121,144-146. 219-228,
247-253, 376-379, 576-580
5. Frank J. Blatt
Fundamentos de Física
Ed. Prentice Hall
Tercera Edición 1991
pp. 1-8
6. Paul G. Hewitt
Física Conceptual
Editorial Addison Wesley Longman
Tercera Edición 1999
pp. 647 al 650
7. Raymond Allard
Ingeniería de Investigaciones
Sistema Internacional de Medidas
Ed. Limusa
México 1979
pp. 12-20