



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

---

---

FACULTAD DE HUMANIDADES

COMPARACIÓN E INTERTEXTO ENTRE UN CUENTO DE BORGES  
Y UNA NOVELA DE R.L. STEVENSON

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRA EN HUMANIDADES: **ESTUDIOS LITERARIOS**

PRESENTA:

MARÍA TERESA BORBOLLA ESPARZA

**DR. LUIS QUINTANA TEJERA**

DIRECTOR DE TESIS

**MTRO. GERARDO MEZA GARCÍA**

CO-DIRECTOR DE TESIS

**DR. GUSTAVO ADOLFO GARDUÑO OROPEZA**

CO-DIRECTOR DE TESIS



FEBRERO 2019

A mis hijos, por ser la más grande motivación de mi vida. Por  
brindarme una enseñanza nueva cada día.

A mi padre Salvador, por su amor y apoyo en todo momento, por sus  
valores y consejos y por haber sido siempre un ejemplo a seguir.

A mi madre Teresa, por ser un apoyo invaluable en todo lo que emprendo.  
Por la paciencia y el amor incondicionales.

## **AGRADECIMIENTOS**

Agradezco al Dr. Luis Quintana Tejera por su amistad y su invaluable apoyo, ya que sin él no hubiese sido posible realizar este proyecto.

Al Mtro. Gerardo Meza por sus valiosos consejos.



## ÍNDICE

	Pág.
<b>Introducción</b>	2
<b>Capítulo I. Teoría literaria sobre literatura comparada e intertextualidad</b>	5
1. Antecedentes de la literatura comparada	5
2. Concepto de literatura comparada	17
3. Influencia, literatura comparada, fundamentado en Claudio Guillén: <i>Entre lo uno y lo Diverso. Introducción a la literatura comparada</i>	23
4. Antecedentes de la intertextualidad	29
5. Concepto de intertextualidad	35
6. Las dimensiones de la intertextualidad	40
<b>Capítulo II. Ubicación histórica de los sujetos de estudio</b>	47
1. Robert Louis Stevenson	47
a) Ubicación histórica de su obra en general	47
b) Ubicación histórica de la novela <i>El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde</i>	53
c) Temporalidad de la obra	55
d) Análisis literario	57
2. Jorge Luis Borges	59
a) Ubicación histórica de su obra en general	59
b) Ubicación histórica del cuento <i>El Otro</i> en <i>El Libro de Arena</i>	64
c) Temporalidad de la obra	65
d) Análisis literario	65
<b>Capítulo III. Literatura comparada e intertextualidad en <i>El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde</i> de Robert Louis Stevenson y el cuento <i>El Otro</i> de Jorge Luis Borges</b>	67
1. Literatura comparada en ambas obras de acuerdo a los fundamentos teóricos de Claudio Guillén.	67
a) Temporalidad	79
b) Ritmo	81
c) Forma espacial	83
2. Intertextualidad en las obras de Stevenson y Borges	85
<b>Conclusiones</b>	111
<b>Fuentes de investigación</b>	118

## INTRODUCCIÓN

En su corta vida, la literatura comparada se ha convertido en una importante disciplina a través de la cual, puede llevarse a cabo una eficiente interpretación y análisis de textos en apoyo a actividades como la lectura de comprensión, la traducción y otras competencias relacionadas con la cultura y el entretenimiento.

Sobre las bases de la semiótica, la lingüística y la filología, a partir de la segunda mitad del siglo XX, la literatura comparada ha adquirido cada vez mayor relevancia, especialmente en el ámbito universitario, en el que dos importantes corrientes han marcado su desarrollo: por una parte, la denominada hora francesa y por la otra, la hora americana, apoyada en la experiencia de investigadores europeos avecindados en Estados Unidos, entre los que se destaca Claudio Guillén, nacido en Francia y formado como literato en España y Norteamérica, convirtiéndose en representante del comparativismo latinoamericano (*infra*, p.19) , quien estructuró un renovado marco teórico de la disciplina fundamentada en su obra *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, publicada en 1985.

La literatura comparada destaca la supranacionalidad de los textos y facilita su análisis literario, aunque debido al notable crecimiento y diversificación de los medios de comunicación, esta disciplina ha incrementado su área de aplicación a otras manifestaciones artísticas y culturales, lo que sin duda, representa un importante factor para su consolidación y proyección.

Por su parte, la intertextualidad como una valiosa herramienta literaria para vincular textos y otros sustentos culturales e incluso lúdicos, permite identificar los textos dentro de otros con el fin de establecer y sobre todo, determinar su valor cultural.

A partir de los fundamentos teóricos tanto de la literatura comparada como de la intertextualidad, se analizaron dos importantes obras literarias, por una parte, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886), del escritor escocés Robert Louis

Stevenson y por la otra, el cuento *El Otro*, incluido en el *Libro de Arena* (1975), escrito por el poeta y escritor argentino Jorge Luis Borges.

Este procedimiento se desarrolló en tres capítulos con el siguiente contenido:

En el Capítulo I, se presentan los fundamentos teóricos de la literatura comparada y de la intertextualidad, desde sus antecedentes, su conceptualización, sus principales exponentes, sus principios y características, tomando en cuenta la estructura de la teoría de la novela de Claudio Guillén, para de ahí aplicar los planteamientos básicos de la intertextualidad en las dos obras antes citadas.

En el Capítulo II, se llevó a cabo una breve semblanza de la obra de Stevenson y Borges, con el fin de tener una mejor perspectiva de la misma y ubicar ambas obras dentro de su patrimonio literario.

Finalmente, en el Capítulo III, se aplicaron los preceptos teóricos de la literatura comparada y de la intertextualidad en ambas obras, desarrollando un análisis de su género, temporalidad, ritmo y espacio literario para vincularlas en un punto común que es el desdoblamiento o *alter ego* de los personajes, como un tema desarrollado en otras importantes fuentes literarias y artísticas.

En este contexto, el objetivo de la tesis es, a través del conocimiento de la comparativa literaria y el ejercicio de la intertextualidad de las obras en *comento* de Stevenson y Borges, mostrar la influencia que este último recibe del primero -- reconocido por él mismo--, en cuanto a retomar el tópico del arte literario del desdoblamiento a partir de crear personajes de "doble identidad" que, como sujetos estéticos, permiten desvelar en estos autores líneas análogas en cuanto generación de situaciones de confrontación dialógico-literaria, de re-flexión (soslayada), que entonces, posibilita "dar voz" a personajes análogos de tintes psicológicos en un *alter ego*, creando atmósferas y situaciones de época, de moral y de dimensión existencial como escenarios propios del eterno yo-acompañante que subyace en ambas narrativas.

En cuanto al planteamiento de una hipótesis, desde la naturaleza metodológica de esta tesis de tipo cualitativo, se afirma la influencia de Robert Louis Stevenson en la obra de Jorge Luis Borges, particularmente manifiesta en el cuento titulado *El Otro*, que retoma análogamente de *El extraño caso del Dr., Jekyll y Mr. Hyde* del primero, que más allá del género, se desvela bajo análisis de comparativa y crítica literaria, semejanzas en estilo narrativo de diálogo, construcción de escenarios de auto encuentro del hombre-personaje y, sobre todo, el tópico del desdoblamiento y la confirmación existencial del *alter ego*.



# Capítulo I

## Teoría literaria sobre literatura comparada e intertextualidad

*La lógica de la literatura comparada es tan antigua como la literatura misma” (Saussy, 2006: 5)*

### 1. Antecedentes de la literatura comparada

A partir de que en los siglos XVII y XVIII se fueron perfeccionando las técnicas de confrontación intra e inter lingüísticas, la literatura comparada como disciplina, ubica su génesis en el siglo XIX, como resultado de las necesidades que tuvieron lugar durante la era de los nacionalismos.

De acuerdo con Saussy (2006), Madame de Staël, Wolfgang von Goethe y Hugo Meltzl de Lomnitz fueron los principales precursores de este campo de estudio.

En su famoso ensayo *De l'Allemagne* (1810), Madame de Staël, marcó el punto de partida de la literatura comparada, al contrastar la literatura y el resto de las artes alemanas con las de la Francia napoleónica (Cfr. Ballester e Ibarra, 2008)

Dentro de la misma escuela francesa de literatura comparada, Noel y Laplace publican en Francia una serie de antologías de diversas literaturas bajo el título genérico de Curso de Literatura Comparada, y entre 1828 y 1840 el término aparece empleado en la obra *Panorama de la Literatura Francesa del siglo XVIII*, del profesor Abel-François Villemain, que, ya en 1828, había enseñado un curso sobre el asunto (Cfr. Coutinho, 2004).

El concepto “literatura mundial”/ “*World literature*”/ “*Weltliteratur*”, fue acuñado por Goethe en 1827, cuando recibió en su casa al erudito francés Jean-Jacques Ampère en la que hablaron profusamente de literatura. “Hacia pocos meses el escritor alemán había formulado ante el propio Eckermann su convencimiento de que el concepto de literatura nacional ya no tenía sentido y que

en su lugar cobraba entidad el concepto de una verdadera *Weltliteratur*" (Villanueva, 2014: 479).

De hecho, entre 1827 y 1831, se tienen registradas 22 referencias de Goethe a esa *Weltliteratur*, que otras veces denomina "*Universal World Literature*" o "*General World Literature*".

Paralelamente, en Francia se genera un movimiento de estudios literarios denominado *Littérature comparée*, de la que formaba parte el mencionado Ampère, quien con base en los planteamientos de Abel-François Villemain, aportan un método que ganó vigencia en la segunda mitad del siglo XIX y que mantiene estrecha relación con la *Weltliteratur* de Goethe. Surgen de esta forma, dos conceptos sumamente próximos.

[...] La *Weltliteratur*, responde a la visión profética de un poeta que de tal modo definía un territorio: la literatura sin fronteras. Ese será precisamente el objeto de trabajo de una nueva disciplina basada en un método, la comparación, que por aquel entonces se estaba generalizando también en otros ámbitos científicos, desde la Antropología comparada de Humboldt, que data de 1795, hasta la Embriología de Coste y la Lingüística comparativa de Bopp, Diez, Schleicher, Rask o A. W. Schlegel (Villanueva, 2014: 479).

Dos años antes del planteamiento de Goethe, en 1825, el historiador francés Jules Michelet, cuestionó a la literatura universal considerada como testimonio del pensamiento de los pueblos para obtener, por encima de los hechos históricos, "una filosofía de la historia", idea que comenzaba a desarrollar unos años antes en un proyecto intelectual que llamaba "*histoire de la civilisation retrouvée dans les langues*" (Cfr. Bénichou, 2001).

La denominación literatura comparada fue diferenciándose y separándose de la teoría de Goethe, destacándose las conferencias dictadas entre 1828 y 1829 por

Villemain, en las que elogia a los “amateurs de la *littérature comparée*” (cfr. Welleck y Warren, 1979).

Siguiendo con la temática de Goethe y Michelet, el pensador neocatólico francés Edgar Quinet, planteó en 1838, su propio concepto sobre el universalismo de la producción literaria en relación con un ideal universal religioso (Strich, 1949).

Estos primeros esbozos de la literatura comparada fueron la base para que en 1987, Hugo von Meltzl de Lomnitz, junto a Samuel Brassai, publicaran la primera revista de Literatura Comparada que existió en Europa, con una existencia de poco más de una década:

[...] *Összehasonlító Irodalomtörténelmi Lapok*, más conocida por su cabecera a partir de 1879: *Acta Comparationis Litterarum Universarum*, seguida del título en las lenguas del Dekaglotismus que su director propuso como manera de articular la *Weltliteratur* goethiana con la incipiente Literatura Comparada. Sin embargo, pese a ser de alusión recurrente en las sucesivas introducciones e historias de la Literatura Comparada, la obra de Meltzl es conocida en profundidad solamente por algunos especialistas centroeuropeos en historia del comparatismo (Martí, 2017: 220).

En su obra *Vorläufige Aufgaben der vergleichenden Literatur* (Las tareas actuales de la literatura comparada), publicada en 1877, Meltzl de Lomnitz, desarrolló por primera vez un programa para la literatura comparada que operaba en torno al “principio de poliglotismo”. El programa prescribe diez lenguas como base para el estudio literario: alemán, inglés, francés, islandés, italiano, holandés, portugués, sueco, español y húngaro (Cfr. Saussy, 2006: 8).

A principios del siglo XX, Louis Paul Betz publicó la primera bibliografía sobre el tema denominada *La littérature comparée: essai bibliographique*, que marcó el inicio de la obra de uno de los principales impulsores de esta disciplina: el

catedrático francés Fernand Baldensperger, quien publicó *Goethe in France* (1904), considerada como la primera obra literaria comparatista de valor científico.

Para la década de los veinte en el siglo XX, se inicia una etapa de bonanza en la literatura comparada, destacándose diversas fuentes de información para divulgar los principales trabajos de investigación en la materia.

[...] Surgen la *Revue de Littérature Comparée* (1921), revista creada por Fernand Baldensperger y Paul Hazard, y durante largos años el principal vehículo de divulgación de trabajos en el área, y el manual de Van Tieghem, la *littérature comparée* (1931), adoptado en todos los principales centros de enseñanza de la materia. Estas dos últimas publicaciones, así como los demás manuales que a éste siguieron con el mismo título – el de Francois-Marius Guyard (1951) y el de Claude Pichois y André Rousseau (1967) – son algunos de los mayores frutos de la llamada escuela clásica del comparatismo francés, de lo que hoy se ha vuelto conocido como “Escuela Francesa” de Literatura Comparada (Coutinho, 2003: 14).

Para 1958, se inicia un debate entre los planteamientos de la escuela francesa de literatura comparada y la escuela americana, desarrollada específicamente en la Universidad de Harvard y que se distingue de la escuela tradicional europea por su capacidad de absorción de nociones teóricas diversas, lo que le dio a la literatura comparada un carácter más internacional que la lleva a incluir “otras literaturas hasta entonces ajenas al canon de la tradición occidental, y más interdisciplinario, que la aproxima no sólo a las demás formas de actividad artística, sino también a otras esferas del conocimiento” (Coutinho, 2004: 244).

Es en este periodo del comparatismo, que se sentaron las bases para su desarrollo en América Latina, en donde se amalgamaron los puntos relevantes de las dos escuelas predecesoras.

[...] Los criterios hasta ese momento incuestionables de originalidad y anterioridad son echados de lado y el valor de la contribución latinoamericana pasa a residir precisamente en la manera como ella se apropia de las formas literarias europeas y las transforma, confiriéndoles nuevo aliento. Los términos del sistema jerárquico anterior se invierten, por supuesto, en el proceso, y el

texto de la cultura dominada acaba por configurarse como el más rico (Santiago, 1980: 13-24).

En un interesante, aunque complejo proceso de adaptación, las aportaciones de la literatura europea se mezclaron con las formas o tendencias existentes en Latinoamérica, dando pauta a nuevas manifestaciones de donde resulta un rasgo de singularidad, su carácter amalgamado o híbrido. Una estrecha homología con el mestizaje cultural del continente (Coutinho, 2004: 249).

Puede establecerse por lo tanto, que se fue gestando un nuevo paradigma basado en los movimientos de vanguardia que se dieron en América Latina durante el siglo XX, como es el caso del Creacionismo del poeta chileno Vicente Huidobro; el Ultraísmo de la primera etapa poética de Jorge Luis Borges; la antropofagia del poeta y polemista brasileño Oswald de Andrade y el realismo maravilla del escritor cubano Alejo Capentier.

Para Vicente Huidobro, el creacionismo perfecto no puede ser sino ceguera y silencio.

[...] Las imágenes que componen una imagen creacionista son imágenes de cosas reales unidas de tal manera entre sí que llegan a producirnos la impresión de un mundo aparte, de un mundo Ideal que no alcanza a la trascendencia y permanece dentro de los límites de la conciencia subjetiva. Podrá decirse que el creacionismo no es nuevo. Y en efecto, cualquier poeta. desde el primer poeta popular hasta el último poeta surrealista ha procedido mediante cierta desrealización de los datos sensoriales (Xirau, 1959: 19).

En lo que algunos autores han identificado como la etapa de creacionismo en la obra de Borges, surgió lo que el poeta argentino define como ultraísmo, en el cual se destacan sus características propias:

[...] 1) el estudio de la raíz filosófica de la pregunta por la metáfora y su vínculo con otras especulaciones sobre el tropo en el debate de las vanguardias

históricas; 2) la consideración de la totalidad de los textos en los cuales la problemática se aborda central o tangencialmente (Zonana, 1999: 295).

Continuando con la metáfora borgiana, Oswald de Andrade, formuló en 1928 su Manifiesto Antropófago, en el que postuló que culturalmente “Sólo la antropofagia nos une, Socialmente. Económicamente. Filosóficamente” (Teles, 2012: 497).

[...] La pretensión de Oswald es partir de un concepto suficientemente amplio que sea útil a la comprensión de diferentes dimensiones de una realidad que, como se deduce, es la de la nacionalidad brasileña. La perspectiva adoptada procura amalgamar las diferencias regionales o sociales de aquello que abarca la “brasilidad”, así como las transformaciones históricas, y definir un solo principio que las rige: la antropofagia. Privilegia, por lo tanto, el punto de vista antropológico sobre el histórico. Se trata, con esto, de un panel interpretativo de la nación y de su pueblo (Pereira, 2014:135).

Siguiendo el uso de la metáfora borgiana, el escritor cubano Alejo Carpentier desarrolló el concepto de Lo Real-Maravilloso, para referirse a la realidad americana, dotada de enormes valores estéticos, tal y como lo formula en el prólogo de su obra *El reino de este mundo* (1949). En este sentido, se distinguen dos importantes postulados: 1. La realidad americana está dotada de privilegios estéticos extraordinarios en comparación con la europea y 2. Para ver lo “real-maravilloso” americano, el escritor debe creer en su existencia: “la sensación de lo maravilloso presupone una fe” (citado en Roig, 2009:139).

En la obra de Carpentier, lo real-maravilloso representa el concepto clave que comprende el único recurso de una literatura auténtica. Adoptó el concepto de la terminología surrealista (que defendió en sus primeras obras), pero lo opuso a lo maravilloso literario europeo. De esta forma, “su teoría de lo real-maravilloso comprende dos aspectos: una cualidad estética extraordinaria de la realidad americana y la capacidad del escritor de percibir esta cualidad y de transformarla en literatura” (Lukavská, 1991: 70).

Las corrientes literarias antes mencionadas, permitieron un mayor auge de la literatura comparada latinoamericana, durante la década de los ochenta en el siglo XX, vinculándola con las investigaciones que sobre la materia, se llevaron a cabo en las escuelas francesa y norteamericana, principalmente, no sin enfrentar ciertas problemáticas, tales como:

[...] Su historia es bastante reciente, y se encuentra lo suficientemente atomizada como para dificultar la obtención de un panorama global: algunas cátedras, algunos institutos de investigación en algún momento, y escasa crítica comparativa. Sus problemas prácticamente no han sido tematizados como tales, aun cuando han sido apuntados parcial y en algunos casos felizmente por algunos latinoamericanistas (Pizarro, 1982: 41).

En atención a la problemática anterior, Ana Pizarro concuerda con Dessau (1974) y apuesta por un método histórico específico para abordar las relaciones continuas entre la literatura latinoamericana y la universal, por lo que se deducen tres principios metodológicos fundamentales:

1. Para definir convenientemente las fuerzas motrices y las tendencias del proceso literario la investigación de la literatura latinoamericana tiene que atender, necesariamente, a un conocimiento profundo de las tradiciones sociales, históricas, espirituales y culturales de los pueblos latinoamericanos;
2. la investigación de la literatura latinoamericana debe partir de un conocimiento al menos mínimo y fundamental de la literatura universal de la época que estudia;
3. tomando como base el desarrollo histórico peculiar de los países latinoamericanos se impone "aplicar los métodos comparativos al estudio "interno" de la literatura latinoamericana para analizar toda su profundidad y riqueza, que tienden a desaparecer en muchos trabajos tras generalizaciones demasiado abstractas que descuidan precisamente la unidad de las cada vez más diferenciadas características de la literatura latinoamericana". (Pulido, 2013: 277)

Para la década de los noventa del siglo XX, Argentina y Brasil se destacaron en el ámbito de estudios literarios comparados. En Argentina se constituyó el Seminario Internacional de Literatura Comparada y se editó la obra *Términos de comparación: Los estudios literarios entre historias y teorías* (1991), coordinado por Lisa Block de Behar, en el que se incluyen diez ponencias de autores latinoamericanos y de otras nacionalidades, recogidas en el Segundo Seminario

Latinoamericano de Literatura Comparada, celebrado en Montevideo, Uruguay, en las que se abordaron las siguientes temáticas:

*Literatura comparada: la estrategia interdisciplinaria*, de Tania Franco-Carvalho; *What is Culture? Toward a Semiotic Explication of Anthropological Concepts*, de Roland Posner y *En busca de los mapas mundiales de las literaturas*, de José Lambert, consideran que los objetivos propios de la disciplina son establecer las relaciones entre producciones literarias y estéticas procedentes de distintas lenguas, campos y culturas.

*El relativismo cultural y el crítico literario* de Geoffrey Hartman, aborda la preocupación crítica que despertaban los planteamientos vigentes, planteamientos que procedían de nacionalismos inquietantes en esa época y que podían derivar en formas de un relativismo cultural que se enfrentara con problemas a la hora de diferenciar identidades basadas en diferencias ideológicas.

*Problemes de la constitution d'un canon: les canons su postmodernisme*, de Douwe Fokkema, de marcado carácter teórico, cuestiona los criterios de selección necesarios para consolidar la constitución de un canon literario dedicado al estudio de la ficción postmoderna.

*Sociosemiótica e historia literaria*, de Joris Vlasselaers (1991) reseña la importancia de aplicar enfoques pluridisciplinarios a los estudios de historia literaria siempre que se tengan en cuenta la evolución de los sistemas literarios y las concepciones semióticas que los describen.

*Origen y verdad de la ficción histórica latinoamericana*, de Raúl Antelo, se ocupa de los procedimientos textuales y las convenciones que definen los escritos históricos y de ficción, atendiendo a la fundación y desarrollo de la novela histórica latinoamericana.

*Mallarmé: modernista y modista, poesía y periodismo en un contexto urbano* de Svend Erik Larsen (1991) atiende a las tensiones que se derivan de que un mismo autor ejerza de escritor, poeta y periodista.



*El turista occidental: Walt Whitman en América Latina*, de Enrico Mario Santi (1991) aborda las vicisitudes de una gran personalidad poética en la que se inician mitos e ideales que se proyectan en otras visiones poéticas mayores.

Finalmente, *Comparatismo latinoamericano: una perspectiva pragmática*, de Luz Rodríguez Carranza (1991) aborda las alternativas interpretativas del discurso literario de distintas zonas de América Latina partiendo de una perspectiva semiótica plural.

Institucionalmente, se destaca la labor de la Asociación Americana de Literatura Comparada (ACLA, por sus siglas en inglés), que marcó la práctica de esta disciplina en la segunda mitad del siglo XX, bajo la presidencia de Harry Levin y Thomas Green. En 1993, el informe de su entonces presidente Charles Bernheimer resumió el papel de la literatura comparada y enfatiza sobre la necesidad de implementar un departamento especializado en las principales universidades, tanto en el área de traducciones, como en los fenómenos literarios. A este respecto, Bernheimer plantea que:

[...] La recontextualización multicultural de las perspectivas angloamericana y europea, que conlleva la apertura a una perspectiva multicultural, e incluso a literaturas minoritarias; la comparación entre los medios; la reflexión intelectual y pedagógica sobre los temas señalados; y, por último, la importancia de tener un pensamiento teóricamente informado para la literatura comparada como disciplina. (Pulido, 2013: 285).

Fue en el desarrollo de la literatura comparada en el contexto académico, en donde se comenzaron a surgir especialistas como Claudio Guillén, del que se comentará en puntos subsecuentes.

En 1997, la investigadora brasileña Tania Franco (1991) coordina la obra *Literatura Comparada do Mundo. Questões e metodos*, en la que aborda de forma sistemática la situación de la literatura comparada en todo el mundo a partir de visiones panorámicas de autores de la más variada procedencia: Estados Unidos, Brasil, Francia, Canadá, Rumanía, Portugal, Uruguay, Hungría, Corea, Argentina, Países Bajos, Grecia, China y España.

[...] En total son catorce estudios realizados por comparatistas de quince países y de tres continentes, muestra más que evidente de la existencia de la literatura comparada a nivel mundial y de la pertinencia de su uso, aunque tal uso no fuera el mismo en todos los lugares (Pulido, 2013: 283).

También en 1997, la revista argentina *Filología*, publicada por el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas Dr. Amado Alonso de Buenos Aires, edita un número monográfico coordinado por Daniel Link (1997) y dedicado a Literaturas Comparadas. En sus nueve artículos teóricos, el volumen monográfico pone de manifiesto la variedad de inquietudes e intereses que se dan al respecto, pero, sobre todo, que la literatura comparada mantiene un proceso progresivo.

Para Link, el ciclo de la teoría literaria puede pensarse en tres tiempos: totalidad, especificidad y fragmentación, cada uno de los cuales representa un punto de vista, una delimitación concreta del objeto y su propia metodología, a lo que el investigador plantea lo siguiente:

[...] Presumo que nos encontramos ante el umbral en el cual todo el ciclo de la teoría recomienza. Agotado durante la década de los ochenta el tiempo de la fragmentación, habría una necesidad (teórica y política) de plantear, una vez más, una forma de pensamiento que otorga a la literatura un lugar dentro de la totalidad recodificada (es decir: definida nuevamente, y no solo revalorizada). El espacio en el que se debate esa nueva remodelación y la posición relativa de la literatura aparece denominado como el campo de los estudios culturales, por un lado, y el campo de las literaturas comparadas por el otro (Link 1997: 6).

En el umbral del tercer milenio, la investigadora venezolana Rosario Alonso de León, identificó un conflicto en el marco de la literatura comparada y los estudios literarios, ello, tomando en cuenta que el estudio de la literatura había tenido lugar en el contexto de las literaturas nacionales, aunque hubiera atendido a algunas cuestiones comparativas como la presencia de un determinado género en la literatura occidental o la elaboración de historias de la literatura general construidas sobre la historia de diversas literaturas nacionales (Pulido, 2013).

Así, en el vínculo establecido entre la literatura comparada y otras disciplinas similares, la investigadora, afirma que:

[...] Por su misma posición "intermedia", en la bifurcación de disciplinas como la historia de la literatura general, la crítica y la teoría literaria, la nueva disciplina se encuentra en el centro de las controversias que periódica y estructuralmente atraviesa la historia de la literatura y el conjunto de las investigaciones literarias. Por una parte, el enfoque positivista-historicista, que postula las relaciones de "hechos", y por la otra, la aproximación que da primacía a la descripción y valoración del "texto", de las estructuras literarias, y que lleva forzosamente, no sólo a la oposición de métodos (históricos por un lado, estético-críticos por el otro), sino a una teoría literaria (Alonso, 1999: 20).

Es a principios del tercer milenio, cuando Eduardo F. Coutinho coordina la edición de la obra *Literatura comparada en América Latina* (2003), en la que recoge nueve trabajos relacionados con el tema, basados en el cuestionamiento de conceptos tales como identidad, nación y cultura, sobre los que versa esta disciplina a nivel mundial y que en el caso de Latinoamérica exige la reconfiguración de identidades en la producción literaria, al establecer que:

[...] El énfasis sobre la cuestión de la diferencia, propiciado por la Desconstrucción, ha prestado una valiosa contribución a los estudios de Literatura Latinoamericana, que han sufrido, por lo menos en el campo del comparatismo, una revisión crítica. Sin embargo, no se puede dejar de señalar que también ha fomentado falaciosas exageraciones, expresadas frecuentemente bajo la forma de una acentuada complacencia. [...] El discurso comparatista se halla de tal modo contaminado por el sentimiento de marginalización que el hombre latinoamericano asimiló a lo largo de su historia que es necesario desarticularlo para rearticularlo sobre nuevas bases (Coutinho, 2003: 20).

Recientemente, se han publicado dos obras colectivas relacionadas con el desarrollo y perspectivas de la literatura comparada en Latinoamérica y su implicación en el ámbito mundial: se trata de *Lindes actuales de la literatura comparada* (Crolla, 2011) y *Elogio da Lucidez. A Comparação Literária em Âmbito Universal. Textos em homenagem a Tania Franco Carvalhal*, (Coutinho, 2012).

En ambas obras, se establece la necesidad de historiar la trayectoria de la literatura comparada en Latinoamérica y analizar la obra de los autores destacados.

Desde esta perspectiva, los referentes que provocan los análisis de comparativas, son múltiples y diversos, bien puede dedicarse a las estructuras formales de estilo, pero también, en la evolución de esta literatura comparativa se asumen, desde la exigencia propia de la riqueza de la escritura, intenciones de encontrar semejanza y diferencias en los seres humanos, en sus apetencias reflejadas en obras literarias ya a nivel supranacional o puntualmente entre dos escritores.

... su presencia es necesaria para transformar, a través de su lectura de lo narrado, la realidad de los hechos en una ficción literaria, en cuento, y permitir, así, a Borges Narrador convertirse en su propio lector (Ahora, en 1972, pienso que si lo escribo, los otros leerán como un cuento y, con los años, lo será tal vez para mí.) (Latella, 1995: 84).

Más allá de formalismos, como se verá en el siguiente subtema, acudiendo a Claudio Guillén a partir de referencias como las de Bajtín o Barthes, la literatura comparada y la intertextualidad, permiten y exigen, como valor mismo de la literatura como actividad comprometida con el arte, ubicar al sujeto humano que está en las palabras de todo escritor, lo que permita las licencias de crítica que arriesga juicios de valor respecto a dimensiones estrictamente humanas --aunque esto fue muy cuestionado--; no se trata solamente de saber el objeto y forma de la comparativa, sino permitir, como finalidad última de toda obra literaria en el terreno del arte, ver al hombre, y al hombre que, autor, personaje o lector --en su dialéctica existencial comprometida de quien se acerca a un texto narrativo-- en su transversalidad, conecta con valores trascendentales dignos de todo ejercicio comparativo literario, que en su momento bien son referentes formales de la comparativa pero que no puede pasar inadvertidos como problema humano universal.

...totalizar las adhesiones y calcular los descritos, notar las mutaciones de valores por las cuales un libro, reputado por ático entre algunos, rechazado por su bizantinismo entre otros, mientras una obra desdeñada aquí es aclamada allá; son todas precisiones que permitirían, mejor que ciertos apostolados, proveer a la humanidad dislocada de un fondo menos precario de valores comunes. (Baldensperger, 1921: 29).

Existe una especie de timidez en afirmar que las comparativas en literatura , más allá de sus aspectos formales, su ejercicio se agrega a la pasión humana de saber del hombre a través de sus obras; si bien un autor trata de una manera el amor en sus obras y por la intertextualidad se hallan diferencias y similitudes de tratamiento con otro autor, la literatura comparada, al echar mano de obras y sus hacedores, necesariamente se inscriben en la dimensión literaria que hace, confirma, saber del hombre, más que para conocer del hombre.<sup>1</sup>

## 2. Concepto de literatura comparada

A través del breve análisis de los antecedentes de la literatura comparada, se pudo advertir la complejidad de la que la disciplina se ha visto rodeada y la enorme cantidad de criterios que entran en juego, así como la naturaleza dinámica de los movimientos literarios a nivel mundial.

Por la complejidad antes mencionada, algunos autores le han dado la categoría de “metadisciplina”, por el hecho de que carece de una base, debido a que se fundamenta en las literaturas nacionales, llegándose incluso a ser definida como una “contradisciplina”, dado que surge y se desarrolla a partir de la reacción de ante otros acercamientos disciplinarios, tales como género y periodo (*cfr.* Saussy, 2006).

Asimismo, como se expuso en el punto anterior, la literatura comparada ha seguido dos direcciones diferentes: una orientación histórica de raíz francesa y una orientación teórica de raíz norteamericana.

[...] La oposición entre estas dos aproximaciones al estudio comparativo de la literatura comienza desde la propia definición de la disciplina. Si la escuela francesa es más reticente a ampliar el objeto de estudio de la literatura comparada a la comparación de la literatura con otras áreas de conocimiento, la escuela norteamericana permite

---

<sup>1</sup> Respecto a esta posición que coloca a la literatura comparada en su principal papel de rehumanizar la sociedad actual a partir de formas, objetos y sujetos literarios comparados; *Vid.*, Guillén, Claudio, (2001) “Entre el saber y el conocer: moradas del estudio literario”, Madrid: Fund. Claudio Guillén, que otorga el valor del saber, es decir, de tomar todo tipo de análisis literario, no como único objetivo, pero intrínseco para alcanzar *la creencia humana* de épocas que tanto las naciones (supranacional), sociedades, hombres, sustentan la misma vida del hombre universal.

la incursión, más o menos limitada, de este tipo de comparaciones (Enríquez, 2010: 3).

A través del acuerdo que se establece entre las dos escuelas, sobre las que se fundamenta, la literatura comparada justifica la inclusión de otras áreas literarias como objeto de comparación, por lo que, la principal función de esta disciplina consiste en:

[...] dar a los investigadores, profesores, estudiantes y lectores —no por últimos menos importantes— una comprensión mejor y más comprehensiva de la literatura como un todo, y no como un fragmento compartimentalizado o como varios fragmentos departamentales estancos de literatura. Esto se logrará más cabalmente si además de relacionar entre sí distintas literaturas se relaciona también la literatura con otras esferas del conocimiento y de la actividad humana, especialmente con los campos artísticos e ideológicos; esto es, si se amplía la investigación de la literatura tanto en términos geográficos como genéricos (Remak, 1961: 93).

Además de la función de relacionar diversas literaturas entre sí, la literatura comparada pretende involucrar otras esferas del conocimiento de la actividad humana, lo que le da un carácter inclusivo y polivalente.

Bajo estas condiciones. Algunos especialistas consideran que el juicio estético y la exposición hermenéutica de las que se vale la literatura comparada, se traducen en la recepción y en la diseminación de obras literarias y es precisamente en la recepción en donde la literatura comparada establece su diferencia con otras disciplinas literarias, tal y como lo expone Remak (1961):

[...] La recepción e influencia de la literatura son parte fundamental del estudio de la literatura comparada. Si bien esta inquietud está compartida con la denominada literatura nacional, literatura mundial y literatura general, en la literatura comparada el tratamiento que recibe la recepción de las obras literarias es mucho más cuidado. (Remak, 1961: 94)

Atendiendo a estos planteamientos, se incluyen a continuación algunos conceptos concretos sobre la literatura comparada, destacando los puntos relevantes de las mismas.

Desde un punto de vista estético, Steiner define a la literatura comparada como:

[...] Un arte de la lectura exacta y exigente, una forma de escuchar los actos del lenguaje, tanto orales como escritos, que favorece ciertos componentes de esos actos. Dichos componentes no quedan desatendidos en ninguna modalidad de estudio literario, pero ocupan una situación de privilegio en la literatura comparada. (Steiner, 1994: 132).

En este concepto se destaca la importancia de los actos del lenguaje, tanto orales como escritos que, a diferencia de otras modalidades de estilo literario, en la literatura comparada, juegan un papel determinante, lo que la hace absolutamente receptiva de dichos rasgos estéticos.

Henry Remak definió a la literatura comparada como:

[...] el estudio de la literatura más allá de las fronteras de un país particular y el estudio de las relaciones entre la literatura y otras áreas de conocimiento o de opinión, como las artes (*i.e.*, pintura, escultura, arquitectura, música), la filosofía, la historia, las ciencias sociales (*i.e.*, política, economía, sociología), las ciencias naturales, la religión, etc. En resumen, es la comparación de una literatura con otra u otras y la comparación de la literatura con otros ámbitos de la expresión humana", (Remak, 1971: 364)

Como se mencionó anteriormente, en la visión de Remak, se considera a la literatura comparada como una disciplina integradora que combina el análisis literario con otras obras artísticas y del conocimiento. Asimismo, el autor da por hecho la existencia imprescindible de un principio lingüístico y nacional como base de la comparación.

En contraposición con los planteamientos de Remak, Claudio Guillén, se aleja del comparatismo tradicional francés y sobre una base de la corriente norteamericana, pretende abordar la literatura comparada bajo la perspectiva de un enfoque latinoamericano, planteando que:

[...] Por Literatura Comparada (rótulo convencional y poco esclarecedor) se suele entender cierta tendencia o rama de la investigación literaria que se ocupa del estudio sistemático de conjuntos supranacionales. [...] Y digo supranacional, mejor que internacional, para subrayar que el punto de arranque no lo constituyen las literaturas nacionales, ni las interrelaciones que hubo entre ellas (Guillén, 1985: 13).

Los fundamentos teóricos planteados por Guillén respecto a la supranacionalidad de la literatura comparada, serán analizados en el siguiente punto.

Finalmente, en plano más global, Villanueva establece una semblanza cronológica sobre lo que ha representado la literatura comparada desde mediados del siglo XX.

[...] La literatura comparada se define como una disciplina empírica de los estudios literarios que estudia el texto literario desde una perspectiva comparativa. Cronológicamente, la literatura comparada se desarrolla después de las otras tres grandes disciplinas de los estudios literarios, a saber, la crítica literaria, la teoría de la literatura y la historia literaria; de ahí que se afirme que lo que la literatura comparada en último término viene a aportar es la ratificación de las conclusiones que las otras tres ramas de la Ciencia literaria nos proporcionan. (Villanueva, 1994: 129).

La preocupación de quien rumia la literatura, es precisamente esta posibilidad de emerger del lenguaje estético escenarios de vida, pues atrás de toda obra de arte literaria, está la precepción del hombre consigo mismo a la vez que de su mundo y su horizonte (Luckáks, 1985), en todo caso un *alter ego*. Es ahí donde se alimenta y se ancla las categorías de tiempo, de ritmo, de espacialidad, desde la *paideia* toma sentido lo que comunica la obra literaria, a partir de su pertenencia a un *pathos* humano, a una sociedad y a sus miedos, su axiología pragmática que bajo estructuras económicas de sobrevivencia resaltan la importancia de, entonces, desatar nudos, estigmas de una teoría literaria que se resiste a la rehumanización -no otra finalidad soslayada, intencionalmente o no, porque no habría otra forma de decirlo, tienen tanto Borges como Stevenson-- , y desvelar plexos de sentido que apunten a la realidad del valor de la literatura como parte moral de la vida cotidiana misma.

Es el reto no sólo de la crítica literaria, que toma la teoría para desvelar su *telos*, lo que tiene la obra artística, como literatura, de intencionalidad, y a la historia para revivir, desde las palabras mismas, desde los diálogos, sí entre personajes, pero como fundamento sosteniendo como diálogo entre autor y lector, ambos presupuestos en mundos parecidos, conectados por géneros, narrativas, estilos, y



sobre todo por recurrencias del espíritu que permiten la dialogicidad y el encuentro del sentido, que a la postre esencializa toda comparativa. En la comparativa literaria se presenta, por qué no decirlo, el parecido no sólo de formas y estilos, sino con y por encima de ello, de sustratos de evolución humana a nivel de preocupaciones de conciencia, esencia y existencia que los autores siempre hallan, evolutivamente, el modo de expresarlos valiéndose de reductos que el espíritu del arte genera como estructuras últimas de la literatura.

[...] poner de relieve la incesante modificación que vivifica la transmisión tradicional e impide que se fosilice. Temas seculares, lugares comunes, fórmulas expresivas previamente acuñadas, ideas procedentes de un legado cultural, pueden cambiar de sentido cuando se ponen al servicio de una nueva concepción del mundo o de una actitud vital distinta... En realidad, todo estudio de literatura comparada, o de influencias de un autor sobre otro, lleva en sí la necesidad de señalar contrastes. (Lapesa, 1976: 7).

Sean discurrir alrededor del temor a asesinar, del temor a hallarse consigo mismo, en la locura o en la cotidianidad, en la máscara o en la aceptación de aquello que no se asumió como vida pero que exige hoy su momento, su astucia en el recurso literario para impostarse como presencia eterna, que en esta tesis, se aparece el *alter ego*; Guillén (1985) apunta que,

El Todo no es monocorde ni monolítico, salvo en aquello en que estrictamente necesita serlo. El Todo es plural y uno: necesita la pluralidad para funcionar, la unidad para eternizar su orden. Del uno puramente uno, del ser sin atisbo de diferencia --de no ser-- sólo podría decirse que es, en su esférica inmovilidad, en su redondo estatismo improductivo, tal como enseñó Parménides. (Savater, 1982: 18).

Lo que se desea señalar, es el hecho de que en el ejercicio comparativo se busca ese acto de repetirse diacrónicamente en la evolución literaria, que admite la diversidad histórica y cultural. El buen trabajo de comparatismo, tal como se trata de explicar, contrapone la totalización a la diversificación a través de unas estructuras que han de descubrirse, de construirse, y de ir renovándose y enriqueciéndose en el futuro, ya sea que al estilo de cada época se arroje o no, consciente o no, a sus "eternos retornos", muy humanos de la literatura, como abrevaderos constantes para la vida; sean meras estructuras, sean temas, sean estilos narrativos, como el autodiálogo para incursionar en el miedo de hallar-se,

como el ir al pasado para configurar el arrepentimiento, como construir el tiempo a través de emociones defraudadas, como hablar de otro como de sí mismo, como buscar el *alter ego* que se reserva su voz para el giro literario de momentos límites de la vida; siempre arrojados al fin humanos y diversos cuya obsesión moderna desea convertir o construir en constantes, que, sin embargo, ha superado transversal y longitudinalmente dicha obsesión matemática de totalizar el *quid* y la *poiesis* de la literatura.

Un reclamo constante que la justificación de conocimiento hace en las aulas universitarias, es señalar el valor, las normas, las maneras de ser del hombre que los relacionan a cualquier tipo de investigación. Más allá de su temática formal, sea la comparativa literaria a través de la intertextualidad, existe un llamado a la problemática humana (social, económica, cultural, ética, estética), que en el fondo constituye no sólo fin sino origen de la literatura. Hacer comparativas es buscar lo último que diacrónicamente preocupa al hombre, ya que se hable de las formas y maneras análogas que evolutivamente se conforman como narrativa para expresarlas, y es que más allá de un tema o género y de lo supranacional, está una historia y una cultura que alimentan la evolución literaria en tanto nuevas formas de "hablar de lo eterno humano"; hay atrás de toda comparativa literaria, de soslayo y como eterna entrega, más que una forma o estructura o género literarios --como en todo escritor-- una preocupación constante por aquello que define a la propia naturaleza humana.

Pero el comparatismo no puede ser en última instancia sino una reflexión actual sobre la historia de la literatura. Así como el suceso significativo en el pasado se separaba de la *grisaille* (según R. Bastide) de los hechos menores, o de los *Fakten* triviales (según W.-D. Stempel) sin mañana<sup>103</sup> la reflexión histórica actual ha de identificar, distinguiéndolos de la confusión invertebrada, destacándolos de la diversidad irremediable, los sucesos y otros elementos, las convenciones, las normas y los valores, los cuales se integran en estructuras interhistóricas.(Guillén, 1985: 409).

Para contar con una perspectiva mucho más específica sobre la literatura comparada que sirva de base para el desarrollo de la presente investigación, se considerará el enfoque sobre esta disciplina del catedrático e investigador Claudio

Guillén en su obra *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada* (1985), que no sobra apuntar, en torno a la crítica literaria, que Guillén reenlaza el lenguaje literario a su valor para la constitución de una crítica más abierta a lo humano, ya que al parcializar el lenguaje se disminuye, en el sentido de parcializar al hombre mismo, al autor desde sus sujetos literarios, y luego, al lector mismo.

### **3. Influencia, literatura comparada, fundamentado en Claudio Guillén: *Entre lo uno y lo diverso***

Después de haber comentado los aspectos relativos a los antecedentes de la literatura comparada, su conceptualización y sus elementos particulares, así como destacar la importancia del enfoque latinoamericano de dicha disciplina, en el presente punto, se tomará como eje de análisis, la obra de uno de los más ilustres comparatistas, el español Claudio Guillén, específicamente en sus planeamientos vertidos en su obra *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, publicado en 1985.

En primera instancia, se llevará a cabo una breve semblanza sobre la vida y obra de este importante comparatista español, para posteriormente, analizar la estructura del texto antes mencionado; posteriormente, se considerarán los temas específicos sobre literatura comparada para relacionarlos con el análisis de dos importantes obras de la literatura universal.

Nacido en París en septiembre de 1924, hijo del poeta vallisoletano Jorge Guillen (miembro destacado de la Generación del '27) y Germaine Cahen, francesa de origen judío. A los 15 años, tras la Guerra Civil Española, se exilió a Estados Unidos, donde inició estudios universitarios en Williams College (Nueva Inglaterra), en calidad de becario y a los 19 años obtuvo la licenciatura en Literatura Inglesa

[...] Estudió el Doctorado de Literatura Comparada en la Universidad de Harvard, donde fue discípulo de Amado Alonso, Harry Levin y Renato Poggioli. Durante los veranos estudió en la Middelbury Summer School (Vermont), donde siguió cursos de Joaquín Casaldueiro, Américo Castro y Pedro Salinas. Doctorado en 1954, su primer destino como profesor fue en la Universidad de

Princeton y entre 1965 y 1976 tuvo cátedra en la Universidad de California, San Diego (Real Academia de la Historia: 2018).

Entre 1976 y 1977, impartió cátedra de nuevo en Princeton y posteriormente, se trasladó a la Universidad de Harvard para hacerse cargo de la cátedra de Literatura Comparada, cuyo departamento dirigió durante seis años.

Fue nombrado catedrático de la Universidad Autónoma de Barcelona en 1983, hasta su jubilación en 1989. De 1992 a 1995 fue profesor emérito en la Universidad Pompeu Fabra, creando allí el Programa de Doctorado en Literatura Comparada.

En su trabajo extra académico se destacan varias funciones y cargos especializados que han sido determinantes en el desarrollo de la literatura comparada durante las últimas décadas.

[...] (Se destacó) como promotor y gestor del Comité Ejecutivo de la Asociación Internacional de Literatura Comparada (AILC); de la Comisión Asesora de *L'Histoire Comparée des Littératures en Langues Européennes*; del Comité Ejecutivo de la Asociación Americana de Literatura Comparada; del Comité Ejecutivo de la *Modern Language Association* (MLA); de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada (SELGYC); de la Comisión Asesora en Humanidades de la Fundación Juan March; de la Fundación Generación del 27... (Celma, 2007: 11).

Su obra literaria está conformada por: *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy) (1985 y 2005)*, *El sol de los desterrados. Literatura y exilio (1995)*, *Europa, ciencia e inconsciencia (1997)*, *Múltiples moradas: ensayo de literatura comparada (1998)*, *Entre el saber y el conocer: moradas del estudio literario (2001)*, *Desde el asombro. Sobre los Albertis. Tres poemas de Lorca (2004)*, *La expresión total: notas sobre literatura y obscenidad, De leyendas y lecciones: siglos XIX, XX y XXI (2006)*.

El conjunto de su obra académica permite ser leído como un comentario y una valoración sostenidos del entorno intelectual inmediato, desde la Estilística a los Estudios culturales y postcoloniales, desde la universidad estadounidense de la posguerra mundial a la universidad española de la democracia (Cabo, 2007).

El valor de su obra se concentra en cuestiones tales como la conformación del perfil moderno de los estudios literarios y el desarrollo y la reformulación de la literatura comparada después de la Segunda Guerra Mundial. En este sentido, se destaca el artículo *On the Object of Literary Change* (1968), representó sin duda “la aportación más sustanciosa de un español a la teoría literaria contemporánea” (Mainer, 2000, 96).

Una buena parte de su obra, constituye un diálogo continuo con la teoría literaria, desde los trabajos reunidos en *Literature as a System* (1971). De esta forma, la teoría literaria constituye uno de los referentes sin los que el pensamiento literario de Claudio Guillén resultaría incomprensible (Cabo, 2007).

La creatividad de Guillén permitió en cierta forma, amalgamar los fundamentos de la teoría literaria con la literatura comparada, considerando que en un principio, la teoría de la literatura, era en un principio, un rival mucho más improbable que las filologías nacionales para la consolidación de un área de conocimiento específica de literatura comparada.

En la más pura esencia de literatura comparada moderna, la figura emblemática de Guillén se hace patente en el desarrollo y consolidación de esta disciplina a nivel internacional.

[...] Guillén fue el máximo exponente y promotor de un comparatismo de alta envergadura y de miras oblicuas, cuyo diafragma apenas encontró más horizonte que el del rigor y la honradez intelectual. Hasta el punto de que resulta difícil hallar una disciplina literaria en la cual sus aportes no sean punto de encuentro y referencia inexcusable, desde la teoría a la historiografía, desde la crítica a la filología, desde la tradición hispánica a la germana, desde el Renacimiento a la Modernidad (Jornet, 2011: 137).

Un factor sumamente distintivo en la obra de Guillén es su marcado afán por dejar constancia de un sentido de pertenencia a diversas comunidades intelectuales constituidas con base a una red de admiraciones y afectos personales: “la de los universitarios españoles exiliados (Amado Alonso, Américo Castro, Vicente Llorens, Francisco García Lorca, entre otros); la de los comparatistas (Renato Poggioli, Harry

Levin, René Wellek, Edward Said y otros) y también la de las nuevas generaciones de estudiosos españoles de la literatura” (Cabo, 2007: 76).

De lo anterior se puede explicar su amplio interés por llevar a cabo un análisis de los conjuntos supranacionales, colocando a la literatura como algo que trasciende y se desvincula del lugar o la materia, lo que en propias palabras de Guillén (1985, 14), representa: “un deseo de superación de la cultura nacional”.

A través del análisis del desarrollo histórico de la literatura comparada desde los siglos XVII y XVIII, hasta su consolidación en los planes de estudio de las universidades más prestigiosas de América y Europa, se distingue sin duda, el impulso a esta disciplina desde la segunda mitad del siglo XX hasta la fecha. En este sentido, es importante contar con una fuente crítica y objetiva que ofrezca una perspectiva amplia sobre la literatura comparada, como lo es el libro *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*, escrito por Claudio Guillén a mediados de la década de los ochenta en el siglo XX.

La obra en cuestión, es representativa de la literatura comparada y aunque el subtítulo de “introducción”, puede servir como primera lectura sobre el comparatismo, Guillén la dota de profundidad, claridad y precisión, lo que rebasa por mucho su perfil introductorio.

[...] Nos parece un excelente estudio, imprescindible, que difícilmente será superado prontamente en la perspectiva de la literatura comparada. A pesar de que ésta tenga por objeto de estudio una materia tan amplia que resulte imposible establecer unos límites, queda patente que el libro de Claudio Guillén supera la noción tradicional de lo que se entendía por estudio comparatista y que por tanto, rebasa las coordenadas de este método. Las teorizaciones de los más diversos métodos (estilística, estructuralismo, semiótica, crítica sociológica, etcétera) son utilizadas para propiciar el análisis comparatista (Servera, 1993: 234).

El libro de Guillén está dividido en dos partes, en la primera (que comprende los primeros once capítulos) define la literatura comparada a través de aproximaciones sucesivas que establecen el objeto de estudio de la crítica literaria comparatista. Asimismo, el autor plantea que el crítico comparatista debe plantearse unas tensiones entre "lo local y lo universal" y "lo uno y lo diverso", estableciéndose

un diálogo entre la unidad y la diversidad, el cual está definido por dos coordenadas elementales, una espacial y otra temporal. “El fin del crítico comparatista será observar el diálogo entre estructuras recurrentes, que se dan en diferentes literaturas” (Servera, 1993: 233).

En los primeros capítulos de la primera parte de su libro, Guillén presenta un análisis histórico del movimiento comparatista, desde sus orígenes hasta la fecha de la publicación del texto. “Repasa las aportaciones de los románticos y el giro que se produce de los estudios comparativos a partir de 1850, en los que el positivismo se impone, manifestándose en la preponderancia que alcanzará el dato en dichos estudios y el afán de cientificismo” (Servera, 1993: 233).

Posteriormente, el comparatista español diferencia los dos modelos sobre los que se ha desarrollado la disciplina: el francés, también identificado como la “hora francesa”, la cual toma como punto de origen el reconocimiento de las literaturas nacionales, considerando sus conexiones entre ellas, con el fin de centrarse en una orientación internacional. Por su parte, el modelo americano, o la “hora americana”, apoyada por críticos europeos avecindados en el continente americano, representó un enfoque supranacional, más allá de fronteras y encima del tiempo y del espacio, situándose preferentemente en los logros humanos (Cfr. Redondo, 2001).

Con amplio conocimiento sobre el tema, Guillén va exponiendo las bases de la terminología comparatista, como es el caso de los conceptos de literatura nacional, internacional, general, universal, literatura del mundo (Weltliterature). En el capítulo 11, “Taxonomías”, presenta la clasificación de los contenidos y los objetivos que el comparatista debe conocer.

La segunda parte, está integrada por un análisis de las cuestiones de método.

En el capítulo 12, “Los géneros: genología”, presenta las posibilidades de análisis de las que puede disponer el comparatista para abordar los géneros desde distintos puntos de vista. En el capítulo 13, “Las formas: morfología”, el autor distingue dos tipos de análisis formal (micromorfológicos y macromorfológicos); repasa las aportaciones del pensamiento estructuralista a la investigación de las formas narrativas; “comenta las posibilidades del análisis del diálogo como forma común a muchos géneros

y por último hace una serie de puntualizaciones sobre el estilo y la Estilística". En el capítulo 14 "Los temas: tematología". (Servera, 1993: 233).

Guillén presenta los rasgos de la evolución de la tematología, definida como "el área de la literatura comparativa que se ocupa del estudio de los temas, argumentos y motivos literarios" (Chillón, 1999: 402). Asimismo, establece la diferencia entre *motiv* y *leitmotiv*, reflexiona sobre la utilidad de la cuantificación aplicada a los temas; clasifica los temas de acuerdo con la metodología de Siegbert Salomon Prawer; repasa algunos temas perdurables (*topoi*); establece la diferencia entre tema primario y principal; identifica y comenta la concepción de tema de Curtius y de tema vital de Pedro Salinas; y define los tipos y personajes literarios, las figuras legendarias que pueden convertirse en arquetipos, los mitos, etcétera.

En el capítulo 15, analiza las relaciones literarias internacionales, el concepto de intertextualidad, el multilingüismo y la traducción. Finalmente, en el capítulo 16, postula la forma de entender la historiología desde la perspectiva comparatista. Perfila los conceptos básicos de esta última, tales como períodos, corrientes, escuelas, movimientos, sistema, código, horizonte de expectativa, "los cuales sirven para configurar el orden o la clasificación de autores, obras y literaturas" (Servera, 1993: 234).

Con base en lo anterior, los fundamentos teóricos de la obra *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*, servirán de apoyo para el desarrollo de los siguientes capítulos de la presente investigación, no sin una segunda intención de rebasar, en la medida que sea posible, la estricta formalidad que el propio Guillén, en el fondo, guarda y rescata como promesa misma de las literaturas comparativas llevadas precisamente a una crítica literaria.

No es poca cosa la finalidad apuntada en Guillén con la comparativa en literatura, logra ver en "lo uno lo diverso", que recoge, aunque no lo confiese, no una aporía formal, sino principalmente vital. El ejercicio de la literatura comparada es expresar y experimentar, tanto en el autor, que se atreve a volver a sí desde una otredad aprehendido --desde un *alter ego* precisamente ya alterado "por el tiempo"-



-, como el crítico y el lector que juegan el papel del hurgadores, del buscador de sí en su otredad semejante, quizá como el cosmos que cada personaje (persona) revive en sus situaciones y ofrenda a la interpretación, desde siempre, el trata de saber, por encima del conocimiento formal de la literatura, el vivir pensando una otredad semejante, un otro que escribe igual en torno a saber más del "destino que está en el desciframiento de una dis-cordura de hoy o en el pasado no apercebido", desde ese juego eterno de lo particular "en lo" universal.

#### **4. Antecedentes de la intertextualidad**

Sin duda, la intertextualidad es uno de los conceptos más complejos de la teoría literaria, y consecuentemente, ha sido objeto de múltiples trabajos de investigación, orientados a una mejor enseñanza y aprendizaje de sus fundamentos teóricos.

Los principales antecedentes de la intertextualidad se remontan a los trabajos de investigación del filólogo ruso Mijaíl Bajtín (1895-1975), de cuya obra destacan tres libros importantes: *La poética de Dostoievski* (1963); *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (1965) y *Estética y teoría de la novela* (1975). Asimismo, pueden mencionarse varios artículos representativos como: "Marxismo y Filosofía del Lenguaje" (1929); "El discurso en la vida y el discurso en la poesía. Contribución a una poética sociológica" (1926), "Prólogo a *Resurrección*" (1929), "Las fronteras entre la poética y la lingüística" (1930) y "La estructura del enunciado" (1930).

La amplitud del pensamiento bajtiniano, se fundamenta en la consideración práctica del hecho literario a través de la historia.

[...] En este punto, la contribución mayor de Bajtín parece atañer al problema de los géneros literarios. Para Bajtín, la poética debe situar el punto de partida de su estudio en el tratamiento del género. La noción de género se eleva por encima de las tradicionales de forma y contenido, ya que es una entidad tanto formal como socio-histórica, y constituye el objeto principal de la transtlingüística, disciplina que estudia "las formas estables, no individuales (esto es, las obras) del discurso (Huerta, 1982: 146).

La noción de género es la que prefiere Bajtín para clasificar o periodizar la historia literaria, la cual es aplicable tanto a las manifestaciones de la escritura, como a las procedente de la comunicación oral. Esta dicotomía, facilita la distinción entre géneros discursivos primarios – los procedentes de la oralidad- y secundarios, los provenientes de la escritura.

Los términos “polifonía”, “dialogismo” y “heteroglosia”, acuñados por Bajtín, aportan elementos importantes a la esencia de la intertextualidad, cuando presenta la novela, especialmente la de Dostoievski como una “heterogonía”, o cruce de lenguajes (*Cfr.* Marchese y Forradellas, 2000).

A los tres términos antes mencionados como propios de Bajtín, se adiciona el de lo carnavalesco, los cuales serán analizados en el siguiente punto.

Con base al interés generado a partir de la obra del filólogo ruso, la crítica italiana y francesa de la década de los sesenta en el siglo XX, desarrolló los principios teóricos de la intertextualidad.

Sin embargo, en una visión moderna sobre la obra de Bajtín, la crítica interesada en su teoría de intertextualidad, ha manifestado cierto grado de confusión y distorsión, más que esclarecimiento de la propuesta del filólogo ruso, lo que hace necesario reformular tácticas y estrategias para reorientar la teoría literaria al objetivo original de la intertextualidad: el estudio del texto literario (*Cfr.* Durey, 1991).

En trabajos recientes, varios estudiosos, han preferido utilizar el término dialogismo para designar la doble pertenencia del discurso a un “yo” y al “otro” (Gavalda, 1992) y el diálogo potencial que atraviesa todo texto, espacio intertextual donde se produce el sentido (Cabanilles, 1992).

De esta forma, al examinar el planteamiento del dialogismo en los escritos bajtiniamos, Durey destaca que la esencia de la teoría de Bajtín reside en el concepto de un supuesto diálogo entre novelistas y escritores anteriores, no sólo entre los textos mismos, como parece que suponen los teóricos posteriores.

[...] La teoría original incluye tres elementos: autores, textos e intertextos. La participación humana activa es el elemento integral del diálogo. Las reflexiones sobre la intertextualidad, posteriores a Bajtín tienden a olvidar el papel del autor y/o el papel del texto, y, sin embargo, Bajtín observó que los escritores responden en sus textos a textos literarios anteriores (lo cual presupone a otros autores) (Durey, 1992: 631).

En el desarrollo histórico de la intertextualidad, los planteamientos teóricos de Bajtín, permitieron que desde un contexto filosófico, el término intertextualidad fuera alcanzando madurez, a partir de la obra *Palimpsestos (la literatura en segundo grado)*, publicado originalmente en 1962 por el escritor, teórico y crítico literario Gérard Genette, quien con una clara tendencia al uso de terminología técnica en sus trabajos, hacía gala de títulos sugestivos como el antes mencionado, en donde el término palimpsesto ha sido utilizado a veces como “metáfora para apuntar al sentido encubierto y plural que aparece tras la significación representativa de la palabra o del texto, o para referirse a que la literatura parte de un material, la palabra, que ya tiene significado” (Quintana, 1990: 169).

El libro afronta el fenómeno de los textos literarios derivados de otros textos previos, así como sus relaciones con ellos, que se llevan fundamentalmente entre textos literarios, aunque también a textos verbales no literarios, lo que Genette define como transtextualidad, y en la distingue cinco tipos básicos:

- a) *Architextualidad* o relación entre textos particulares y las categorías generales de las que dependen (géneros literarios, tipos de discurso, modos de enunciación).
- b) *Paratextualidad* o relación que un texto propiamente dicho mantiene con paratextos de su entorno que a él se refieren, dentro del mismo volumen-libro y que pueden ser peritextos (título, subtítulo, dedicatorias, prefacio, epígrafes, notas autoriales, notas editoriales en las cubiertas), o epitextos que se ubican fuera de él, como son: declaraciones del autor en entrevistas, conferencias, cartas, etcétera
- c) *Metatextualidad*, que hace referencia a la relación que une un comentario al texto que comenta (es el caso de los textos producidos por la crítica).
- d) *La intertextualidad*. Definida por Genette como, la presencia en un nivel parcial, de un texto o fragmento textual en otro posterior más amplio que lo acoge e integra de un modo más o menos literal y explícito.
- e) *Hipertextualidad*. El tema principal de *Palimpsestos*, que consiste en la relación de conjunto global de un texto literario con otro texto o corpus de textos previos (Quintana, 1990: 170-71).

Tras llevar a cabo un análisis de los primeros cuatro tipos de transtextualidad, Genette se centra en lo que denomina “hipertextualidad”, que define como “toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la de comentario” (Genette, 1989: 14-17). En este tipo de transtextualidad, según Genette, opera una acción básica: la transformación del texto precedente, o hipotexto. Si esta transformación es simple o directa, hablamos de “transformación” a secas; si, por el contrario, dicha transformación es compleja y más indirecta, surge lo que denomina “imitación”.

Dentro de la hipertextualidad y desde un contexto lúdico, Genette (1989) en *Palimpsestos*, destaca dos categorías: la parodia y el pastiche.

La parodia ofrece dos vertientes que pueden resultar ambiguas, por un lado, puede tratarse de hacer una crítica burlona, o en su defecto, homenajear o exaltar algún texto y a su autor. Por ello, una de las referencias recurrentes en la obra es la betracomiomaquia, poema burlesco y paródico que se burla del estilo épico de Homero.

Por su parte, el pastiche representa un término más neutro y técnico que requiere la imitación de un estilo sin función satírica.

A su vez, en un contexto satírico, define el “travestimiento” como una transformación estilística con función degradante, mientras que dota a la “transposición” de un tono serio. Lo mismo se puede decir de los dos tipos de “imitación” que distingue: la “satírica”, o “*charge*”, que realiza el pastiche heróico-cómico de un texto, mientras que la “imitación seria”, o “*forgerie*”, excluye el tono satírico. Lo anterior, se ilustra en la siguiente tabla.

**Tabla 1.1. Hipertextualidad en Genette**

<b>Relación/Régimen</b>	<b>Lúdico</b>	<b>Satírico</b>	<b>Serio</b>
Transformación	Parodia	Travestimiento	Transposición
Imitación	Pastiche	Imitación Satírica ( <i>charge</i> )	Imitación seria ( <i>forgerie</i> )

Fuente: Genette, 1989, p. 41.

A través de una clara influencia de Bajtín, la intertextualidad fue desarrollándose bajo el marco de la semiótica y el estructuralismo franceses, lo que establece su conexión entre la lingüística y las ciencias de la comunicación. En este sentido, es importante destacar que el término fue acuñado por la teórica de la literatura y del feminismo búlgaro-francesa Julia Kristeva, en un apartado de su volumen *Semiótica* (1978), concretamente en el capítulo “La palabra, el diálogo y la novela”.

[...] En el ensayo mencionado, la autora comienza afirmando que la labor de la semiótica, como ciencia de las significaciones, es la de buscar un modelo para la construcción del sentido poético, de tal manera que resulta evidente la influencia de Bajtín en la teoría y la crítica de las décadas de los sesenta y los setenta del siglo XX, sobre todo en los campos de la semiótica y el estructuralismo (Macedo, 2008: 104).

En la obra mencionada, Kristeva explica el origen de los estudios intertextuales, con base en los planteamientos bajtinianos sobre el tema.

[...] Bajtín es uno de los primeros en reemplazar el tratamiento estadístico de los textos por un modelo en que la estructura literaria no está, sino que se elabora con relación a otra estructura”. En estos primeros acercamientos a la intertextualidad y a los estudios bajtinianos, Kristeva identifica la relación entre un texto y otro, producto del establecimiento de un diálogo: “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto”. Con estos antecedentes, la teórica puede inventar un término que profundice en la idea citada: “En lugar de la noción de intersubjetividad [concepto bajtiniano] se instala el de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble” (Kristeva, 190: 188-190).

El análisis textual practicado por Kristeva, pretende fundamentarse en un formalismo que sea isomorfo a la productividad literaria. Una semiótica literaria de este tipo tendería a superar los que se consideran defectos inherentes al estructuralismo: "el estatismo" y el "no historicismo". Por lo tanto, considera que dicho formalismo, puede estructurarse a partir de dos metodologías:

1. Las *matemáticas y las metamatemáticas*, ya que, dada la libertad de sus notaciones, escapan a la lógica de la frase indoeuropea (sujeto-predicado).

2. La *lingüística generativa (gramática y semántica)*, en tanto contempla la lengua como sistema dinámico de relaciones (Villalobos, 2003: 141).

A partir del planteamiento semiótico de Kristeva en relación con la intertextualidad, el filósofo y semiólogo francés Roland Barthes, definió al texto como una “Cámara de ecos”, esto es, la cámara de resonancia de diversos discursos, sin estar en la obligación de asumir con maestría. Por lo tanto, la intertextualidad es precisamente, la imposibilidad de asumir ningún texto con maestría.

[...] En Barthes, este desprendimiento, aparte de razones teóricas, tiene una justificación muy personal, un suelo muy humoral: como él dice, no se puede a la vez desear y profundizar una palabra. Como ya lo anotamos, la noción de intertextualidad tiende a disolver, asimismo, la concepción del texto como unidad cerrada y autosuficiente, idéntica a sí misma. El texto no existe por sí mismo, sino en cuanto forma parte de otros textos, en tanto es el entre texto de otros textos (Villalobos, 2003: 138).

Bajo esta perspectiva, la intertextualidad, según Barthes, aparece como un modo de leer sin obligación ni sanción, porque precisamente hay una circularidad infinita de los lenguajes, y en un plano mucho más completo, el filósofo expone que:

[...] La intertextualidad, condición de todo texto cualquiera que sea, no se reduce evidentemente a un problema de fuentes o de influencias. El intertexto es un campo general de fórmulas anónimas cuyo origen raramente es identificado, de citas inconscientes o automáticas, dadas sin comillas. Epistemológicamente, el concepto de intertexto es lo que aporta a la teoría del texto el volumen de la socialidad: es todo el lenguaje, anterior y contemporáneo, que llega al texto no según la vía de una filiación identificable, de una imitación voluntaria, sino según la vía de diseminación (imagen que asegura al texto el estatuto no de una reproducción, sino de una productividad) (Barthes, 1993: 1014).

En el desarrollo de la intertextualidad fuera del ámbito literario francés, una de las aportaciones más interesantes sobre su importancia, es la del comparatista Claudio Guillén, quien comenta:

[...] He aquí por fin un medio, pensamos, con que disipar tanta ambigüedad, tanto equívoco como la noción de influencia traía consigo (...) El beneficio para los comparatistas es considerable. Al hablar de intertexto, no hay la menor duda

de que queremos denotar algo que aparece en la obra, que está en ella (Guillén, 1985: 309).

Con la cita anterior, se pretende establecer un vínculo entre la literatura comparada y la intertextualidad, a través del cual, se sustente el desarrollo de los siguientes capítulos.

## **5. Concepto de intertextualidad**

En términos generales, la crítica ha reconocido a la intertextualidad como un rasgo distintivo de los movimientos artísticos del siglo XX, que ha sido aplicado a teorías como la lingüística, la semiótica y el constructivismo y que ha ido alcanzando cada vez mayor notoriedad como herramienta de análisis de expresiones artísticas tanto literarias, como artísticas, incluyendo las que se difunden a través de medios masivos y tecnológicos de comunicación.

Esta condición, representa sin duda, un aspecto que debe tomarse en cuenta en la conceptualización del término, el cual ha ido adaptándose al entorno en el que se aplica y a las condiciones a las que se ve sometido. Por lo tanto, en el presente punto, se comentarán algunos de los conceptos de intertextualidad, que han sido representativos para su desarrollo desde la década de los ochenta en el siglo XX.

Un análisis sobre el concepto y la importancia de la intertextualidad en la actualidad, tiene como inevitable punto de partida, los planteamientos de Bajtín, quien parte de la siguiente premisa:

[...] todo enunciado, hablado o escrito, desde los más breves turnos en una conversación hasta un trabajo científico o una novela, están demarcados por un cambio en el hablante o en el escritor y están orientados retrospectivamente hacia los enunciados de hablantes previos y prospectivamente a enunciados anticipados de hablantes futuros, es decir, tanto los enunciados como los textos son inherentemente intertextuales, puesto que están constituidos por elementos de otros textos (Marinkovich, 1999; 732).

Se determina entonces el objeto de estudio de la intertextualidad, que va desde cualquier enunciado oral o escrito, independientemente de su extensión, que

se utilizan en forma retrospectiva y prospectiva, en una relación de intertextualidad en el que integran elementos de otros textos.

En un primer acercamiento al concepto de intertextualidad, el investigador Lauro Zavala, plantea que el estudio de ésta, ofrece una perspectiva inclusiva para el estudio de la comunicación, ya que permite incorporar en su interior a cualquier otra perspectiva particular proveniente de cualquier modelo para el estudio de la comunicación.

[...] El concepto de intertextualidad presupone que todo texto está relacionado con otros textos, como producto de una red de significación, a la cual llamamos intertexto, que es el conjunto de textos con los que un todo cualquiera está relacionado, La asociación intertextual que existe entre un texto y su intertexto depende de la persona (o las personas) que observan el texto o lo utilizan para algún fin determinado. En otras palabras, la intertextualidad es, en gran medida, el producto de la mirada que la descubre o, más exactamente, el resultado de la mirada que la construye (Zavala, 1999: 26-27).

La relación a la que se hace mención, es abordada por Julia Kristeva quien plantea lo que denomina dimensiones horizontales y verticales de la intertextualidad (o relaciones en el espacio intertextual).

[...] Las relaciones intertextuales horizontales son de tipo dialógico entre un texto y aquellos que los preceden y lo siguen en la cadena de textos. También existen relaciones intertextuales verticales entre un texto y otros textos que son las que constituyen sus contextos más o menos inmediatos o distantes: los textos están históricamente ligados en distintos niveles cronológicos y a lo largo de diversos parámetros, incluyendo textos que son más o menos contemporáneos a ese texto (Marinkovich, 1998: 732).

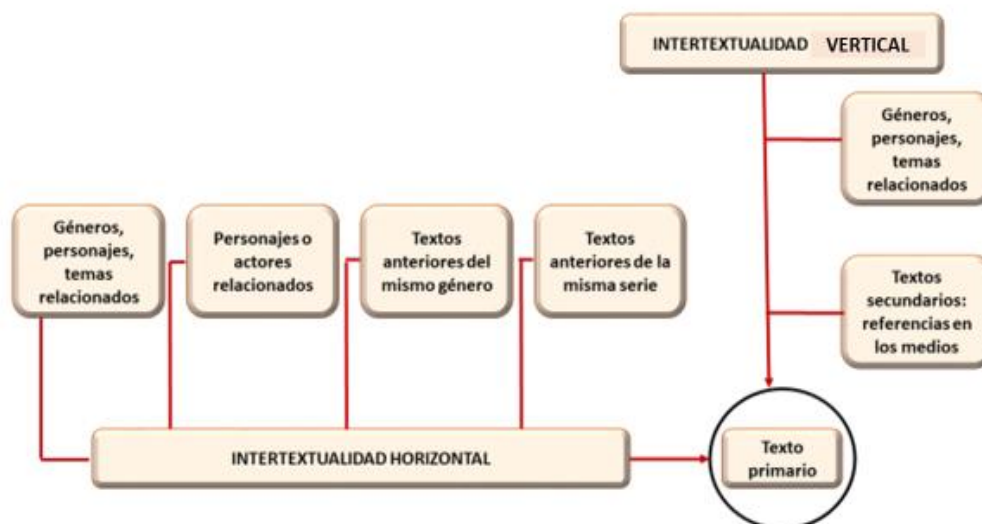
Siguiendo a la propuesta de Kristeva sobre dimensiones horizontales y verticales de la intertextualidad, el investigador británico John Fiske, respetando la propuesta original de la semióloga, le da el mismo sentido a las relaciones horizontales, mientras que en el caso de las dimensiones verticales, postula que éstas “se enfocan en el sistema mediático donde divulga los temas, asuntos y programas en un marco temporal más breve: desde minutos hasta meses” (Fiske, 1987: 17).



Al involucrar medios masivos de comunicación y recientemente, tecnologías de información y comunicación (Tics), las relaciones verticales “incluyen a los miembros del público como medios por derecho propio, quienes pueden o no responder a los contenidos y las formas de textos de los medios masivos o debatirlos entre ellos” (Bruhn, 2015; 276). Incluso, como sucede con las Tics, el público puede interactuar en tiempo real con el medio.

La figura 1.1 presenta los elementos que intervienen en la intertextualidad horizontal y vertical en torno a un texto base.

**Fig. 1.1. La intertextualidad horizontal y la intertextualidad vertical**



Fuente: Fiske (1987)

Roland Barthes, se refiere a lo intertextual como:

[...] lo que hace al texto; en otras palabras, lo que funda al texto no es un significado cerrado, interno, que se puede explicar, sino la apertura del texto a otros textos, otros códigos, otros signos (de aquí que este autor sostenga que deberíamos hablar de partidas de significado, no de llegadas) (Barthes, en Marinkovich, 1999: 732-733)

Según Barthes, a través de otras ciencias, se comienza a vislumbrar que en materia de investigación, se observa la coordinación de dos ideas hasta hace poco consideradas como contradictorias: la idea de la estructura y la de infinitud de combinaciones, lo que permite que el lenguaje que llega a conocerse sea estructurado e infinito.

Los lingüistas norteamericanos David Bloome y Ann Egan Robertson (1993), consideran que la intertextualidad es “la yuxtaposición de diferentes textos” y revisan el concepto desde tres perspectivas:

- a) *Estudios literarios*. La intertextualidad es un atributo del texto literario que explica en distintos grados otros textos literarios.
- b) *Una perspectiva semiótico social*. La intertextualidad es un potencial para construir significado que, a su vez, tiene funciones interpersonales, ideacionales y textuales.
- c) *Estudios sobre el aprendizaje de lectura y escritura*, aunque escasos, centran la intertextualidad en el estudiante como lector o escritor en una postura cognitivo-lingüística. (Marinkovich, 1993: 733).

Por su parte, el lingüista británico Norman Fairclough (1992), plantea que la teoría de la intertextualidad no puede por sí sola dar cuenta de esta limitación y restricción social, “necesita ser combinada con una teoría de las relaciones de poder. Así, la teoría de intertextualidad entra en un ámbito hegemónico, ya que forma y está formada por estructuras y prácticas sociales”. Propuso el concepto de interdiscursividad para referirse a la intertextualidad, considerando que aquella “enfatisa la heterogeneidad de los textos, al estar constituidos por combinaciones de diversos géneros y discursos” (Marinkovich, 1998: 733). Asimismo, Fairclough marca la diferencia entre lo que denomina la intertextualidad constitutiva, que denomina interdiscursividad, y la intertextualidad manifiesta. En este sentido, el lingüista, establece que:

[...] La intertextualidad debe ser entendida de dos formas: la intertextualidad constitutiva o interdiscursividad, que representa los cambios o las modificaciones de los órdenes del discurso; y la intertextualidad manifiesta, que se caracteriza por la alternancia de diferentes textos o tipos de discurso en un texto, formas textuales donde los discursos están contenidos dentro de otro texto, y a su vez están mezcladas en forma compleja y difícil de distinguir y separar (*cfr.*, Fairclough, 1992: 173 ).

Para los especialistas en traductología y lingüística Basil Hatim e Ian Mason, la intertextualidad “es un mecanismo semiótico que constituye un área híbrida entre la semiótica y la pragmática. Mientras más fuerte es el vínculo intertextual, más se activa el conocimiento del texto mismo y los sistemas de creencias” (Hatim y Mason, 1995: 118).

Estos dos investigadores distinguen una intertextualidad activa y una pasiva. La primera suele ser fuerte cuando activa sistemas de conocimiento y creencias que están más allá del texto, mientras que la intertextualidad pasiva, se limita exclusivamente a cumplir con la necesidad básica de que los textos han de ser internamente coherentes, es decir, inteligibles (*Cfr.* Hatim y Mason, 1995).

En el desarrollo de su análisis, los autores refuerzan los aspectos fundamentales del análisis intertextual activo en un modelo de contexto entendido como el entorno extratextual que da forma y a la vez, es formado por la expresión lingüística y que será comentado en el siguiente punto.

El desarrollo actual de la intertextualidad, ha dado pauta a nuevos paradigmas o al reforzamiento de los aspectos fundamentales que la sustentan. A continuación, se incluyen algunos conceptos relevantes:

Los catedráticos y lingüistas Michel Arrivé, Angelo Marchese y Joaquín Forradellas (2000), definen la intertextualidad como:

[...] el conjunto de las relaciones que se ponen de manifiesto en el interior de un texto determinado”, a lo que añaden que “estas relaciones acercan un texto tanto a otros textos del mismo autor como a los modelos literarios explícitos o implícitos a los que se puede hacer referencia. (Arrivé y Forradellas, 2000: 217).

Este concepto, retoma los aspectos fundamentales de la intertextualidad, dándole un sentido práctico para la consulta en un diccionario especializado.

Bengoechea (1997) define la intertextualidad como:

[...] La relación de un texto con otros que le preceden. Lo que viene a significar que la interpretación del texto depende del conocimiento que se tenga de otros textos. La intertextualidad activa en el lector su conocimiento general, que tiene

almacenado en su memoria. De ahí que la mayoría de los textos los interpretamos a través de la intertextualidad. (Bengoechea, 1997: 1).

Del concepto anterior se destaca la capacidad de la intertextualidad de activar el conocimiento general del lector que tiene almacenado en su memoria.

Los conocimientos que el lector tiene guardados en su memoria, representa un importante activo que hace de la intertextualidad una valiosa herramienta para poder establecer los vínculos entre diversos textos. Por lo tanto, otro concepto moderno de intertextualidad, la define como:

[...] El hecho de que un texto dado se vincule de diferentes maneras a otros textos: citándolos, o tomando de ellos determinados ritmos, temas, argumentos, o reelaborándolos o parodiándolos. Para entender un determinado texto tenemos que conocer una "variedad de textos afines a él", y con los cuales se relaciona de una u otra forma (Simone, 2000: 109).

A manera de resumen, puede establecerse que la intertextualidad ha ido consolidándose dentro del análisis literario y ha sido objeto de interesantes trabajos de investigación de especialistas que le han dado un carácter formal y que han ampliado su campo de acción hacia otros contextos más allá de los tradicionales textos literarios.

## **6. Las dimensiones de la intertextualidad**

Como pudo observarse en el desarrollo del concepto de intertextualidad, ésta se ha abordado desde distintos contextos como la lingüística, la semiótica y la comunicación, principalmente. De esta forma, en el contexto extratextual, Hatim y Mason (1995), distinguen tres dimensiones de la intertextualidad: la comunicativa, la pragmática y la semiótica.

[...] La dimensión comunicativa constituye un aspecto del contexto con todas las variables relacionadas con el campo, el modo y el tenor. El campo es la variación en el lenguaje de acuerdo con el uso en entornos profesionales y sociales, como por ejemplo, el discurso científico o el jurídico. El modo es el medio seleccionado para la actividad lingüística entre el discurso oral y el escrito, pero también incluye distinciones entre el monólogo o el diálogo. El

tenor es la relación entre los participantes en una situación interactiva, como por ejemplo, el nivel de formalidad o la distancia jerárquica en los papeles sociales. La dimensión pragmática complementa la dimensión anterior y dice relación con el control de la intencionalidad de los participantes para cumplir una meta comunicativa. La dimensión semiótica, por su parte, regula la relación de los textos entre ellos, incluyendo su valor pragmático, como signos dentro de un sistema de signos (*Cfr.* Hatim y Mason, en Marinkovich, 1993: 175).

En la transmisión, intercambio e interpretación de la información, el contexto representa un papel fundamental. Difícilmente puede entenderse la comunicación humana si no se tiene en cuenta la contextualidad del discurso, lo cual representa una forma en la que exista una adecuada decodificación de un mensaje de parte del receptor.

Sin embargo, el concepto de contexto, lejos de ser una noción clara en la lingüística actual, carece de una definición precisa que permita incluirlo en los modelos de interpretación del discurso de manera unívoca. Para los lingüistas, el contexto es, a veces, el co-texto (esto es, aquellas producciones verbales que coaparecen junto a la expresión que se analiza, manteniendo con ella algún tipo de relación sintagmática); otras veces, el contexto puede interpretarse paradigmáticamente (por ejemplo, en cuestiones de pragmática, cuando se analiza el significado de un acto de habla indirecto o de una implicatura en función de la selección de las expresiones utilizadas, significados implícitos o piezas de información reservadas por el hablante). (*Cfr.* Salguero, 2007).

Otros factores incluyen:

1. La presencia de la deixis (puntos de referencia) y ciertos tipos de anáfora (repetición de distintas frases o grupos sintácticos), las cuales dependen de variables observables, pero no verbalizables.
2. El conocimiento implícito y explícito existente en el hablante/oyente, tanto del tema como como del referente de una determinada expresión.
3. Las capacidades lógicas del hablante/oyente para inferir información adicional no codificada.

4. Otros elementos lingüísticos pero no gramaticales, que igualmente, forman parte del contexto de interpretación del discurso, como son: la entonación, la gesticulación, el movimiento y lenguaje corporal, entre otros.

La interpretación de la información textual o visual, ofrece una amplia gama de alternativas de aprendizaje o de comprensión en esta dimensión de la intertextualidad.

Por su parte, la pragmática como dimensión de intertextualidad, hace referencia a:

[...] la capacidad humana de combinar el conocimiento tácito de la gramática con información contextual de varios tipos, tomada de la situación de habla, del contexto lingüístico previo o del conocimiento del mundo de los hablantes; es esta capacidad la que nos permite adaptar de forma óptima nuestro comportamiento lingüístico a nuestros objetivos e intereses. Desde este punto de vista, la pragmática puede reducirse a una teoría de la inferencia (Leonetti, 2008: 3).

En la aplicación de la capacidad humana relacionada con la pragmática, el hecho de que ciertas partes del significado de las expresiones lingüísticas se obtengan por inferencia, es decir, gracias a la capacidad deductiva natural de todo ser humano, y que son identificadas contenidos pragmáticos, hace necesaria su distinción en relación con los contenidos codificados por la gramática. No siempre es fácil trazar una frontera entre ambas clases de contenidos; es más, puede ser muy complicado: a menudo es uno de los objetivos de la investigación, y no es algo que se pueda dilucidar siempre por medio de intuiciones idiomáticas.

Desde el punto de vista pragmático, para el emisor la cuestión es cómo seleccionar las expresiones más adecuadas para conseguir que el receptor reconozca la intención de referirse a determinadas entidades, y no a otras. Para ello, el emisor debe calcular cuál es el estado que corresponde a los referentes en la organización de la memoria del receptor y adecuar su selección a las características del contexto.

Por lo tanto, la primera acción estratégica de un discurso semántico será rectificar esta debilidad epistemológica de parole que se da como

consecuencia del carácter evanescente del acontecimiento, en contraste con la estabilidad del sistema al vincularla con la prioridad ontológica del discurso que resulta de la realidad del acontecimiento, por oposición a la simple virtualidad del sistema. (Ricoeur, 2006: 23)

Como puede observarse, la pragmática permite contar con una mejor comprensión de los contenidos del mensaje, aunque requiere de la conjunción de elementos en los que a partir de un conocimiento gramatical, pueden irse llevando a cabo inferencias determinantes en la comprensión del receptor.

Finalmente, en el caso de la dimensión semiótica de la intertextualidad, se parte del hecho de que la semiótica describe procesos de comunicación no en términos de intercambio de mensajes, sino en términos de producción de sentido, de acción de los signos, de semiosis, de procesos de producción de significado, de sistemas de significación, de procesos culturales o de intercambios simbólicos, todo lo cual parece expandir el espacio de pertinencia no sólo del objeto “comunicación” sino de su naturaleza ontológica, epistemológica y fenoménica.

El campo semiótico aplicado a la intertextualidad, ha comenzado a ser visto como una técnica de análisis (Deely, 1990). En este punto es importante reconocer que hay una diferencia en la forma en que la semiótica ha incorporado a la comunicación a sus sistemas conceptuales y en la forma en que los estudios de la comunicación han incorporado a la semiótica a sus sistemas conceptuales.

En la aplicación intertextual, la semiología basada en la lingüística, representa un binomio de un mismo propósito, no se aplican como un cuerpo disciplinario “autónomo”,

[...] sino como técnicas de análisis especializadas y rigurosas cuya utilidad se extiende al proceso del conocimiento científico en general y que, en el caso particular del conocimiento científico de lo comunicativo, constituyen un verdadero principio metodológico que nos abre la posibilidad de poner rigor en la aproximación a los procesos colectivos de representación objetiva-expresión simbólica sobre los que se construye toda posibilidad de relación comunicativa (López, 1997: 106).

No se debe perder el hecho que toda obra literaria es una fuente de comunicación, dice algo desde un alguien a un otro alguien, que en todo caso en tanto que intertextualidad

cada obra apuesta, imposta, un realidad propia, una, que se arriesga a ser compartida, pues,

... Cada ser humano pertenece a un espacio, a unos lugares... Cada ser humano pertenece a un tiempo, a un decurso temporal... A su vez, esos espacios y tiempos le pertenecen. Se trata de una doble y recíproca pertenencia: una tenencia hasta la final, perfecta. Nuestra co-pertenencia a unas coordenadas espacio-temporales es, pues, perfecta, acabada. Concluida en cada punto de esa dinámica cuadrícula espacio-temporal, cronotópica. Y, a la vez, dinámica y abierta... Estamos, pues, emplazados. Y ese emplazamiento es, a la vez, espacial (en una 'plaza', en un espacio) y temporal (en un 'plazo', en un tiempo). Recordemos que las raíces indoeuropeas de ambas palabras, plak- (plazo) y plat- (plaza), respectivamente 'ser plano' y 'extender, esparcir', aluden a esa extensión espacio-temporal imprescindible para la existencia" (Vázquez Medel, 1998: 5)

A manera de conclusión, puede establecerse que tanto la literatura comparativa como la intertextualidad representan dos valiosas herramientas lingüísticas que favorecen a un mejor aprovechamiento de los contenidos de diversas fuentes de comunicación, esencialmente en la literatura, lo cual, a su vez, será de gran utilidad en el análisis de dos importantes obras de la literatura universal escritas por Robert Louis Stevenson y Jorge Luis Borges, que más allá de instrumentos metodológicos de la literatura, se reconocen que el valor de análisis literario de los referentes citados para la intertextualidad, como son Bajtín y el propio Barthes, ambos guardan la necesidad, muy humana, de alguna manera desformalizar los análisis que guardan comunicación de un hombre con otro hombre desde lo que Eduardo Nicol apunta como un "hombre en situación", es decir, comprendiendo que cada uno, involucrando en esta dialogicidad tanto autor como lector y espectador (Gasset), deposita, arriesga en sus "textos" los contextos, sus ataduras a tiempos, espacios, apetencias, deseos y frustraciones.

Aparece en estos críticos, sí la necesidad de formalizar el análisis de la intertextualidad, pero más allá de ello dejan ver la esperanza, precisamente muy de su tiempo, de desatar el lenguaje y posibilitar propios fundamentos de una ciencia humana de la literatura. La metodología es una "desmetodología", es el intento de hallar en los textos a dialogantes humanos que toman las obras como medios de



expresión humana; la comparativa literaria es el pretexto para llegar al hacedor del texto, y más allá, al sentido de la vida que guardan los textos, de alguna manera Bajtín como Barthes son empeñados críticos que apuestan por la comunidad humana, por el valor de la comunicación, de la razón de la intertextualidad como método humano para saber que el uno es, está, en el otro como propia condición humana. No otra cosa es el lenguaje y su develación de mutua intromisión natural de intimidades, propio medio del amor, Eduardo Nicol afirmaba que,

[El ser humano] puede aspirar a la comunión porque *el otro* no es un ser *ajeno*, en el sentido de ontológicamente extraño al propio: con dos partes disímiles no puede recomponerse una unidad. *El otro* es un ser al que llamamos prójimo, o semejante, porque su ser no es tan ajeno que no pueda *apropiarse*: tiene constitutivamente la disposición de ser parte del ser propio. Y esta disposición radical es la que determina la *expresión*. La palabra es el nexo de vinculación y de restablecimiento de "la unidad primitiva", como la llamaba el mito, o sea el modo de lograr la plenitud ontológica. (Nicol, 2003: 17-18)

De similar manera, bien apunta Ricoeur (2006) en *Teoría de la interpretación*, que andar entre el texto es alcanzar al hombre desde su lenguaje, que conserva inexorablemente sus pertenencias, llámese identidades; ata en escritos la cuna de sus mitos, de las palabras que nombraron al Sol y que cuando un indio americano lo menciona o lo lee: "Sol", o un indio maya lo pronuncia, al igual que cuando lo dice la niña de la escuela primaria o lo exclama el joven japonés en urbes densas de Tokio, la palabra Sol enlaza las diferentes y diversas maneras con que cada uno de ellos "siente el Sol y lo vive relacionado con las cosas frías de su sociedad y las urgencias de su economía"; Ricoeur apunta que

Si pueden ser identificados y reidentificados, los actos discursivos escritos fijan, en consecuencia, no sólo una intención comunicativa (el querer-decir del hablante o aspecto subjetivo del sentido o la significación) sino también una intención lingüística (el querer-decir de las oraciones, esto es, el contenido proposicional, la síntesis de la función identificadora singular y predicativa universal) (Ricoeur, 2003: 25).

Es importante apuntar que la intertextualidad, como análisis literario, al modo en que varios la desarrollaron tiempo atrás y señaladamente con revaloración en la

actualidad, señalan que la finalidad, en apariencia, es hallar las semejanzas de todo tipo entre épocas, géneros, naciones y autores, que por llevarse a través del lenguaje, no puede evadir lo que cada una de las obras, en cuanto hijas de su tiempo y que bien embarga tanto la obra de Stevenson como de Borges<sup>2</sup>, una preocupación que la hermenéutica literaria de Ricoeur (2006) señala como esa temática que se longitudinaliza intertextualmente como el ser que siempre lucha por ser, en el desamparo de la locuacidad o en la dicha del buen recuerdo soñado que sufre el *alter ego*, ambas situaciones que aturden pero que afirman los riesgos de la libertad y del yo espiado por su acompañante eterno, únicas constantes que la crítica literaria renombra en cada época para que nunca se hunda en el formalismo.

De ahí la importancia de hablar de la vidas de los autores, que como advertía Nietzsche, que no existen las cosas, existen sus interpretaciones. La obra no es más que la propuesta abierta a la interpretación que cada época y cada individuo haga de ella. De otra manera la obra es una narrativa de un algo sin tiempo ni espacio, como una matemática pura. El artista, consciente o no, está contando algo de la vida, algo que le ha impresionado y que no sabía lo que era hasta que la materia se puso en sus manos. Las verdaderas obras de arte son el espejo del alma, son el reflejo del hombre: hasta que no son terminadas el artista no calma su esfuerzo intenso por revelar aquello que le conmocionó. En este sentido toda obra es una pro-vocación; como obra de arte es abierta a las interpretaciones, al tiempo, al espectador, en todo caso, a la mirada del crítico formalista que desea sólo hallar la coincidencia intertextual.

---

2 Es importante resaltar aquí el hecho de que Borges, como propio reconocimiento, cuidaba mucho de evitar las dobles o triples correcciones del texto, pues él comentaba que cada texto era producto de su época, la refleja, es parte de su riqueza literaria el que conserve el aroma de lo vivido, que en todo caso la corrección posterior a esa vivencia, que dio sentido a particulares palabras, podría, o se asegura, podría desvirtuar. Se presenta entonces el dilema entre aspectos éticos o estéticos de la literatura como un quehacer humano, que por su naturaleza se presume alejada a toda pragmatidad; sin embargo, como abogado del diablo, se puede adjudicar una dimensión de utilidad rasera a toda obra literaria precisamente porque sirve para que el ser humano no se olvide de las cosas, que hizo en el pasado y que predestinadamente, desde una comprensión hermenéutica del lenguaje literario, hará en el futuro; *Vid.*, Koselleck, Reinhart, (1993), "Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos", Barcelona: Paidós.

## Capítulo II

### Ubicación histórica de los objetos de estudio

*Todo lo que es profundo ama el disfraz. Todo espíritu profundo tiene necesidad de una máscara*  
Nietzsche (*Más allá del bien y el mal*)

#### 1. Robert Louis Stevenson

##### a) Ubicación histórica de su obra en general

Antes de analizar la obra literaria de Robert Louis Stevenson, es importante incluir algunos datos biográficos.

El escritor británico nació en Edimburgo, Escocia; hijo único del ingeniero y constructor de faros Thomas Stevenson y de Margaret Isabella Balfour, siendo bautizado originalmente como Robert Lewis Balfour; cuando contaba con 18 años de edad, a instancias de su padre, le fue cambiado el nombre *Lewis* por la versión francesa *Louis*, con el propósito de evitar las asociaciones con un político radical de igual nombre (Reinbold, 1995: 18).

En sus primeros años bajo la tutela familiar, los constantes padecimientos respiratorios tanto de su madre como del pequeño Robert, le hicieron necesario un constante cambio de residencia hacia climas menos agresivos.

Por consejo del médico de la familia, pasaban muchas mañanas en cama. Para aliviar a la madre, la familia contrató en 1852 a la niñera Alison Cunningham (1822–1910), cariñosamente identificada como *Cummy*, quien impresionaba tanto al pequeño Louis con su calvinismo austero y sus historias nocturnas truculentas, que influyó de manera determinante en la imaginación del futuro escritor.

Su obra fue fuertemente influida por las experiencias infantiles tempranas, en especial, los relatos de *Cummy*, quien se preocupaba por él de manera conmovedora cuando yacía enfermo en cama, leyéndole pasajes como *Pilgrim's Progress* de John Bunyan y de la Biblia. En su obra *A Child's Garden of Verses*, que

apareció en 1885 y que hasta hoy sigue siendo un favorito en Gran Bretaña, Stevenson, recuerda afectuosamente a su niñera.

A partir del quinto año de vida del pequeño, su madre Margaret Stevenson llevó un diario de vida sobre su hijo, a quien llamaba familiarmente "Lou" o "Smout" (en escocés: "salmón de un año"); dicho diario fue narrando la vida del escritor hasta que cumpliera 39 años, por lo que sus años tempranos se encuentran bien documentados (Reinbold, 1995).

[...] A partir de septiembre de 1857 Stevenson asistió a la *Henderson's Preparatory School*. Sin embargo, por razones de salud, solamente podía participar en clases por dos horas diarias. Tras pocas semanas, una bronquitis acabó con su asistencia regular a la escuela y comenzó a recibir clases particulares privadas los años siguientes. Al cabo de cuatro años ingresó a la *Edinburgh Academy*, una escuela superior que a su vez abandonó a los 13 años de edad. Luego de una breve estadía en el internado de Spring Grove en las cercanías de Londres, regresó para asistir desde 1864 a una escuela privada de su ciudad natal (Reinbold, 1995: 25-27).

Ingresó en la Universidad de Edimburgo para estudiar Ingeniería Náutica, aunque esa decisión fue notablemente influenciada de su padre que era ingeniero, más no por interés propio, lo que lo llevó a abandonar el estudio de la ingeniería, en pos del estudio de las leyes.

Para 1875, empezó a practicar la abogacía, sin desarrollar una carrera brillante en este campo, ya que su interés se concentraba en el estudio de la lengua. En esta época aparecieron en él los primeros síntomas de la tuberculosis, lo que de alguna forma, lo motivó a llevar a cabo una serie de viajes por el continente europeo.

En 1876, a los 26 años, conoció en un viaje a Grez (Francia) a Fanny Osbourne, norteamericana que estaba separada y con quien el autor contrajo matrimonio en 1880, a la edad de 30 años.

La pareja vivió un tiempo en Calistoga, California, y en un ambiente cálido y placentero, la obra de Stevenson se concentró en historias de viajes, aventuras y romance, dotada de versatilidad tanto en ficción como en ensayo.

No obstante, la fragilidad en el estado de salud del escritor, obligó a la pareja a mudarse a Edimburgo, luego a Davos, Suiza, y finalmente, a instalarse en una finca que el padre de Stevenson les regaló, en el balneario de Bournemouth. Tres años más tarde partieron a Nueva York. Tras una breve estadía en San Francisco, decidieron realizar un viaje hacia las islas del Pacífico Sur, en donde se integró a la vida política, que fue documentando en la prensa anglo-francesa.

Para fines del siglo XIX, su estado de salud fue minando, hasta que en 1894, murió a causa de un derrame cerebral.

Aun y cuando desde sus primeras etapas de vida, Stevenson mostró un fuerte interés por la escritura, no fue sino después de haber cumplido veinticinco años, cuando inició su carrera literaria, colaborando en revistas, escribiendo artículos pequeños y rodeándose con gente del ambiente literario del calibre del editor Sir Leslie Stephen y los escritores Henry James y William Ernest Henley.

Sin embargo, como se mencionó anteriormente, obligado a viajar constantemente en busca de climas propicios para su delicado estado de salud, decidió enlazar su interés por la literatura con su necesidad permanente de viajar, lo que de alguna manera, representó una clara influencia en el contenido de su obra literaria.

Stevenson es autor de algunas de las historias fantásticas y de aventuras más populares, como *La isla del tesoro* y *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, adaptadas para niños y llevadas varias veces al cine desde hace varias décadas y hasta la fecha. Fue importante también su obra ensayística, breve pero decisiva en lo que se refiere a la estructura de la moderna novela de peripecias. Fue muy apreciado en su tiempo y algunas de sus obras son inmortales en la lista de la historia. Su obra literaria incluye:

- 1876 *Un viaje al continente*.
- 1882 *Las nuevas noches árabes*.
- 1883 *La isla del tesoro*.
- 1884 *El ladrón de cadáveres*.

- 1885 *El dinamitero*.
- 1886 *Las aventuras de David Balfour*.
- 1886 *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*.
- 1887 *Los hombres alegres y otros cuentos y fábulas*.
- 1888 *La flecha negra*.
- 1889 *El Conde de Ballantrae* (también traducida como *El Señor de Ballantrae*).
- 1891 *El diablillo de la botella*.
- 1892 *La resaca*.
- 1893 *Noches en la isla*.
- 1893 *Cuentos de los mares del sur*.
- 1894 *Bajamar*.
- 1896 *El dique de Hermiston* (Obra inconclusa de la autor, finalizada por Arthur Quiller Couch).

El legado de Robert Louis Stevenson es una vasta obra que incluye novelas mayores, cuentos, crónicas de viaje, obras de teatro, poesía, ensayos y cartas que, en las diferentes ediciones de obras completas, alcanzan de 10 a 35 volúmenes. La primera, editada por su amigo Sidney Colvin y conocida como la *Edinburgh-Edition* (1894–1898), consta, por ejemplo, de 28 volúmenes, mientras que la que editó su hijastro Lloyd Osbourne entre 1921 y 1923 en Nueva York (la *Vailima-Edition*) tiene 26 volúmenes.

En cuanto a la ubicación histórica de la obra de Stevenson, esta gira principalmente en la segunda mitad del siglo XIX, y comprende fundamentalmente cuentos y crónicas de viaje, lo que, como se ha comentado, ha sido ubicado como parte del género de literatura infantil (*La isla del tesoro*, 1883) y ficción (*El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, 1886).

En un contexto general, las principales influencias literarias del escocés, las recibió de Daniel Defoe, autor de "*Robinson Crusoe*" (1719), Jonathan Swift, quien escribió, entre otras obras, la famosa "Los viajes de Gulliver" (1726); Stendhal, autor de "*Rojo y Negro*", entre otras muchas obras, así como de Henry Fielding, quien

está considerado como el creador de la tradición novelística inglesa junto a su contemporáneo Samuel Richardson (*Cfr.* Alexandre, 2018).

Toda su obra literaria estaba basada en argumentos en los que las aventuras y el género fantástico se combinaban, trayendo consigo narraciones plenas de emoción, intriga y acción. Fundamentalmente, en todas sus novelas y relatos, es común encontrar una nítida oposición entre el bien y el mal, en una constante alegoría moral que utiliza como recursos narrativos el misterio, el suspense y la aventura.

En un contexto socioeconómico, el ambiente en el que se desarrolló Stevenson fue en una clase que si no ostentosa, gozaba de salud financiera, lo que como hijo único, le permitió llevar una vida sin carencias que le facilitó viajar y cambiar constantemente de residencia.

La sociedad inglesa de mediados del siglo XIX, vivía los esplendores de la época victoriana, en la que la nación se destacaba por ser el primer país europeo en realizar la Revolución Industrial para sustentar el potencial manufacturero y comercial de la que en ese entonces se consideraba la principal potencia mundial (*Cfr.* Canales, 1999).

El ambiente que rodeaba a Stevenson en el plano educativo de su época, se vio enmarcado por los centros elitistas de enseñanza (las *public schools*), donde la educación infundió unos valores –servicio al Estado, superioridad racial, orgullo por el imperio), “claramente en sintonía con la ideología patriótica e imperialista. “La propaganda emanada desde la escuela, se complementó con la de una abundante producción literaria (novelas y seminarios), dirigida a un público adolescente, mediante la cual, los valores de las *public schools* se diseminaron ampliamente” (Canales, 1999: 316).

La situación socioeconómica del Reino Unido, provocó que los autores británicos de la época, tuvieran en la época victoriana como una referencia fundamental en el desarrollo de su obra literaria.

[...] Esto es en gran parte, porque la percepción de las vivencias que tenemos de las vivencias y el modo de pensar íntimo de los que vivieron en esas circunstancias históricas, se transmite y rezuma de toda la literatura del periodo. El ensayo, el pensamiento, la política, la moral y la ideología predominantes en ese momento, nos orientan sobre el tipo de debates y actitudes que se deben tomar en cuenta para enjuiciar a esos personajes; la ficción narrativa explora sus emociones y la forma individual de enfrentarse a estos problemas al mismo tiempo que proporcionan un retrato del devenir de la vida cotidiana y el desarrollo de las relaciones humanas (Pérez, 2000: 96).

En un contexto literario, la obra de Stevenson se desarrolló en torno al realismo, movimiento artístico posterior al romanticismo y de alguna manera, paralelo al naturalismo.

[...] El realismo literario se interesó fundamentalmente por la circunstancia concreta. Antes de la novela, la epopeya y la tragedia habían presentado protagonistas idealizados e investidos de una dimensión mítica, algo que también ocurrió con el romance y sus héroes llenos de talento, astucia y valentía. Las circunstancias temporales y espaciales de la épica, la tragedia y el romance, también correspondían al mito (Durán y Martínez, 2010: 99).

El movimiento es de origen francés, aunque tuvo importantes exponentes en otros países europeos, en Norteamérica y en Latinoamérica entre los cuales pueden destacarse:

Stendhal, Honorato de Balzac, Gustave Flaubert, Emile Zola, Alejandro Dumas, Charles Pierre Baudelaire, Stéphane Mallarmé en Francia; Charles Dickens, Robert Louis Stevenson, Oscar Wilde, George Bernard Shaw, Aslfred Lord Tennyson, Robert Browing y Gerald Hopkins en Inglaterra; Benito Pérez Galdós, Leopoldo Alas Clarín, Pedro Antonio de Alarcón, Emilia Pardo Bazón, Vicente Blasco Ibáñez, Duque de Rivas y José Zorrilla en España; Fiódor Mijáilovich Dostoievski, León Nicoláevich Tolstoy, Mijail Evgráfovich Saltykóv – Shilhedrin, Anton Pávlovich Chéjov y Vladímir Galactiónvich Korolenko (en Rusia); Mark Twain y Walt Whitman en Estados Unidos, Manuel Gutiérrez Nájera y Amado Nervo en México, entre otros.

La novela realista en Inglaterra, como se mencionó anteriormente, fue dándose bajo el marco de esplendor de la época victoriana (1837-1901), en la que



los autores más leídos optaron por la “literatura de imaginación”: aventuras, utopía, misterio, viajes. Tal es el caso de las dos obras más emblemáticas de Stevenson:

[...] *La isla del tesoro*, una novela de difícil traducción con los elementos típicos ingleses (la forma de hablar dialectal de los escoceses o el lenguaje de los marineros)... un estilo fluido y ágil, una sabia economía de recursos y sobre todo, con su presentación de la ambigüedad humana y la lucha entre el bien y el mal, reflejada de forma magistral en su novela *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886), ofreció a la sociedad victoriana una vía de escape y de evasión, sin descuidar el discurso moral y psicológico (Garraón, 2017: 56).

La cita anterior, abre la pauta para el análisis de la novela *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* en el siguiente punto.

## **b) Ubicación histórica de la novela *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde***

*El Extraño Caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* es un relato fantástico policial, ubicado en el género de análisis psicológico. Stevenson era muy consciente de las contradicciones que envuelven al ser humano y de cómo este se debate angustiosamente entre el bien y el mal sin acertar a superarlos o a imponer uno por encima de otro.

[...] La doble personalidad del protagonista es, en realidad, un reflejo de la mentalidad del hombre moderno, sometido por el mundo en que vive, en el caso del autor la época victoriana caracterizada por una doble moral y un duro juicio social. El desdoblamiento del protagonista no llega nunca a asentar una de sus dos caras, sino que en función del deseo se deja arrastrar a una alternancia de momentos de signo opuesto. El autor lleva con maestría a las consecuencias más extremas, los resultados de un fenómeno eterno para el hombre (Pazo, 2012: 2).

Existe un estrecho vínculo entre la ubicación histórica de la novela de Stevenson con el prototipo de la vida social de la denominada era victoriana, lo que permite ubicar perfectamente el momento histórico que se pretende plasmar en el texto.

En una sociedad sumamente cambiante, abierta a nuevas ideas y conceptos como no lo había estado hasta entonces, la sociedad de la época victoriana tiene

como factores emblemáticos la controversia religiosa, la educación del pueblo, la faceta artística de las clases altas, la discusión política de los partidos, la marcada diferenciación en las clases sociales, la participación de la mujer en aspectos políticos y sociales, etcétera, situaciones que conducen a un reformismo social en el que no es de poca importancia el impulso aportado por los escritores (Cfr. García, 2008).

Esta condición trae consigo que a veces resulte complicado parcelar la personalidad del escritor (poco importa que este sea narrador, poeta o autor dramático) de su propio entorno social, ya que estas dos características fundamentales van con frecuencia unidas:

[...] En esta interdependencia e interrelación, se puede afirmar que en ningún momento crucial de la historia de la humanidad jamás fue tan social y comunitaria la idea de la cultura literaria, ya fuera en los distintos campos de la religión, de la ciencia, de la filosofía y de la literatura (Cfr. Norman, 1987: 62ss.).

En un retrato representativo del ambiente histórico en donde se desarrollan importantes obras del realismo británico, especialmente en Londres, a finales del siglo XIX, de la capital británica se desprenden al menos tres sucesos que le dan el título (hasta ahora extraoficial) de “capital del horror”:

[...] la publicación de *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson, y *Drácula* (1897), de Bram Stoker, así como los asesinatos perpetrados en 1888 por *Jack el Destripador*, el célebre primer asesino en serie. Tanto Jekyll/Hyde como Drácula le otorgaron una atmósfera de horror gótico al Londres victoriano (Krause, 2015: 35).

El ambiente gótico de la capital del entonces país más poderoso del mundo, contiene los elementos sociales derivados de la situación socioeconómica prevaleciente entre los siglos XVII y XIX, especialmente en los 64 años de reinado de la Reina Victoria I, en la segunda mitad del siglo XIX.

El término gótico en la literatura, tiene su origen con la publicación de *El Castillo de Otranto. Una historia gótica*, escrita por Horace Walpole en 1764 y que durante seis décadas fue alcanzando su máximo esplendor, hasta alcanzar su cénit con la obra *Melmoth, el errabundo*, escrito por Charles Robert Maturin en 1620.

Desde sus comienzos, el gótico se impuso como una literatura de estructuras que parecen derrumbarse, enmarcadas por recintos lúgubres, de sentimientos prohibidos y caos sobrenatural.

[...] El gótico trataba de subvertir las normas del racionalismo y del autocontrol apelando a la eterna necesidad humana de elementos inhumanos, una necesidad no satisfecha por el sensato y decoroso arte de la Edad de la Razón, Walpole abrió la puerta a un universo alternativo de terror, de confusión psíquica y social cuya mera existencia había sido negada por el sistema de valores neoclásico (Solaz, 2003: párr. 5).

Por otra parte, el tema del doble o *doppelgänger* se convirtió en la fórmula más popular del periodo.

[...] El encuentro con la bestia interior se puede apreciar brillantemente en relatos como *Memorias privadas y confesiones de un pecador justificado* de James Hogg, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Stevenson y *El Retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde. La confluencia de la bondad y la maldad en el mismo personaje, sugiere un cambio en la naturaleza del villano gótico (Solaz, 2003: párr. 20).

Finalmente, la ubicación histórica de la obra de Stevenson en el ambiente londinense oscuro y lleno de misterio, ha sido de enorme influencia en el desarrollo de la novela de ficción. En la actualidad, mucha literatura de lo sobrenatural se alimenta de los esquemas de la novela gótica.

### **c) Temporalidad de la obra**

Los elementos que determinan la instancia narrativa en su inscripción temporal respecto de la historia contada, son definidos por Gérard Genette en su obra *Discours du récit*, ensayo de referencia para los estudios narratológicos y en el que se estudian sucesivamente el tiempo de la narración, los niveles narrativos, la persona y la instancia del narratario.

El autor incluye en la categoría del tiempo de la narración, cuatro tipos de narración:

- *Ulterior*. Posición clásica del relato en pasado y por mucho, la más frecuente.
- *Anterior*. Relato predictivo, por lo general en futuro, pero que nada impide narrar en presente.

- *Simultáneo*. Relato en presente contemporáneo a la acción.
- *Intercalado*. Entre los momentos de la acción.

A lo largo de su razonamiento Genette va ilustrando los diferentes tipos narrativos con ejemplos que, a menudo, se enmarcan dentro de las literaturas del yo, anticipando en cierta medida los objetivos de este trabajo. Así, la narración ulterior es en principio propia de la narración “autobiográfica” o “en primera persona” —es decir, la autobiografía, las memorias, la novela autobiográfica y la novela-memorias—, si bien suele suceder que, según avanza el relato, la distancia que separa al héroe del narrador se va acortando, hasta el punto de que en muchos casos se da una convergencia final completa. Por su parte, la narración intercalada sería una —práctica corriente de la correspondencia y del diario íntimo, y por tanto de la novela epistolar y del relato en forma de diario. (Genette, en Causante, 201: párr. 3.).

El tiempo narrativo de la obra es fundamentalmente ulterior, aunque en algunos pasajes aparecen las otras tres categorías, especialmente en los diálogos entre los personajes.

La narración corre a cargo de un narrador observador que va presentando a los personajes, primeramente a Mr. Utterson:

*[...] Mr. Utterson, el abogado, era hombre de semblante adusto jamás iluminado por una sonrisa, frío, parco y reservado en la conversación, torpe en la expresión del sentimiento, enjuto, largo, seco y melancólico, y, sin embargo, despertaba afecto. En las reuniones de amigos y cuando el vino era de su agrado, sus ojos irradiaban un algo eminentemente humano que no llegaba a reflejarse en sus palabras pero que hablaba, no sólo a través de los símbolos mudos de la expresión de su rostro en la sobremesa, sino también, más alto y con mayor frecuencia, a través de sus acciones de cada día... (p. 3).*

En un segundo término, a Mr. Richard Enfield, pariente lejano de Utterson, hombre muy conocido en toda la ciudad.

*Eran muchos los que se preguntaban qué verían el uno en el otro y qué podrían tener en común. Todo el que se tropezara con ellos en el curso de sus habituales paseos dominicales.*

*Henry Jekyll, doctor en Medicina y miembro de la Royal Society. Hombre de unos cincuenta años, alto, fornido, de rostro delicado, con una expresión algo astuta, quizá, pero que revelaba inteligencia y bondad, su mirada demostraba que sentía por su amigo un afecto profundo y sincero.*

*Dr. Lanyon. Era éste un hombre cordial, sano, vivaz, de semblante arrebolado, cabellos prematuramente encanecidos y modales bulliciosos y decididos*

*Mr. Hyde era pequeño, pálido, producía impresión de deformidad sin ser efectivamente contrahecho, tenía una sonrisa desagradable, se había dirigido al abogado con esa combinación criminal de timidez y osadía, y hablaba con una voz ronca, baja, como entrecortada.*

*Sir Danvers Carew. Anciano de porte distinguido y pelo canoso, asesinado por Hyde.*

*Poole, mayordomo de Jekyll, que sirve de contacto en la comunicación de éste con Utterson y Lanyon.*

*Mr. Guest, pasante de Utterson, cuyo trabajo grafológico de las notas de Jekyll y Hyde, le permiten descubrir gran similitud. (p. 9).*

La narración intercalada, se manifiesta en los diálogos entre los personajes en relación con los hechos sucedidos en el periodo en el que transcurre la obra, desde el choque de Hyde con una niña en la calle, la indemnización de Jekyll por dicho evento, hasta la lectura de su misiva, explicando los hechos.

La narración es por lo general en tercera persona, excepto cuando Jekyll narra su experiencia en su misiva a Utterson, en donde utiliza la tercera persona para referirse a Hyde.

#### **d) Análisis literario**

La novela *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, representa una de las obras emblemáticas de la literatura realista inglesa, ubicada en el ambiente gótico londinense de fines del siglo XIX y junto con otras obras importantes como *El retrato de Dorian Gray* del escritor irlandés Oscar Wilde (1890) y *Drácula*, del también irlandés Bram Stoker (1892), son sin duda, obras representativas de la era victoriana inglesa. Asimismo, como se mencionó anteriormente, en la novela de Stevenson, se destacan los elementos teóricos del doble o *doppelgänger*, como idea principal y vertebradora del texto literario y que sirve de motivo para plantear temas universales que trascienden los límites del texto.

Todo motivo goza de una forma concreta y de una serie de paralelismos e iteraciones que remiten al lector a otras elaboraciones anteriores. Como destaca Claudio Guillén, “el elemento temático intratextual e intertextual a la vez, engarza el texto literario con otros textos” (Guillén, 1985: 252).

Es así, que en el plano intertextual, el doble suele aparecer vinculado al “efecto de cita”, a manifestaciones recurrentes en su historia literaria (el espejo y el reflejo, la sombra, el retrato o el muñeco), y a unas secuencias narrativas concretas: “el encuentro original y doble, la usurpación de personalidad en los ámbitos público y privado, la circularidad y la repetición, la duda sobre la propia identidad, o el intento de aniquilar al rival” (Cfr. Benemill, 2001; 137).

Con base en lo anterior, Hyde representa el doble de Jekyll, un personaje turbio y oscuro dentro de la personalidad de un científico reconocido e inmerso en la moralidad y el formalismo de la clase acomodada en Londres del siglo XIX. Una lucha constante entre ambas personalidades, explicada con maestría en la carta de escribió el científico al abogado Utterson: la del hombre bueno, bondadoso y altruista con una moral intachable y la de un pequeño diablo, agresivo y malvado, que habitaba en él y salía a la luz cuando tomaba la pócima.

Otros aspectos destacados sobre el análisis literario de la novela de Stevenson, incluyen:

- Esta novela pertenece al género narrativo, porque plantea contar una ficción y comunicar el universo creado de hechos y experiencias. Ejemplo: "en la esquina de las dos calles, de un modo muy natural..."
- El material discursivo está escrito en prosa.
- Es una novela porque está dividida en capítulos, es más extensa que otros textos, tiene más cantidad de personajes, desarrollo de personalidad del personaje y presenta varios conflictos.
- Los personajes actúan en un tiempo determinado
- La función que predomina es poética, porque se caracteriza por interesarse en el mensaje mismo, no sólo por lo que se dice sino por cómo se lo dice, esto significa que el lenguaje pasa a ser el protagonista del texto a través de una cuidada selección y combinación de las palabras.

- Los lugares van cambiando, es decir, hay más de un espacio.

## 2. Jorge Luis Borges

### a) Ubicación histórica de su obra en general

De igual forma que se llevó a cabo el análisis sobre la ubicación histórica de Robert Lewis Stevenson, en el caso de Jorge Luis Borges, también se tomará como punto de partida, un breve recorrido por aspectos relativos a su vida, para posteriormente, vincularlos con su obra literaria.

Jorge Francisco Isidoro Luis Borges Acevedo, nació en el 840 de la calle Tucumán, Ciudad de Buenos Aires, el 24 de agosto de 1899.

Su madre, Leonor Acevedo, de sólida formación religiosa, jugó un papel determinante en la vida del escritor, especialmente cuando su ceguera se hiciera completa y requiriera del apoyo de su progenitora en sus tareas literarias e incluso en su cuidado personal.

Su padre, Jorge Guillermo, fue abogado y maestro de psicología en la Escuela Normal de Lenguas Vivas, impartiendo además clases de inglés, que podría decirse que era su lengua materna, pues Frances Harlam, su madre, era oriunda de Staffordshire, en Inglaterra, situación que influyó en la afición de su hijo por la literatura en inglés.

Sus liminares escauceos literarios fueron, por lo tanto, obras en inglés: la primera novela que leyó completa fue *Huckleberry Finn* de Mark Twain, seguido de las obras de Edgar Allan Poe y el Capitán Marryat, *Los primeros hombres en la luna* de H.G. Wells, *La isla del tesoro* de Stevenson, entre otros.

Este primer contacto con la literatura representó sin duda, parte del interés paterno porque el infante comenzara a desarrollar habilidades en este campo, según lo plantea el mismo escritor:

[...] Desde mi niñez... se consideraba de manera tácita que yo cumpliría el destino literario que las circunstancias habían negado a mi padre. Era algo que se daba por descontado (y esas convicciones son más importantes que las

cosas que meramente se dicen). Se esperaba que yo fuera escritor... (Cfr. Savater, 2013: 115.).

Sus primeras obras durante su juventud temprana, fueron un pequeño cuento inspirado en un pasaje del Quijote y otro compuesto a los 14 años El Rey de la selva, firmado bajo el pseudónimo de "Nemo".

A los dieciochos años inició el estudio del alemán para acceder a la lectura de *El mundo como voluntad y representación* de Schopenhauer, una obra filosófica que causó un profundo impacto en él y así lo expuso en el epílogo de *El hacedor*: "Pocas cosas me han ocurrido más dignas de memoria que el pensamiento de Schopenhauer" (Borges, 1960, Epílogo).

A finales de 1918, se trasladó a España, se adhirió al ultraísmo, movimiento vanguardista poético que centró su creación en la expresión metafórica buscando excluir todo tipo de enlaces y conjunciones innecesarias y barrocas de la construcción poética. Colaboró en la redacción de las revistas *Ultra*, *Grecia* y *Cosmópolis* e inició igualmente un riguroso y profundo estudio de las obras de Quevedo, Góngora y Cervantes, cuyos análisis e interpretaciones luego serían plasmadas en poemas y relatos como "Parábola de Cervantes y el Quijote" (*El Hacedor*), "Miguel de Cervantes", "Sueña Alonso Quijano" (*El oro de los tigres*), "Quevedo", "Magias parciales del Quijote" (Otras Inquisiciones), "Góngora" (*Los conjurados*) y los prólogos "Miguel de Cervantes: Novelas ejemplares", "Francisco de Quevedo: Prosa y verso" (*Prólogos*), "Francisco de Quevedo: La fortuna con seso y la hora de todos" (*Biblioteca personal*).

De regreso a Buenos Aires en 1921, publicó su primer libro de poemas titulado *Fervor de Buenos Aires*, como testimonio del entusiasmo que produjo en él su retorno al lugar de origen. A partir de esta publicación y hasta 1930 sus siguientes obras *Luna de enfrente*, *El idioma de los argentinos*, *Cuaderno San Martín* y *Evaristo Carriego*, centran su escritura en temáticas vernáculas: Buenos Aires con sus barrios, sus calles, sus plazas y suburbios, la poesía gauchesca, el tango y el lunfardo, los ancestros familiares, así como las obras y escritores de la literatura argentina. Además de los temas localistas, en estas obras de juventud ya se



advierde la inquietud borgeana en torno al tiempo, pues poemas como “La recoleta”, “Final de año” y “Manuscrito hallado en un libro de Joseph Conrad” de sus dos primeras publicaciones, presentan el tiempo como una forma de la vida, como un misterio cuyo fluir mide el hombre, pero que muere con éste.

En la década de 1930, a causa de una herida en la cabeza, comenzó a perder la visión hasta quedar completamente ciego. A pesar de ello, desde 1938 a 1947 trabajó en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires y, más tarde, llegó a convertirse en su director (1955-1973). Conoció a Adolfo Bioy Casares y publicó con él Antología de la literatura fantástica (1940).

La obra de Borges es muy vasta y comprende narrativa, poesía y ensayo. A continuación se presenta una secuencia cronológica de los tres géneros en que incursionó el autor:

Narrativa:

1935.- *"Historia universal de la infamia"*

1942.- *"El jardín de los senderos que se bifurcan"*

1944.- *"Ficciones"*

1949.- *"El Aleph"*

1951.- *"La muerte y la brújula"*

1970.- *"El informe de Brodie"*

1975.- *"El libro de arena"*

1983.- *" 25 de agosto, 1983"*

Poesía:

1923.- *"Fervor de Buenos Aires"*

1925.- *"Luna de enfrente"*

1929.- *"Cuaderno San Martín"*

- 1943.- "*Poemas*"
- 1960.- "*El hacedor*"
- 1967.- "*Para las seis cuerda*"
- 1969.- "*El otro, el mismo*"
- 1969.- "*Elogio de la sombra*"
- 1972.- "*El oro de los tigres*"
- 1975.- "*La rosa profunda*"
- 1976.- "*Obra poética*"
- 1976.- "*La moneda de hierro*"
- 1976.- "*Historia de la noche*"
- 1981.- "*La cifra*"
- 1985.- "*Los conjurados*"
- Ensayo:
- 1929.- "*Textos recobrados*"
- 1974.- "*Prólogos con un prólogo de prólogos*"
- 1925.- "*Inquisiciones*"
- 1926.- "*El tamaño de mi esperanza*"
- 1928.- "*El idioma de los argentinos*"
- 1930.- "*Evaristo Carriego*"
- 1932.- "*Discusión*"
- 1936.- "*Historia de la eternidad*"
- 1947.- "*Nueva refutación del tiempo*"
- 1950.- "*Aspectos de la poesía gauchesca*"

- 1952.- "*Otras inquisiciones*"
- 1960.- "*Obras completas*"
- 1961.- "*Antología personal*"
- 1968.- "*El libro de los seres imaginarios*"
- 1974.- "*Obras completas*"
- 1971.- "*El congreso*"
- 1976.- "*Libro de sueños*"
- 1980.- "*Borges oral*"
- 1980.- "*Siete noches*"
- 1982.- "*Nueve ensayos dantescos*"
- 1986.- "*Biblioteca personal*"

En cuanto al momento histórico de la obra de Borges se desarrolla por los mismos años en que la industria editorial argentina vive su etapa dorada y se multiplican librerías y bibliotecas, así como se da una admirable expansión en el número de actividades y formas de sociabilidad ligadas al ámbito de las letras, y muy particularmente la producción de libros, revistas y suplementos literarios. Se asistía al crecimiento del número, la calidad y la cobertura de casas editoriales, librerías, revistas, asociaciones, espacios para cursos y conferencias, cafés literarios, con la correspondiente multiplicación de actores: una constelación de editores, asesores, prologuistas, correctores, traductores, reseñistas, autores de antologías, etc., giraba en torno del libro, y no hizo sino reforzar la expansión de las prácticas de escritura y lectura. Sin ir más lejos, el mundo de Borges es el mundo de revistas como *Sur*, editoriales como *Sudamericana*, *Emecé* o *Colombo*, agrupaciones como la *Sociedad Argentina de Escritores*, prácticas de sociabilidad como sus diarias visitas a la casa de los Bioy, las reuniones, ciclos de conferencias y presentaciones de libros en que participó, los cafés que frecuentó (Cfr. Weinberg, 2016).

## **b) Ubicación histórica del cuento *El Otro* en el *Libro de Arena***

*El libro de Arena* es una antología de cuentos y relatos de diferente temática y valor, publicado en 1973, en el ocaso de la vida literaria de Borges. La primera edición de la obra, se dio a conocer en Buenos Aires, cuyo libro tuvo una longitud de 181 páginas. En cada uno de los cuentos agrega un epílogo, para posteriormente opinar que agregar estos elementos en cada cuento le resultó una tarea casi imposible.

El primer cuento en *El Libro de arena* se titula *El Otro* y está narrado en primera persona. El protagonista estaba sentado en un banco, cuya mirada comunicaba con un río y un alto edificio que lo impresiona. Al otro extremo de la banca alguien más se había sentado. Empieza a silbar, cosa que llama la atención del narrador. A esa persona que ocupa un lugar en su banca, lo llamó El Otro.

Históricamente, el cuento, narrado en primera persona, como se mencionó anteriormente, se sitúa en dos puntos concretos. Inicia en 1969 en la ciudad de Cambridge, al norte de Boston, específicamente en el banco de un parque situado frente al río Charles, en el que el viejo Borges en sus setenta, escucha la presencia de otra persona que silbaba una melodía que fue inmediatamente identificada como *La tapera* de Elías Regules y que remitió al viejo Borges a un patio desaparecido y la memoria de Álvaro Melián Lafinur, poeta y crítico argentino, primo segundo del escritor, fallecido en 1958.

En la conversación con el otro, el viejo Borges se sitúa en Cambridge del sesenta y nueve, mientras que su interlocutor menciona que se encuentra en un banco a unos pasos del Río Ródano, en Ginebra Suiza, su lugar de residencia desde 1914.

El cuento termina con el comentario del Borges viejo “Mi sueño ha durado ya setenta años. Al fin y al cabo, al recordarse, no hay persona que no se encuentre

consigo misma. Es lo que nos está pasando ahora, salvo que somos dos. ¿No querés saber algo de mi pasado, que es el porvenir que te espera?”

### **c) Temporalidad de la obra**

Durante toda su vida Borges sintió una fuerte pasión por la metafísica. Entre sus lecturas predilectas figuran los clásicos griegos, los empiristas británicos (Hume, Berkeley), Spinoza y Schopenhauer, entre otros. Además, estaba bien atento a los últimos adelantos en el ámbito de las ciencias psicológicas y de la teoría de la relatividad de Einstein (1915), que cambió sustancialmente la noción acostumbrada del tiempo. Las perplejidades metafísicas acerca de la naturaleza del tiempo se infiltran en sus ensayos, poemas y cuentos.

En los cuentos de Borges, como sucede con *El Otro*, el tiempo se convierte en protagonista. El autor se sirve de los procedimientos narrativos tradicionales, pero inserta en la estructura convencional sus ideas subversivas sobre el tiempo. Asimismo, Tanto en los poemas como en los cuentos de Borges, la problemática del tiempo se entrelaza con los símbolos clave de su obra (el laberinto, el sueño, el espejo, el doble) (Šišmišová, 2012: 349).

Como sucede con la obra de Stevenson comentada en el punto anterior, en el cuento de Borges, hace uso del doble para confrontar al mismo Borges en dos periodos distintos y que escrito tres años del suceso, el autor reconoce el impacto que éste le generó.

### **d) Análisis literario**

Borges empezó a escribir sus cuentos fantásticos en 1939, mientras convalecía de un accidente grave, el mismo que también aceleró su ceguera: desconfiado de sus anteriores capacidades de trabajo (*Cfr.* Stratta, 2005, 30).

[...] *El Otro*, en el que el intertexto se adapta a las búsquedas conceptuales del narrador personaje y del escritor. La memoria y lo lúdico actúan como pilares de este texto en el que el Borges, convertido en personaje, se encuentra con su

yo más joven, que lo está soñando, y se convierte en parte de una antítesis que encuentra su correlato en la conformada por la oposición entre tiempo y espacio (Abad, 2016: 295).

Desde el punto de vista literario, Borges destaca tres elementos básicos en su obra:

1. *El tiempo*. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades. “No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros los dos.” (Borges, 1971: 110).
2. *La memoria*. Para Borges, el ejercicio de la memoria no significa, exclusivamente, el simple acto de recordar, sino que implica un remontarse hasta los orígenes de los hechos con el propósito de actualizarlos. El que recuerda transfigura en palabra el origen, y pone en escena ese origen. Por lo tanto, al recordar el escritor hace presente un pasado, y cuando esa acción aparece asistida por la comunidad de lectores -o auditores- el escritor o narrador los está conectando con sus propios orígenes.
3. *Lo lúdico*. En su ensayo *Borges y el informe de Brodie: juego de voces*, Owen Kellerman introduce la idea de un juego de voces que consiste en un despliegue de discursos distintos que se relacionan de forma lúdica creando una imagen de fluidez similar a la que aparece en el juego de espejos. Para Kellerman, define a Borges como “un jugador pícaro que se deleita en subvertir convenciones para que quienes le conocen suficientemente puedan notar que Borges está solamente actuando el papel de Borges” (Cfr. Kellerman, 1972: 670).

## Capítulo III

### Literatura comparada e intertextualidad en *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson y el cuento *El Otro* de Jorge Luis Borges

*Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson...  
(Jorge Luis Borges).*

#### 1. Literatura comparada en ambas obras de acuerdo a los fundamentos teóricos de Claudio Guillén

Tomando en cuenta los aspectos básicos de la literatura comparada planteados por Claudio Guillén en su obra *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada* (1985), especialmente en su visión sobre la teoría de la novela, en la que toma como sustento la obra del mismo nombre, escrita por György Lukács (1916), la cual representa una de las obras capitales sobre teoría literaria, un ensayo filosófico esencial que supuso un punto de inflexión en el estudio de la literatura.

[...] Lukács es, a pesar de su idealismo inicial, el pionero de una poética novelesca articulada a una concepción histórica, presidida por las ciencias del espíritu. A lo largo de su obra, el autor expresa la admiración por lo clásico, deja asomar la impronta hegeliana y revela su aprecio por la novela psicológica del siglo XIX. Para Lukács, el mundo de la totalidad es el mundo griego y la totalidad es una categoría estética necesaria para comprender la obra de arte como expresión de la concepción histórica y filosófica del universo (Cárdenas, 1999: 9).

Cómo género, la novela contiene una serie de características particulares, las cuales han sido formuladas y analizadas a partir de la perspectiva de Lukács y otros filósofos, escritores y críticos literarios<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> A este respecto, pueden considerarse las siguientes citas que sobre la novela apunta el propio Alfonso Cárdenas (1999; apuntes previos a la publicación, párrafo. 9).

1. “La novela es la narración ordenada y completa de sucesos humanos, ficticios pero verosímiles, dirigida a deleitar por medio de la belleza” (Narciso Campillo y Correa).
2. “La novela es la expresión de la nostalgia épica de la pérdida de Dios” (György Lukács).

Ahora bien, es importante destacar que sobre los pilares de la propiedad narrativa y de la extensión textual se ha erigido primordialmente la historia del género o

- 
3. "La novela es la épica de la virilidad madura del hombre" (György Lukács)
  4. "La novela es la narración que resulta de factores históricos y filosóficos que influyen en el trabajo del creador" (György Lukács).
  5. "La novela es una forma épica para la cual no existe la totalidad extensiva de la vida" (György Lukács).
  6. "La novela es un género de tres dimensiones estilísticas: polifónico, dialógico y carnavalesco" (Mijaíl Bajtín).
  7. "La novela... es un género bastardo cuyo dominio es verdaderamente ilimitado.... No sufre más inconvenientes ni conoce más peligros que su infinita libertad" (Charles Baudelaire).
  8. "La novela es la representación de un lenguaje que se representa" (Mijaíl Bajtín, Carlos Fuentes)
  9. "La novela surge cuando la verdad se descompone en múltiples verdades". (Carlos Fuentes)
  10. "La novela es una búsqueda verbal de lo que espera ser escrito" (Carlos Fuentes)
  11. "La novela es, a la vez, arte del cuestionamiento y cuestionamiento del arte" (Carlos Fuentes).
  12. "La novela es un género épico antropomórfico, ecléctico y polimórfico que sintetiza todos los demás" (Carlos Fuentes).
  13. "La novela es una épica que se revela contra sí misma y que se niega de manera triple: 1) Es lenguaje poético mordido por la prosa; 2) Sus héroes y mundos son ambiguos debido al humor y al análisis; 3) El canto al que se consagra la palabra se convierte en objeto de análisis y se condena sin apelación" (Octavio Paz)
  14. "La novela es el género de la ambigüedad" (Octavio Paz)
  15. "La novela es la épica de una sociedad en lucha consigo misma" (Octavio Paz)
  16. "La novela es la épica de una sociedad que se funda en la crítica; es un juicio implícito sobre esa misma sociedad" (Octavio Paz).
  17. "La novela es la sabiduría de la incertidumbre" (Milán Kundera)
  18. "La novela es la epopeya destronada de su origen teogónico y heroico para divinizar la humanidad" (Marcelino Menéndez Pelayo)
  19. "La novela es la narración del mundo particular del narrador en un tono privado" (Wolfgang Kayser)
  20. "La novela es el género épico que busca la totalidad a través de la forma" (György Lukács).
  21. "La novela es el género de la Modernidad que sirve de expresión al individualismo" (György Lukács).
  22. "La novela es el género de la burguesía como clase que se erige en la instauradora de la norma como principio universal" (Ian Watt).
  23. "La novela es el género moderno que rompe con la tradición de la estética clásica" (György Lukács).
  24. "La novela es un género no disyuntivo, que depende del carácter ambiguo del signo" (Julia Kristeva).
  25. "La novela es más un acto ético que un acto estético. Aspira a acompañar, a compadecer, es decir a compartir la pasión" (Héctor Rojas Herazo)
  26. La novela es la épica de la negación que, como género autónomo, niega o transforma la situación social. (Georg Wilhelm Friedrich Hegel).
  27. "La novela es el género de la ironía y del humor" (Jorge Luis Borges).
  28. "La novela es el género de la paradoja" (Alejo Carpentier).
  29. "La novela es un género literario híbrido que narra, describe o explica los conflictos del hombre frente al mundo o al lenguaje" (Eduardo Mendoza Garriga).



géneros de la *nouvelle* y de la novela corta, que es el caso de las obras del presente estudio

En este contexto, se lleva a cabo una comparación supranacional, considerando elementos comunes en la literatura de principios del siglo XX y sentido también por el género narrativo breve. Esta condición invita a comparar *nouvelles* más o menos largas, o cuentos y novelas cortas, o en general relatos de extensión y tratamientos variables dentro de similares marbetes genérico-terminológicos y de contextos de publicación (Cfr. Pujante, 2013).

Detrás del nombre de *nouvelle* y novela (corta) no se esconde lo mismo hoy que cuando nació, como tampoco siempre ha encubierto una acepción propiamente literaria (Paredes, 2004).

Determinando la equivalencia genérica entre *nouvelle* y el término *anglosajón short story*, Pierre Tibi (1995), justifica tal aproximación entre géneros por medio de esas dos características ordinariamente consensuadas: la brevedad y la narración.

[...] La explicitación de ambas propiedades en el nombre anglosajón y la permanencia etimológica en el étimo romance francés, extensible al español “novela” (cuando en ellos quedaba comprendido el sema de brevedad con el sufijo latino), provoca entre la denominación genérica de ambas especies literarias una disimetría, según Tibi, debido al hecho de que el término latino posee un componente histórico-diacrónico opuesto al propiamente analítico del anglosajón: para *nouvelle* –y para novela(corta), añadiríamos– nos remontaríamos lingüística y literariamente al italiano *novella* en su nueva acepción boccacciana del siglo XIV (la propiamente literaria, que a su vez se remontaría al provenzal y a pesar de que las diferentes soluciones romances no dejarían de converger antes de esa misma acepción), mientras que con *short story* nos referiríamos explícitamente a la brevedad y a la narratividad (Pujante, 2013: 2-3).

La *short story* inglesa como relato, ha sido heredada por muchos escritores actuales, para los que la novela es el género por excelencia, puesto que les ofrece la posibilidad de desarrollar sin límites sus ideas, mientras tanto, el relato es breve por definición. No obstante, a pesar de su poca tradición, el cuento en la literatura británica del siglo XIX, fue determinante para la publicación de novelas

estructuradas como fascículos o entregas, “como si de pequeñas historias se tratase” (Ruíz, 2010: 2).

Con base en lo anterior, el deslinde teórico y la revalorización literaria de un género literario como la novela corta y sus vínculos con la *nouvelle* francesa y la *short story* inglesa:

[...] (implica) una visión novedosa en el análisis de un género que une la Literatura Comparada a ramas como la Narratología, la Tematología y la Genología, así como una profunda revisión de la novela corta y sus conexiones en el marco de otras literaturas y sistemas. Sin obviar ninguna de las problemáticas conceptuales que se abren paso entre los relatos (semi) breves y los extensos, la tradición y la renovación literarias también son claves en este juego de extremos, a veces hermanados, que se conjugan excelentemente en su estudio crítico literario (Pujante, 2014: 25-26).

La novela corta representa por lo tanto un “lexema” que depende o participa de ambos campos (cuento y novela), y a la vez, asume un carácter conjuntivo y disyuntivo simultáneamente, condición que le confiere una mayor relación con el medio sociocultural que determina su posición colateral y gradual.

[...] De ahí que la oposición bipolar del cuento y de la novela, permita la elaboración de una teoría más general de los mismos; pues al instituirse como modelos independientes en un campo y contexto social específico, pueden ser a la vez, reflejo, ya sea desde la vertiente discursiva, enunciativa o textual de categorías generales como modalidad tiempo, espacio, etcétera (Martínez, 1996: 48).

En el caso de las novelas cortas esto significaría que una situación puesta como irresoluble, ha sido de todos modos resuelta; la novela corta da en su contenido una sorpresa (precisamente por el procedimiento de desdibujar la sorpresa en la forma). “El contenido de las novelas cortas es el desarrollo de un ser humano a consecuencia de una catástrofe casual ” (Lukács, 1985: 190).

Las bases teóricas de la teoría de la novela formuladas principalmente por Lukács, permitieron a Guillén desarrollar una teoría particular sólida e innovadora de la novela, analizada desde el contexto de la literatura comparada.

Bajo este contexto, el comparatista se ocupó de uno de los aspectos de la narrativa que le generaba mayor interés: las formas temporales, utilizando como orientación la teoría de la novela “tal como entonces se desenvolvía”, para de ahí pasar a la teoría de los géneros literarios (Guillén, 1988: 11).

En este proceso, Guillén vinculaba tres formas de investigación que consideraba indivisibles: la crítica, la historia y la teoría de la literatura, aspectos identificados desde su artículo *La disposición temporal del Lazarillo*, publicado en 1957 y en el que se sustenta en los conceptos de importantes analistas para estructurar su planteamiento comparatista sobre la novela.

Guillén consideró en su artículo la visión del crítico francés Albert Thibaudet para afirmar que "en la temporalidad está la clave de la composición novelesca", puesto que la novela arranca "del libre e imprevisible transcurso del tiempo" punto de partida para señalar la “necesidad de desarrollar un concepto temporal de la composición o disposición novelesca” (Guillén, 1957: 52-53).

Otras fuentes de investigación utilizadas por Guillén (1957) en su artículo sobre el Lazarillo de Tormes, son, en primera instancia Edward Morgan Forster con su concepto de “ritmo” de la novela y Joseph Frank con el de “forma espacial” relacionada con la narración moderna.

En el primer caso, Morgan Forster, publicó su obra *Aspectos de la novela* en 1927, en la que condensa una serie de conferencias sobre sobre el tema. Al comentar sobre el título de su ensayo, afirma: “Hemos elegido la palabra ‘aspectos’ porque es acientífica y vaga, porque nos concede el máximo de libertad” (Guzmán, 2008: 96). En este sentido, los aspectos propuestos por Forster, son siete: la historia, la gente, el argumento, la fantasía, la profecía, además de la forma y el ritmo.

Por su parte, el concepto de tiempo espacial y la noción de “forma espacial”, es introducido por Joseph Frank (1945) en su artículo *Spatial Form in Modern Literature* con la intención de describir un fenómeno de orden estructural que él

percibe en obras maestras de la alta literatura moderna, como *Ulysses* de James Joyce, *Recherche du temps perdu* de Marcel Proust o *Nightwood* de Djuna Barnes.

A partir de sus fundamentos teóricos sobre teoría de la novela, Guillén sostiene que toda novela tiene tres planos temporales:

[...] uno primero de "narración, o sea, el momento en que el narrador cuenta, habla o escribe" y dos "niveles integrados en la trama de la acción misma": uno sería el cronológico o público (el tiempo del calendario) y otro personal y psicológico, "el de los hechos de la conciencia" (Guillén, 1957: 58).

El interés de Guillén por generalizar sobre el género "novela" o narrativo, sin descuidar el análisis de textos en los que coexisten modelos distintos, lo llevó a la tarea de desarrollar unos conceptos generales que pudieran servir para poner orden en el estudio, histórico y sistemático, de los textos, en este caso: 1) los géneros propiamente dichos; 2) unas modalidades literarias, "cualidades, vertientes principales, vetas que recorren transversalmente la obra literaria (la ironía, la sátira, lo grotesco, la alegoría, la parodia, lo fantástico, etcétera) (Guillén, 1985, pp. 163-167), y 3) las formas que son los "procedimientos tradicionales de interrelación, ordenación o limitación de la escritura" (Guillén, 1985: 163-167).

Años más tarde, el comparatista cambió las modalidades literarias por el concepto de tema como un elemento menos general (Guillén, 2006: 24).

Dentro del análisis literario de la novela, relato o cuento en la literatura comparada de Guillén, no debe dejarse a un lado al estructuralismo como un elemento fundamental en el análisis de los textos y que el comparatista presenta sapientemente en la introducción de su obra *Literature as a System* (1971). La noción de la literatura como sistema, implica el análisis de la relación contexto-texto y el autor-texto, es objeto, como en el caso de una demostración distinta en sociocrítica, "que exige el conocimiento del sistema y de las estructuras literarias. En cualquier caso, la noción de sistema tiene la ventaja de que puede ser explotada la sincronía como en diacronía y exige del investigador datos homogéneos" (Angenot, *et al*, 2002: 143).

Por su parte, Guillén distingue dos sentidos del término de estructura: “uno, el más habitual, confunde el concepto con forma; otro, más científico, que localiza en Lévi-Strauss, en que las estructuras “se nos aparecen como transformaciones locales de un repertorio latente, transhistórico, de significaciones” (Guillén, 1974: 142).

Por lo tanto, la obra de Guillén fue definida como una “modalidad estructuralista de pensamiento” aplicada a la investigación de las formas narrativas, puesto que:

[...] se abría al intento de localizar no unas meras estructuras [...] internas, reducidas al recinto de la narración o unas narraciones, sino un vocabulario de metaestructuras virtuales, accesibles a todo relato, sobrevoladoras de obras singulares y cambios históricos (Sullá, 2017: 3).

Bajo esta perspectiva, importantes investigadores como Vladimir Propp, Étienne Souriau, Algirdas Julius Greimas, Claude Bremond, Tzevan Todorov y por supuesto Roland Barthes, Jean Claude Levi Strauss y Gerard Genette, como figuras emblemáticas del estructuralismo, que colaboraron con la edificación de una ciencia del relato en general”, es decir, la narratología, la cual expone Todorov en su *Grammaire du Décameron* (1969), un “esquema único, abstracto, [que] ha de reflejar la unicidad [...] de la gramática y del lenguaje en general” (Guillén, 1985: 204).

En palabras del mismo Guillén, la narratología:

[...] más que de cierto género, como la novela, el cuento, la *novella*, o la novela corta, [...] trata de las condiciones constituyentes de toda narración”. Le inquieta, sin embargo, que se piense que estamos ante “formas totalizadoras”, porque “en la mayoría de los casos observamos una pluralidad de “elementos formales”” (Guillén, 1985:192).

De esta condición, surge el interés del comparatista por la estratificación, la cual define como:

[...] la aparición progresiva de lo que no es sino uno de los elementos de una construcción verbal [...] que la crítica viene denotando mediante conceptos de estratificación [...]. Cuando pasamos de un género a otro, o de un cauce de

comunicación a otro, es evidente que los estratos no son siempre los mismos; pero lo que sí persiste y se reitera es la estratificación como estructuras de estructuras, como principio básico de ordenación del fenómeno polimórfico que llamamos literatura (Guillén, 1985b: 37).

En un sentido práctico la estratificación, condición general del fenómeno literario, “se vuelve en sus realizaciones concretas al propio tiempo sumamente compleja y especializada, como si de hecho se acentuasen las propiedades de un determinado cauce de presentación” (1985, 93). Por lo que Guillén señala la vinculación de los estratos en narrativa mediante el concepto de significación, en el que el comparatista destaca que todo es narratividad en el proceso de significación de una narración analizada como tal, y advierte que:

[...] el análisis crítico es por fuerza selectivo; y que si diversos cauces o distintas formas convergen en una obra, o en un género [...], el modelo de estratificación más idóneo dependerá de la prioridad que se previamente se conceda a determinado cauce o forma (Guillén, 1985: 194).

En este caso, Guillén considera el planteamiento de Gerard Genette respecto a los tres estratos superpuestos que configuran una narración: el relato o “discurso narrativo, la historia o diégesis y la narración, enunciación o “acto de contar”, los tres estratos se entrelazan de manera constante y de sus interrelaciones “brotan no incontables pero sí muy copiosas y variadas formas: el relato es polimórfico” (Guillén, 1985: 204).

Guillén presta especial interés en la historia o diégesis considerando que:

[...] un mundo envolvente cuya existencia la lectura novelesca postula desde un principio, pero cuya naturaleza va siendo evocada muy poco a poco por el estrato verbalmente más completo y descriptivo, que es el *récit* o discurso narrativo. De éste se va desprendiendo un "discurso de las cosas", la manifestación progresiva de todo cuanto significan y sugieren los objetos, espacios, movimientos y otras interrelaciones que componen el mundo singular de la novela (Sullé, 1985b: 37-38).

La interacción entre la historia, la narración y el relato, trae consigo una mejor definición del proceso de determinación del tiempo histórico en las novelas contemporáneas, por lo que Guillén afirma que “narrar es vivir y hacer vivir el tiempo

–encauzándolo, conformándolo, invirtiéndolo, entregándolo al buen capricho del lector [...], subyugándolo, quizá salvándolo...” (Guillén, 1985: 207).

Bajo esta perspectiva, parecería imposible separar la temporalidad de la narratividad, aunque hay que tomar en cuenta que no todo es narración en una novela, ya que con frecuencia, se incluyen pausas descriptivas que tampoco se escapan del fluir del tiempo, esto es, no hay pausa ni quietud sino diégesis dinámica en la que confluyen cosas, lugares y personas.

[...] todo queda temporalizado por el arte del cuentista: por la interacción del relato, la historia y la narración. No es concebible un acontecimiento absolutamente aislado, del todo inocente ante el curso del tiempo. El suceso, desde el momento en que pertenece al cuento, ocurre "después de", o "antes de", o "repetidamente", o "usualmente", o "una sola vez", o "por última vez", etcétera (Guillén, 1985: 208-209).

A partir del complejo análisis del tiempo narrativo de Genette, Guillén define el *tempo* del relato, que hace referencia a la velocidad del enunciado en contraposición con el tiempo de la narración, es decir, la duración, y en sus cuatro formas: la elipsis, la pausa, la escena y el sumario. El comparatista, manifiesta interés en un aspecto del orden temporal, una de las anacronías, la predicción (una variante de la anticipación o prolepsis), que ocurre cuando “se anuncia por anticipado un suceso ulterior” (Guillén, 1985: 211).

Por otra parte, de las tres situaciones arquetípicas planteadas por Franz Stanzel en su libro *Theorie des Erzählens* (1979):

[...] la "situación personal", caracterizada por "el intento de superar la mediatización por la ilusión de lo inmediato", puesto que quien mediatiza no es el narrador mismo, que se esconde, sino un personaje reflector; la pseudoautobiográfica, "cuyo narrador es un personaje incluido en el mundo presentado", y la "autorial", "cuyo narrador queda fuera del mundo" (Guillén, 1985: 214).

El enriquecimiento y vitalización de un relato, es analizado por Guillén basado en las premisas de Stanzel (1963), del que reconoce tres importantes méritos:

1. Su interés por ir más allá de una taxonomía de formas, presentando variaciones y modulaciones de las mismas “en sus combinaciones y fusiones tal como aparecen en una novela”.
2. Su “enriquecida visión histórica del desenvolvimiento de las formas narrativas”.
3. La “dinamización” del género narrativo propuesto por Stanzel, en la explica la forma en la que “se intensifica la mediatización por medio de unos cambios de táctica formal a lo largo de una misma novela” (Guillén, 1985: 214-215).

En cuanto al tema relativo a la tipología de las modalidades narrativas de conocimiento de la interioridad de los personajes, Guillén toma como principal influencia los trabajos de investigación de la académica de literatura alemana y comparada Dorrit Cohn, cuya obra *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (1978), está confinada en exclusiva al problema del discurso interior, a partir del sintagma de “mentes transparentes” que la autora acuña para abordar esta categoría discursiva desde una perspectiva lingüística (Cfr. López, 2017: 148).

La comparatista alemana, es reconocida por Guillén por el esclarecimiento de tres formas fundamentales de psicología imaginada, que representan en sí, los recursos que emplea el narrador de un relato para revelar su intimidad:

[...] la "psiconarración", que es el "discurso del narrador desde fuera, que se avecina a la conciencia del personaje, a su interioridad"; el "monólogo citado", que es el "discurso mental del personaje desde dentro, en primera persona y en el momento mismo de la acción", que incluye el soliloquio y el llamado "monólogo interior"; y, por fin, el monólogo narrado", que es el "discurso mental del personaje reproducido por el narrador desde fuera y en tercera persona", y que como es sabido incluye el discurso indirecto libre (Guillén, 1985: 217).

Finalmente, en la teoría de la novela desarrollada por Guillén, se destacan tres puntos fundamentales:

1. La realidad personal del autor-narrador;
2. La ficción de los personajes o de la trama, y



### 3. La realidad de la circunstancia histórica.

Los tres elementos anteriores, convergen en la estructura de las novelas contemporáneas a las que Guillén denomina “novelas inteligentes”, en las que actúan de forma simultánea la anécdota vivida con lo imaginario, “la experiencia supuestamente real del autor con la ficción supuestamente inventada de la novela. Al parecer la intervención del autor “real” garantiza la veracidad y credibilidad de la ficción” (Guillén, 2003: 454).

Con base en lo anteriormente expuesto sobre la teoría de la novela en relación con los fundamentos de literatura comparada desarrollados por Claudio Guillén en su obra sistemática *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, se llevará a cabo, se analizarán los aspectos relativos a la temporalidad, el ritmo y la forma espacial en la novela *El extraño caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde* del escritor escocés Robert Louis Stevenson, publicada de 1886 y el cuento *El Otro* del poeta y escritor argentino Jorge Luis Borges, como parte de la obra *El libro de arena*, publicado originalmente en Buenos Aires en 1975.

Antes de llevar a cabo este análisis, es importante destacar la influencia de Stevenson en la obra de Borges, la cual se plasma en el poema *Los justos*, incluido en el libro *La cifra* (1981), en el que el escritor argentino, cita a Stevenson:

*“Un hombre que cultiva su jardín, como quería  
Voltaire.*

*El que agradece que en la tierra haya música.*

*El que descubre con placer una etimología.*

*Dos empleados que en un café del Sur juegan un  
silencioso ajedrez.*

*El ceramista que premedita un color y una forma.*

*El tipógrafo que compone bien esta página, que tal vez  
no le agrada.*

*Una mujer y un hombre que leen los tercetos finales  
de cierto canto.*

*El que acaricia a un animal dormido.*

*El que justifica o quiere justificar un mal que le han*

*hecho.*

*El que agradece que en la tierra haya Stevenson.*

*El que prefiere que los otros tengan razón.*

*Esas personas, que se ignoran, están salvando el mundo". (p. 326).*

En un artículo posterior, Borges habla de Stevenson en una forma personal:

[...] Me es tan difícil escribir sobre Stevenson como escribir sobre un amigo íntimo. El hecho es que se trata de un amigo íntimo, aunque él murió en una isla perdida del Pacífico en 1894, y yo naciera en Buenos Aires, una ciudad perdida del sur, cinco años después. Hay escritores cuya imagen es harto más vívida que su obra; Byron y Goethe son ilustres ejemplos. Lo contrario ocurre con otros; a Shakespeare casi no lo vemos entre la multitud de sus personajes... En el caso de Stevenson, el escritor y su obra, el soñador y el sueño, perduran con pareja intensidad [...]. Desde la niñez, Robert Louis Stevenson ha sido para mí una de las formas de felicidad. (Borges, en Prólogo de *Isla de las voces de Stevenson*)

La relación entre ambos autores se vio reforzada a partir de una traducción que el poeta argentino llevó a cabo sobre dos fábulas escritas por Stevenson en las que aborda las fronteras entre lo onírico y lo moral: *El barco que se hunde* (1887) y *Fe, media fe y ninguna fe* (1897). En la primera, el novelista escocés narra el inminente hundimiento de un barco en el que tanto el capitán como los marineros debaten sobre la relatividad de la vida:

*El barco que se hunde*, y es de tono humorístico: ante el inminente hundimiento de un barco un teniente apremia al capitán, quien discurre sofisticadamente sobre el sentido de la prisa. Luego la situación se invierte, es el capitán quien apremia a los marineros borrachos. Un último personaje, un viejo lobo de mar, fuma su pipa y lleva al desenlace: todos acaban fumando porque "la vida no es menos peligrosa que un barco que se hunde" (Tissera, 2003: 141).

En el caso de la fábula *media fe y ninguna fe*, el escritor escocés presenta una vasta lista de elementos fantásticos:

[...] el pavo real, Odín, el fakir, los naipes, las Moradas Celestiales. Intervienen un sacerdote, una persona virtuosa y un vagabundo; los primeros discurren acerca de magnas pruebas religiosas encontradas en la naturaleza y en milagros; de repente el dios Odín, para quien disputaban los méritos de fe, pierde el sitio consagrado; el sacerdote y el virtuoso buscan entonces alianza con el diablo; y el tercer personaje,

en vez, ejecuta el hacha para unirse fielmente al fracaso de Odín. (Tissera, 2003: 141).

Ambas fábulas ilustran una misma ética, dice Borges, porque “el hombre tiene que ser justo, aunque Dios no lo sea y aunque no exista Dios” (Borges, 1983; 4).

Esta referencia de Stevenson en los prólogos y traducciones de Borges determinan la importancia del análisis de las dos obras de cada uno de ellos, desde la literatura comparada y la intertextualidad.

En el primer caso, como se mencionó anteriormente, se abordarán ambas obras a partir de la temporalidad, el ritmo y la forma espacial, de acuerdo a los planteamientos de Claudio Guillén.

### **a) Temporalidad**

Como se mencionó anteriormente, Guillén sostiene que toda novela tiene tres planos temporales: la narración (el momento en que el narrador cuenta, habla o escribe); el cronológico o público (el tiempo del calendario) y otro personal y psicológico (el de los hechos de la conciencia).

En el momento de la narración, en ambas obras se presenta una ubicación por parte de los personajes principales sobre el punto específico del tiempo en que se ubica la narración.

Así, el Dr. Henry Jekyll narra:

Nací en el año de 18..., heredero de una gran fortuna, dotado con excelentes cualidades; mi naturaleza me inducía al trabajo, estimaba mucho la consideración de aquellos de mis compañeros que me parecían prudentes y buenos, en una palabra, hasta donde era posible creerlo, poseía las condiciones necesarias para tener un porvenir honroso y distinguido. En realidad, el peor de mis defectos era una tendencia excesiva hacia la diversión, lo que causa el júbilo en otros, pero difícil de conciliar con mi vivo deseo de llevar la frente alta y afectar en público, una actitud más seria de la que generalmente tienen los otros hombres. De ahí resultó que comencé a ocultar mis diversiones y placeres, y cuando llegué a la edad en que se piensa y reflexiona, empecé a mirar a mi

alrededor y a considerar la próspera posición que ocupaba en el mundo. Me sentí ya destinado a una profunda duplicidad en mi manera de vivir. (p. 52).

La ubicación histórica del Dr. Jekyll es en la Inglaterra victoriana y en una clase social adinerada, que le permitía pensar en un porvenir honroso y distinguido, que sin embargo, lo motivaba a un deseo excesivo hacia la diversión, frenado por la doble moral de la época que, de alguna forma lo orilló a una profunda duplicidad en su forma de vivir.

Por su parte, en cuento *El Otro*, ubica al mismo Borges en una ciudad cosmopolita, rica en cultura y en una edad avanzada, en el ocaso de su carrera.

El hecho ocurrió el mes de febrero de 1969, al norte de Boston, en Cambridge. No lo escribí inmediatamente porque mi primer propósito fue olvidarlo, para no perder la razón. Ahora, en 1972, pienso que si lo escribo, los otros lo leerán como un cuento y, con los años, lo será tal vez para mí. Sé que fue casi atroz mientras duró y más aún durante las desveladas noches que lo siguieron. Ello no significa que su relato pueda conmover a un tercero. (p. 11).

En el transcurso de la narración, ante la presencia del otro, el protagonista, en este caso el mismo Borges, nos lleva a otro tiempo en el pasado, con reminiscencias sobre su casa ubicada en la ciudad de Ginebra, a unos pasos del Río Ródano, mencionándole para poner a prueba a su interlocutor, una serie de cosas que nadie más que él podría enumerar:

[...] Puedo probarte que no miento. Voy a decirte cosas que no puede saber un desconocido. En casa hay un mate de plata con un pie de serpientes, que traje de Perú nuestro bisabuelo. También hay una palangana de plata, que pendía del arzón. En el armario de tu cuarto hay dos filas de libros. Los tres de volúmenes de *Las mil y una noches* de Lane, con grabados en acero y notas en cuerpo menor entre capítulo, el diccionario latino de *Quicherat*, la *Germania* de Tácito en latín y en la versión de Gordon, un *Don Quijote* de la casa *Garnier*, las *Tablas de Sangre* de Rivera Indarte, con la dedicatoria del autor, el *Sartor Resartus* de Carlyle, una biografía de Amiel y, escondido detrás de los demás, un libro en rústica sobre las costumbres sexuales de los pueblos balcánicos. No he olvidado tampoco un atardecer en un primer piso en la plaza *Dubourg*. (p. 12).

El “otro” corrige al viejo escritor con respecto al nombre de la plaza citada y aún incrédulo, hace referencia a que se encuentra inmerso en un sueño: “Si yo lo estoy soñando, es natural que sepa lo que yo sé”. (Borges, *El Otro*: p. 12).

## **b) Ritmo**

El ritmo, de acuerdo con Guillén, puede determinarse en aceleración y desaceleración del cauce de la trama, así, puede establecerse que el ritmo de la historia proviene de la relación entre lo narrado y la forma de narrarlo.

Como se mencionó anteriormente, el concepto de ritmo narrativo que empleó Guillén, fue extraído del novelista y ensayista británico Edward Morgan Forster, cuyo análisis del ritmo narrativo, es planteado a partir de la pregunta ¿Qué es la novela?, formulada en su obra *Aspectos de la novela* (1927), en la que se condensan una serie de conferencias dictadas por el autor en el Trinity College de Cambridge.

[...] A lo largo de su obra, un ensayo deliberadamente atípico y alejado de cualquier canon académico (siguiendo la mejor tradición de los grandes ensayistas ingleses), Forster va a poner el acento en la vibración musical de la letra apelando a “cualquiera que tenga un oído musical”, postulando que lo que cuenta es el “acento de su voz [a propósito del Demetrio Karamazov de Dostoievsky], la canción”; concluyendo que “nada se puede afirmar sobre *Moby Dick*, salvo que es una lucha. El resto es música”; poniendo de relieve que *Cumbres Borrascosas* está cargada “de sonidos –tempestades y vientos impetuosos-, un sonido más importante que las palabras y los pensamientos”; aventurando que “lo más importante desde el punto de vista de la unidad, es “la pequeña frase” musical de Vinteuil”, en el marco de una obra que considera caótica; agregando que lo realmente admirable en Proust, es su empleo del ritmo en la literatura y su utilización de un elemento afín por naturaleza al efecto que ha de producir, a saber: una obra musical (Gallone, 2006: 79-85).

La alegoría que realizó Forster entre el ritmo musical y la narrativa literaria, y los ejemplos expresados en *Aspectos de la novela*, pueden adaptarse a las dos obras de estudio de la siguiente manera:

El acento de la voz de Mr. Hyde es descrita grave y con un cierto siseo e inseguridad, complementando los rasgos físicos que describe en este caso, el narrador:

[...] Mr. Hyde era pálido y menudo, producía una impresión de persona deforme, sin que pudiese señalársele una deformación concreta; su sonrisa era odiosa, se había conducido con el abogado con una mezcla de timidez y de audacia que transparentaba intenciones asesinas, y hablaba con voz ronca, siseante y como quebrada...(p. 14).

Por su parte, la voz de Jekyll, por su condición social puede apreciarse como suave, culta y refinada y con el tradicional acento de fría indiferencia de la clase aristocrática inglesa de la época victoriana.

Es en este caso, donde se puede establecer el vínculo con el ritmo de la voz narrativa de Borges en el cuento *El Otro*, que a pesar de tener el clásico acento argentino, basado en un yeísmo rehilado, se aprecia un lenguaje refinado en una conversación con el ser que es él mismo en un sueño que lo lleva 70 años atrás a su casa de Ginebra, que es el tiempo en el que está ubicado su interlocutor. En este cuento, Borges vincula la voz del otro con la memoria de Álvaro Melián Lafinur, poeta y crítico argentino, primo del escritor y muerto hace tantos años y que en un acento criollo silbaba la *Tapera* del médico y escritor uruguayo Elías Regules.

La canción en el ritmo narrativo de acuerdo con el planteamiento de Forster, puede traducirse en el ambiente que rodea a las obras: una ciudad de Londres fría, lluviosa y cubierta de neblina, propia de las novelas realistas inglesas de finales del siglo XIX, mientras en el caso de *El Otro*, el narrador nos sitúa en el Parque Charles en Boston, en un ambiente húmedo y frío en el que “el agua gris acarrea largos trozos de hielo”.

Otro elemento común en ambas obras es la fantasía, el miedo y el terror sobre los que se suscitan los hechos.

En el extraño caso del *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*:

- *Al oír el nombre de Hyde, Mr. Utterson había sentido un encogimiento de miedo* (p. 21).
- *El abogado sentía miedo de enterarse del contenido, pensando: "Hoy he enterrado a un amigo* (p... 31).
- *compadezco de corazón cuando reflexiono en lo abyecto y apasionado de su apego a la vida y cuando me doy cuenta del miedo que le inspira el poder que yo tengo de cortársela por el suicidio"* (*Jekyll refiriéndose a Hyde*). (p. 65).

- *¿Llorar? ¿Cómo fue? —preguntó el abogado, sintiendo un súbito escalofrío de terror (de parte de Utterson ante la narración de Poole). (p.41).*
- *di un salto hacia atrás hasta apoyar la espalda en la pared, levanté el brazo como para protegerme del prodigio y mi espíritu se hundió en el terror” (Jekyll platicando su experiencia al tomar la pócima). (p.51).*

Por su parte, en *El Otro*, el autor menciona, el desequilibrio que le provocó la experiencia con el fantasma de su pasado:

- *Sé que fue casi atroz mientras duró y más aún durante las desveladas noches que lo siguieron. Ello no significa que su relato pueda conmover a un tercero. (p. 11.)*
- *Para tranquilizarlo y tranquilizarme, fingí un aplomo que ciertamente no sentía. Le dije: -Mi sueño ha durado ya setenta años. Al fin y al cabo, al recordarse, no hay persona que no se encuentre consigo misma. Es lo que nos está pasando ahora, salvo que somos dos. ¿No querés saber algo de mi pasado, que es el porvenir que te espera? (p. 12).*

El temor en ambos relatos fantásticos lleva al lector a un ambiente imaginario que le genera una experiencia similar que los autores comparten con él.

### **c) Forma espacial**

La noción de “forma espacial” es introducida por Joseph Frank en su artículo *Spatial Form in Modern Literature* (1945) con la intención de describir un fenómeno de orden estructural. En su obra, el autor propuso que la forma espacial representaba “una manera de escapar de lo que es vivido por ciertos individuos o ciertas culturas como la insoportable naturaleza ansiógena de la realidad exterior” (Frank, 1945: 203).

En sí, la forma espacial yuxtapone escenas o eventos creando un efecto de simultaneidad, propia de la literatura modernista y vanguardista, como sucede principalmente con la obra de Borges.

Nuevamente en este caso, se considera la relación entre ambas obras la yuxtaposición de situaciones relacionadas con el desdoblamiento de los personajes en dos situaciones concretas.

Sin duda, el desdoblamiento del personaje del *Dr. Jekyll* aporta un interesante campo de aplicación de algunas teorías del comportamiento, como es el caso de la psicopatología de la vida cotidiana de Sigmund Freud. En la novela en cuestión se establece lo siguiente:

*[...] si fuese posible aposentar cada uno de esos elementos en entes separados, quedaría con ello la vida libre de cuanto la hace insoportable; lo pecaminoso podría seguir su propio camino, sin las trabas de las aspiraciones y de los remordimientos de su hermano gemelo más puro; y lo virtuoso podría caminar con paso firme y seguro por su sendero cuesta arriba, el del bien, en el que encuentra su placer, sin seguir expuesto a la vergüenza y al arrepentimiento a que lo obliga ese ente maligno extraño a él... (p. 53).*

Desde un punto de vista psicológico, dos personalidades se yuxtaponen, por una parte, Jekyll es un hombre culto, instruido, miembro de la Real Academia, Dr. en Medicina y Leyes, agobiado en su interior por tener que ser de determinada manera, ese deber ser es un mandato de la sociedad que entra en conflicto con su ser, con quien es él en realidad (con la convivencia en su interior del bien y del mal, la parte buena de su ser fue la más desarrollada hasta ahora, porque es una que debe controlar sus impulsos, reprimir todo instinto animal, reprimir lo malo) y con quien desea ser (desarrollar más su personalidad inconclusa, su costado menos realizado, pero hacerlo sin culpas, la pócima actuaría como un inhibidor de la culpa, hacer lo reprimido y lo socialmente condenable pero sin culpas).

La transformación física sirve también de disfraz ante la sociedad para ocultar el verdadero rostro de Hyde que no es otro que el del honorable Dr. Jekyll, es el “otro yo”, desconocido en la sociedad. Son dos caras de una misma moneda; por más que quiera desvincularse de Hyde, Jekyll aparece siempre ligado a él. Hyde es como un ser primitivo, antisocial, bestial (Cfr. Silveira, 2013).

Es ese “otro yo” al que se refiere la cita anterior, el punto de enlace con el cuento de Borges, en el que el personaje principal, en este caso, el mismo escritor argentino, se desdobra en una versión de su yo más joven, en distinto espacio temporal.



[...] Tal vez no ha existido un solo escritor que no haya sufrido o gozado alguna vez, o muchas, ese perturbador momento en que uno se desdobra en lector y escribe leyéndose desde la *otredad*, como le pasaba a Jorge Luis Borges. El “Borges” que Jorge Luis retrató en una suerte de poema en prosa al habitual pero no menos inquietante *Alter Ego*; el Borges que, según se halle en el anverso o el reverso del espejo, puede ser el personaje ilustre, el internacionalmente admirado Jorge Luis Borges, o, como diría Baudelaire, su hipócrita lector, su semejante, su hermano... y su contrario (De la Colina, 2012: párr. 7.).

Esta situación de desdoblamiento se hace patente en el análisis intertextual de ambas obras presentado en el siguiente punto.

## **2. Intertextualidad en las obras de Stevenson y Borges**

El estudio de las estructuras intertextuales en la literatura contemporánea contempla un repertorio básico de la crítica literaria. La teoría de la intertextualidad de Julia Kristeva, quien la considera como un principio universal, es decir, característica de todos los textos, “de la cual el autor no es necesariamente consciente, puede servir como trasfondo” (Kristeva, 1971: 484). Se puede considerar en este caso, que la intertextualidad puede vincular a una serie de textos como un sistema en el que interactúan diversos elementos que, como se mencionó antes, puede que no estén sujetos a la voluntad de los autores, aunque tal vez, a la influencia recibida por sus colegas.

[...] En el caso de la referencia de sistema, es decir, la referencia de un texto hacia un conjunto o colectivo de textos, la referencia de género literario representa la forma más destacada. Puesto que los géneros constituyen grupos de textos vinculados por determinadas características, en este caso, la intertextualidad es un elemento constitutivo. Sin embargo, un texto también puede referirse a otro género que no sea el propio. Esto sucede cuando se alude a una obra inexistente, ficticia, aunque también las alusiones, títulos, cambios de estilo o citas de una obra conocida o incluso prototípica constituyen de referencia de género. Cuando estas marcas son reconocidas solamente por los lectores, pero no por los personajes, hablamos de marcas de contexto externo; hablamos de marcas de contexto interno cuando la referencia intertextual se da en el interior de la diégesis (Broich, 1985, citado en Wögerbauer, 2002: 7).

La referencia de género en la novela de Stevenson que se analiza en el presente estudio, toma como base una nota periodística escrita en un estilo anticuado que representó un sello característico de la novela inglesa de fines del siglo XIX. En el ámbito lingüístico anglosajón, los casos criminales se denominaban *strange cases*, de modo que la expresión “extraño caso” pasó a ser título o subtítulo típico de las novelas policíacas de aquella época. *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson es un ejemplo ampliamente conocido. El subtítulo es por lo tanto una fuerte marca intertextual que nos remite a la novela policíaca clásica. En este sentido, la escritora hispanoamericana Cocha Alborg establece que “los artículos periodísticos constituyen una parodia de la novela policíaca” (Alborg, 1988: 71).

Sobre la base de ser considerada en un principio una novela con tintes policíacos, la obra analizada de Stevenson, comenzó a publicarse como un relato de fantasía, ficción y horror, tomando el carácter siniestro del *alter ego* de Jekyll como punto de referencia. Sin embargo, en el contexto literario sobre el que se aborda el análisis de la obra, la tendencia ha sido hacia el fenómeno del desdoblamiento, que por sus fascinantes figuras reveladoras de inquietantes y sugerentes significaciones, ha suscitado y seguirá suscitando estudios diversos al concentrarse en la problemática de la misteriosa identidad del ser humano.

[...] Se trata de una problemática compleja de carácter existencial que ha motivado la escritura de numerosas historias de ficción. Por su relación con el enigma de la propia identidad, el mito del doble supera el campo de la ficción literaria y se inscribe también plenamente en el campo de la psicología, el psicoanálisis, la filosofía, etc. En efecto, para todo sujeto humano, la realidad más misteriosa es sin duda el enigma de su identidad y el enigma de la relación con el otro, con el cosmos y con el destino de la vida universal. Esto es así porque, desde el dinamismo de su conciencia, cada individuo se siente un “yo” íntimo, separado y distinto (Herrero, 2011: 18).

Con base en lo anterior, la figura del doble ha sido abordada desde la literatura del Romanticismo, siendo conocida como *Doppelgänger*, término inventado por Jean-Paul Richter en 1776.

De esta forma, Stevenson expresa su perspectiva con relación al tema en el momento en que entiende, en la (s) figura (s) de Henry Jekyll y de Edward Hyde, el ser humano constituido fundamentalmente de dos partes, o sea, el hombre dividido en dos yo. "La división moral del ser y la duplicidad propia del carácter humano quedan evidentes en algunos de los fragmentos que forman parte del capítulo final de la historia de Stevenson (Fiori, 2003: 3).

Sobre la base del desdoblamiento y mostrando una enorme admiración por la obra de Stevenson, Jorge Luis Borges muestra una constante alusión a otros yoes dentro de los personajes de su obra, tal y como lo manifiesta en su texto corto *Borges y yo*, incluido en *El hacedor* (1960).

[...] Al otro a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en un tema de profesores o en un diccionario biográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifique (Borges, 1980: 347).

El elemento fundamental del otro yo en la obra de Borges, alcanza un nivel más profundo en su cuento *El Otro*, en el que el reflejo de sí mismo en un pasado lejano y en donde se percibe que la resignación del anterior *Borges y yo*, desaparece para sustituirse con una actitud de rechazo fastidioso por parte del joven Borges que como se sabe vivió una temporada en la ciudad suiza de Ginebra y ya mayor, recibió muchas invitaciones por parte de la Universidad de Cambridge para dictar conferencias.

A partir de lo anterior, María Kodama (1999) en su ponencia "El otro", conferencia plenaria que dio inicio al Congreso Internacional de la Universidad de Leipzig, "El siglo de Borges. Retrospectiva-Presente-Futuro-Ciencia-Filosofía-Teoría de la Crítica-Crítica literaria", en este estudio, la compañera de vida del escritor, subraya el re-presentar constante del argumento en la tradición occidental y su relación con la obra de Borges.

El texto de Kodama, incluido en el *Epílogo* de la obra *El siglo de Borges*, recoge la siguiente cita:

[...] El relato inicial retoma el viejo tema del doble, que movió tantas veces la siempre afortunada pluma de Stevenson. En Inglaterra su nombre es *fetch* o, de manera más libresca, *wraith of the living*; en Alemania, *doppelgänger*. Sospecho que uno de sus primeros apodos fue el de alter ego. Esta aparición espectral habrá aparecido de los espejos del metal o del agua, o simplemente de la memoria, que hace de cada cual un espectador y un actor. Mi deber era conseguir que los interlocutores fueran lo bastante distintos para ser dos y lo bastante parecidos para ser uno. ¿Valdrá la pena declarar que concebí la historia a orillas del río Charles, en Nueva Inglaterra, cuyo frío curso me recordó el lejano curso del Ródano? (Kodama, 1999: 536).

Los diferentes tipos de sujeto aparecen en Borges como una especie de juego con la tradición del tratamiento del doble, tan característico en la literatura fantástica.

El juego paródico y lo que se añade con relación a este tema, serán trabajados en este estudio en función del diálogo literario que tuvo Borges con un escritor que resultó fundamental en el desarrollo de su obra: Robert Louis Stevenson. Más específicamente, se pretenden establecer las diferencias entre las formas del escritor argentino y su precursor.

En este caso, el escritor escocés, autor de *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, creía en la constitución del ser, basada en la división conflictiva del sujeto, aspecto que ha sido analizado desde un contexto psicológico con la integración de éste a una obra literaria, a partir de construcciones teóricas orientadas hacia una consistencia de los argumentos y una percepción sensata de las ideas de causa y efecto y de tiempo y espacio.

Bajo esta misma perspectiva, Borges establecerá un estrecho vínculo con la obra de Stevenson, trabajando a través de los personajes, la cuestión que sería desarrollada en el siglo siguiente: el conflicto entre el yo y el otro, constituyentes del mismo ser.

Los fundamentos teóricos del psicoanalista francés Jacques Lacan en relación al desarrollo de la personalidad, se concentran en la relación de la mente

con las estructuras del lenguaje, a la que se debe que su trabajo haya despertado tanto interés entre los críticos literarios (Britton, 2010).

En su análisis sobre la generación del sujeto y en su señalamiento sobre dimensiones ficticias y dramáticas, Lacan destaca dos momentos cruciales y/o críticos: la fase del espejo y la entrada en el orden simbólico.

La fase del espejo de Lacan (1946) tiene como sustento sus formulaciones respecto al desarrollo del sujeto: “el subconsciente es el discurso del otro”; “el deseo del hombre es el deseo del otro”, o “el inconsciente está estructurado como un lenguaje”, las cuales marcaron la pauta para el desarrollo de una de sus teorías más fecundas, la de lo Real, lo Imaginario y lo Simbólico, de la que se abordará lo imaginario como base para el desarrollo de la intertextualidad entre las obras mencionadas.

La base del *estadio del espejo* según Lacan tiene que ver “con la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen, cuya predestinación a este efecto de fase, está suficientemente indicada por el uso, en la teoría, del término antiguo *imago*” (Lacan, 1946: 100).

En su desarrollo del sujeto y en la teoría del espejo, Lacan se concentra primeramente en la figura del otro (y más tarde del Otro con mayúscula o gran otro).

[...] El otro, en tanto viene a ser otro como yo, mi semejante, como se dice, viene a ocupar precisamente el lugar que mi imagen ocupaba en el espejo, en el sentido de que por ser la experiencia del espejo formadora, simplemente no hay otro lugar. Explicación luminosa del aspecto narcisista de toda identificación, a la vez que introducción de la temática de alienación en la captura por la imagen del otro; recordemos que ese lugar es a la vez el de mi imagen y el de mi alienación y mi desconocimiento: ese es el lugar, el de mi desconocimiento, que viene a ocupar el otro. Y de ahí me vendrá, de lo que el otro es, sabe y dice, pero yo desconozco, lo que yo creeré ser, querré saber, y pensaré pensar, pensando pero sin ser, o siéndolo sin pensar (Blasco, 1992: 11).

Esta perspectiva del otro yo reflejado en el espejo se observa en la novela de Stevenson y en el cuento corto de Borges. En el primero, el placer del científico por liberar esa personalidad oculta y reprimida por los atavismos sociales de la época

victoriana de finales del siglo XIX y en el caso del filósofo argentino, una imagen de sí mismo en el pasado, con quien entable un diálogo hasta cierto punto amistoso, pero que deja en el personaje presente una visión concisa sobre su vida pasada, en un ambiente diferente, narrado con detalle.

Ambas obras caen inevitablemente en la fase del espejo de Lacan, cuya teoría de lo real, lo imaginario y lo simbólico, se ubica principalmente en la segunda, “basada en la existencia del sujeto que está ligada al ego, a la madre, a las identificaciones alienantes de todo tipo y a un modo de experiencia predominantemente visual” (Britton, 2010: 232).

El segundo momento crucial en la historia del sujeto, es identificada por Lacan como orden simbólico, que tiene lugar en el momento en que coinciden el aprendizaje del niño del habla y la intervención del padre en la pareja formada por el niño y la madre. El proceso de inserción al orden simbólico, representa en sí, un proceso de división entre el yo de existencia y el yo de significación.

Este proceso de inserción en la cadena significativa causa la división entre el sujeto consciente del enunciado, en el “significado”, y el sujeto que lo enuncia, que está “detrás de él” y es, por tanto, inconsciente [...] Lo simbólico y el inconsciente no son opuestos –el inconsciente también es una estructura de significantes, y tal vez por esto, ambos se denominan “lo Otro”: Si entendemos aquí lo Otro como lo simbólico, podemos comprender esto como si el inconsciente fuera el lugar desde (o a través, o en) el que el orden simbólico, es decir, el orden social, basado en la represión de los deseos-, le habla al sujeto (Britton, 2010: 235).

A partir del desarrollo de otro yo en la teoría psicoanalítica, la misteriosa identidad del ser humano y el enigma de su duplicidad o desdoblamiento, superan y se inscriben plenamente en el campo de la psicología.

Para el ser humano la realidad más misteriosa tiene que ver con el enigma de su identidad y de su relación con el otro, con el cosmos y con el destino de la vida universal. En la sociedad masificada actual, en la que todo puede quedar encubierto por el anonimato y la dispersión, “la imagen exterior del individuo, el simulacro y la apariencia de normalidad han adquirido una importancia excesiva.

Por eso son frecuentes los casos de doble juego, de doble vida y de doble personalidad” (Herrero, 2011:19).

Esta condición abre las puertas del desdoblamiento de la personalidad en un personaje concreto como doble, *alter ego* o *Doppelgänger* (andante doble en alemán), término inventado por Jean-Paul Richter en 1776, en su novela *Siebenkäs*, en una nota a pie de página definiendo al “andante doble” y su contraste del *Einzelgänger* alemán, o lo que es lo mismo, el “solitario”.

[...] Se trata de la imagen “desdoblada” del yo en un individuo externo, en un yo-otro. El sujeto se ve a sí mismo (autocopia) en alguien que se presenta al mismo tiempo como un doble autónomo, o un doble “fantástico” que produce angustia y desasosiego porque esa figura viene a perturbar el orden normal y natural de las cosas. Este desdoblamiento extraño percibido por la conciencia pone en cuestión los fundamentos de la identidad del sujeto y de su diferencia frente al “otro” (Herrero, 2011: 22).

El uso del doble en la obra de Stevenson se dio a partir de su obsesión por la dualidad humana, entendida como una lucha entre el bien y el mal que habitan en cada ser humano, de manera tal que en el género realista y gótico en el que se desenvuelve, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, el Doble o *Doppelgänger*, alcanza su máxima expresión.

Hyde es el doble malvado del honorable Dr. Jekyll, quien lo creó a través de un experimento científico, para probar que el alma humana es una mezcla de bondad y maldad; Hyde es la personificación del mal y de los impulsos reprimidos en el Dr. Jekyll, quien asume hasta con cierto grado de placer, la existencia de ese deseo maligno; de esta forma, Jekyll separa el “yo-bueno” del “yo-malvado” y le da una identidad diferente.

No obstante, al no poder contar con los ingredientes precisos de la pócima que provocaba el cambio, el Dr. Jekyll asume su condición y observa a sus dos personalidades languidecerse hasta la muerte, no sin antes expresar tres frases en las que se resume el énfasis de la obra:

“...el espectro de algún antiguo pecado, el cáncer roedor de alguna vergüenza oculta, cuyo castigo viene cuando años después la memoria ha olvidado la falta y el amor propio la ha perdonado.” (p. 15).

“...esa verdad, cuyo parcial descubrimiento ha sido causa de mi naufragio; a saber: el hombre no es unidad, sino dualidad.” (p. 53).

“...he aprendido a mi costa que el sino y carga de nuestra vida lo llevamos atado para siempre a los hombros, y que cuando intentamos sacudirlo vuelve a nosotros con más extraña y espantable pesadumbre.” (p. 53).

De esta forma, surge el cuestionamiento con respecto a la definición de la individualidad del hombre, lo que será trabajado no solamente por Borges en el siglo XX. Lo que ocurre con el autor de *El Otro*, es una modificación del doble, tal cual está en Stevenson: Borges le da al motivo del doble una nueva forma por medio de la reconstrucción literaria, indispensable a toda innovación estética, según los formalistas rusos, para los cuales la forma de la obra de arte está determinada por su relación con otras formas anteriores.

Bien puede arriesgarse la postura literaria desde una comparativa y como papel social del arte, que Borges hereda, en *El Otro*, la abrupta disminución del ser humano a una individualidad sórdida que caracterizó la intensa y agresiva vida industrial y económica del finales del Siglo XIX y principios del XX (Mumford, 1992), época que permite ubicar constantes de sensibilidad contenidas en autores de estos tiempos; el propio Defoe en su *Robinson Crusoe*, muestra estas marcadas tendencias de estéticamente dar voz a los hombres solos y arrojados a la marginalidad, tanto social como psicológica, de una pujante economía industrializada y de feroz explotación, y en el mismo sentido Proust en *En busca del tiempo perdido*; ambos reflejan el desdoblamiento del hombre para hablar, si se quiere en segundo plano, dentro de una soledad forzada y compartida con el *alter ego*, que estaba quedando al rezago, que ahora se posiciona, en estas literaturas, como la voz, por lapsos conscientes, de un yo maltratado o en todo caso que vive en trance difícil en una economía de mercado con vientos de romanticismo, que va entre incompreensión, locura, nostalgia, miedo, olvido, odio, reproche.



Es, en su momento, una subjetividad que *refleja* estas urbes hegemónicas de hombres oficiosos y habitaciones funcionales, que en el margen de la economía generan conductas extrañas, terroríficas, como sucede en *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Stevenson, que muestra una "*metamorfosis*" a un "otro-de-sí mismo" violento para conectarse a esta hegemonía literaria, que alcanza a la sensibilidad de Borges, del hombre arrojado a la inesperada confrontación consigo mismo, producto de la economía pujante bancaria que arroja al individuo a la desolación provocada por el choque con un yo-alter que protesta por haber sido opacado tras las vitrinas del nuevo comercio decimonónico.

La apuesta de este ejercicio intertextual es que precisamente Borges revive *la situación* de Stevenson, desde su innegable romanticismo y reconocida revaloración que hace del pasado; vuelve a la figura de un otro, cuyo valor literario, en ejercicio comparativo, reside en esa constante de las literaturas psicológicas emocionales que advierten de los peligros de no dar su tiempo y su espacio vitales al otro-yo, al *alter ego*, y que por el contrario, sólo dedicarse al dinero y la fama, al reconocimiento y al éxito de los hombres de las épocas de ambos autores, sin darle la palabra al *alter ego*, a ese que exige estar sentado en una banca, irónicamente en ciudades altamente comerciales, pensando en libros, leídos o deseados, escritos o en vislumbra, situación de realismo maravilloso que distingue el hombre de ser sólo una especie animal, pues guarda furias y guarda recuerdos, que pierde memoria pero que, ya en habitaciones de deseos taciturnos o en bancas frente a urbes financieras, recobra los tiempos de vida hablando consigo mismo. En el *Extraño caso del Dr. Jekyll*, escribe Stevenson,

*Desde aquel día, empezó Mr. Utterson a rondar la puerta que se abría a la callejuela de las tiendas. Lo hacía por la mañana, antes de acudir a su despacho, a mediodía, cuando el trabajo era mucho y el tiempo escaso, por la noche, bajo la mirada de la luna que se cernía difusa sobre la ciudad. Bajo todas las luces y a todas horas, ya estuviera la calle solitaria o animada, el abogado montaba guardia en el lugar que para tal fin había seleccionado.* (p.12).

Por su cuenta, Borges construye la escena de la ciudad de trabajo donde rumia y pide voz el otro yo, no el trabajador, no el yo *economicus*, sino el yo de memoria y deseo,

*Serían las diez de la mañana. Yo estaba recostado en un banco, frente al río Charles. A unos quinientos metros a mi derecha había un alto edificio, cuyo nombre no supe nunca. El agua gris acarreaba largos trozos de hielo. Inevitablemente, el río hizo que yo pensara en el tiempo. La milenaria imagen de Heráclito. Yo había dormido bien; mi clase de la tarde anterior había logrado, creo, interesar a los alumnos. No había un alma a la vista. (p. 11).*

Es en este escenario estético, de comprometida relación entre estructuras socioeconómicas y subjetividades psicológicas, que se ubica un rasgo, un tema, un género, un tópico que Stevenson y Borges comparten y explotan como una mina subjetiva de un realismo maravilloso, presentan al acompañante eterno de uno mismo para de refilón, en cuanto arte literario, crear mundos paralelos de la conciencia que también habitan realísticamente en el trajín del comercio, actividad tipificante de la vida tanto de Stevenson como de Borges. Escribe Stevenson,

*Ocurrió que en el curso de uno de dichos paseos fueron a desembocar los dos amigos en una callejuela de uno de los barrios comerciales de Londres. Se trataba de una vía estrecha que se tenía por tranquila pero que durante los días laborables albergaba un comercio floreciente. Al parecer sus habitantes eran comerciantes prósperos que competían los unos con los otros en medrar más todavía dedicando lo sobrante de sus ganancias en adornos y coqueterías, de modo que los escaparates que se alineaban a ambos lados de la calle ofrecían un aspecto realmente tentador, como dos filas de vendedoras sonrientes. (p. 4).*

Este tipo de escenarios literarios fueron constantes de la literatura de la época, que a trasfondo permitieron el contraste necesario para la pobreza humana donde anidaba la violencia y su compañera la nostalgia, donde se esconde el individuo que, tras la bambalina de la conciencia del sinsentido de un comercio apabullante, rumia la disconformidad y la inesperada violencia. Estética social del desamparo, un yo que le dice a su otro-yo que quiere matar; o un yo que dice a su otro yo que quiere que le recuerde que él existe y que está ahí como conciencia temporal para reclamar sus visiones de las cosas y de la emoción sufrida pero no escuchada.

Borges, con el sólo hecho de colocar a sus personajes en Boston y en Cambridge, ciudades generadoras de poder económico de la época, productoras

de soledad y de *parias*, como él mismo expresa: --*Tu masa de oprimidos y de parias*, subraya esa línea comparativa entre ambos autores de una subjetividad maltratada de la época, no en vano menciona --*Los poseídos o, según creo, Los demonios de Fyodor Dostoievski —me replicó no sin vanidad*; recurrencia al escritor Dostoievski, de un realismo ruso sobre todo que refleja precisamente el alma maltratada por un capitalismo de esclavismo industrial, que funciona de apoyo para el desdoblamiento que hace Borges, necesario para disminuir la presión de la humanidad economizada, mercantilizada, de ofrecer una tribuna para que el *alter ego* se exprese sobre su estado, su situación de una añoranza y solapado romanticismo de un yo que valora, en esa turba de comercio de las dos ciudades, valores de la humanidad, un *alter ego* que le diga al yo que algo anda mal o que algo se estaba olvidando.

*Le pregunté qué estaba escribiendo y me dijo que preparaba un libro de versos que se titularía Los himnos rojos. También había pensado en Los ritmos rojos. — ¿Por qué no? —le dije—. Podés alegar buenos antecedentes. El verso azul de Rubén Darío y la canción gris de Verlaine. Sin hacerme caso, me aclaró que su libro cantarí la fraternidad de todos los hombres. El poeta de nuestro tiempo no puede dar la espalda a su época. Me quedé pensando y le pregunté si verdaderamente se sentía hermano de todos. Por ejemplo, de todos los empresarios de pompas fúnebres, de todos los carteros, de todos los buzos, de todos los que viven en la acera de los números pares, de todos los afónicos, etcétera. Me dijo que su libro se refería a la gran masa de los oprimidos y parias. —Tu masa de oprimidos y de parias —le contesté— no es más que una abstracción. Sólo los individuos existen, si es que existe alguien. El hombre de ayer no es el hombre de hoy sentenció algún griego. Nosotros dos, en este banco de Ginebra o de Cambridge, somos tal vez la prueba. (p.14).*

El apunte cabe porque no puede olvidarse que toda comparativa literaria parte, sí de un juicio crítico, pero a la vez estético, donde toman valor la forma como la aprehensión que cada autor hace de su tiempo, que consciente o no se inserta en la obra para reflejar constantes, que en su momento, rebasan tiempos y espacios para colocarse, precisamente, en una estética de los tiempos.

En este sentido Borges, el acercamiento al tema del doble es utilizado como un recurso para cuestionar la identidad a través de elementos como la conciencia

de opuestos, el panteísmo, el problema del tiempo y las doctrinas idealistas. De esta forma, desde el principio de su carrera, Borges presenta la temática del doble como elemento central de sus escritos, entre los que se destacan: "*Las ruinas circulares*"; "*La muerte y la brújula*"; "*La forma de la espada*"; "*Abenjacan el Bojari, muerto en su laberinto*"; "*Everything y nothing*"; "*Borges y yo*"; "*El otro*"; "*25 de agosto de 1983*", entre otras.

En su texto corto *Borges y yo*, publicado en la obra *El Hacedor* (1960), el filósofo y poeta presenta la paradoja metafísica de la identidad imposible, generada por la diferencia radical entre los múltiples "yoes" extraviados en el tiempo, enfatizando su afición por la prosa de Stevenson, que el otro Borges comparte y que le sirve para tramar la literatura que lo justifique.

Borges posee su "otro", constituido, en esta ocasión, por la obra que, a pesar de todo, nadie logra salvar; no se trata de un yo humano, transtemporal, sino de un yo que se construye en la escritura y que entra en confrontación con el yo individual, pero al mismo tiempo los dos dependen el uno del otro. La identidad de la escritura no logra salvarlo porque esta escritura no le pertenece. La escritura es parte de un proceso semiótico infinito que Borges llama lenguaje o tradición.

La esencia del otro en *Borges y yo*, lo lleva a replantearla en el cuento *El Otro*, cuento publicado en la colección *El libro de arena*. Como se ha señalado, la historia se desarrolla en Cambridge, en el norte de Boston, en febrero de 1969, en donde Borges habla con el otro, representado por el mismo y que lo lleva a un momento nostálgico de su vida cuarenta años atrás.

El doble en la literatura borgiana surgiría como instrumento de búsqueda del Otro y del sí mismo y, al tener su raíz en la propia conciencia del sujeto, tomada de sus reconocidas incursiones a la obra de Stevenson, atacaría los presupuestos en donde se fundamenta la creencia de un yo esencialista.

Tanto Borges como Stevenson, son seducidos por el brillo del lenguaje estratificado históricamente en el género de la narrativa, es el lenguaje que atrapa al hombre para hacer del arte de narrar el mejor atajo estético para regresar al

hombre y su circunstancia. Cuando escriben estos autores la narración impone necesariamente su origen, develar al que osa decir cosas que no sean las suyas, que por impronta vital, es que en algún momento hable a su otro, darle voz a ese que alimenta sus palabras y que por naturaleza traicionadora el ser humano lo deja sin participar, regularmente, de alegrías, fortunas, amores y desamores, al grado de recluirlo, o en el total silencio, o en el bullicio de estar aturdido en todas las fiestas, y en ambas situaciones, con el carácter peticionario eterno.

Existe ese *alter ego* que la intertextualidad desvela en ambos autores, es ese yo que levanta la mano para participar clara y abiertamente en todas las decisiones en la vida de los autores, busca el momento en su historia narrativa, en su evolución literaria para de repente hacer valer su voz y donar el sentido de la parte oscura de la vida, hacer valer un yo tal vez reprimido en sus furias, en sus protestas; o tal vez un yo que simplemente desea se le reconozca su papel en escenas deseadas y reprimidas desde siempre, o quizá constantes pero reprimidas por el trajín cotidiano de la oficina. El otro yo, el que está allá, en algún lugar de la conciencia, consuetudinaria, onírica, fantasiosa, existencial, en ambos autores, como en todos los seres humanos, es el otro inevitable, el que en instantes tanto de dicha como de pena discurre en silencio hacia la muerte, la anuncia o la retarda como propia angustia, como anuncio en los actos diarios de que el hombre va hacia algo necesario, a alcanzar su destino, lo que tal vez constituye provisoriamente toda narrativa, y lo que al mismo tiempo tal vez lleva a que los seres humanos hablen como locos consigo mismos y con los otros, Stevenson, bajo el pretexto de un desdoblamiento siniestro, Borges bajo la presión vital de recordarse en ser una apetencia pasada de ser, que después de todo se muestra tal cual, la razón de una muerte, como muerte misma en el relato de Stevenson, o como pasión eterna en el de Borges; escribe Stevenson

*No quiero demorarme más en terminar este escrito que si hasta el momento ha logrado escapar a la destrucción ha sido por una combinación de cautela y de suerte. Si la agonía de la transformación me atacara en el momento de escribirlo, Hyde lo haría pedazos; pero si logro que pase algún tiempo desde el momento en que le dé fin hasta que se opere el cambio, su increíble egoísmo y su capacidad para circunscribirse al momento presente probablemente salvarán este documento de su inquina simiesca. El destino fatal que se cierne*

*sobre nosotros le ha cambiado y abatido hasta cierto punto. Dentro de media hora, cuando adopte de nuevo y para siempre esa odiada personalidad, sé que permaneceré sentado, tembloroso y llorando en mi sillón, o que continuaré recorriendo de arriba abajo esta habitación (mi último refugio terrenal) escuchando todo sonido amenazador en un raptó de tensión y de miedo. ¿Morirá Hyde en el patíbulo? ¿Hallará el valor suficiente para librarse de sí mismo en el último momento? (p. 66).*

Y escribe Borges,

*Respondí que lo sobrenatural, si ocurre dos veces, deja de ser aterrador. Le propuse que nos viéramos al día siguiente, en ese mismo banco que está en dos tiempos y en dos sitios.  
Asintió en el acto y me dijo, sin mirar el reloj, que se le había hecho tarde. Los dos mentíamos y cada cual sabía que su interlocutor estaba mintiendo. Le dije que iban a venir a buscarme.  
— ¿A buscarlo? —me interrogó.  
—Sí. Cuando alcances mi edad habrás perdido casi por completo la vista. Verás el color amarillo y sombras y luces. No te preocupes. La ceguera gradual no es una cosa trágica. Es como un lento atardecer de verano. Nos despedimos sin habernos tocado. Al día siguiente no fui. El otro tampoco habrá ido.  
He cavilado mucho sobre este encuentro, que no he contado a nadie. Creo haber descubierto la clave. El encuentro fue real, pero el otro conversó conmigo en un sueño y fue así que pudo olvidarme; yo conversé con él en la vigilia y todavía me atormenta el recuerdo. (p. 16).*

Si bien la intertextualidad en estas obras, como apunta Barthes, no se limita a estructuras y subestructuras de formalidad ya literaria como incluso social que haya abrevado el autor, es claro que en ellas subyacen preocupaciones humanas que son filtradas por sus narrativas, y que el lector, uno y diverso a su vez, digno representante de su tiempo, realiza la intertextualidad más que como ejercicio profesional de un crítico como un hombre que coincide en ya en formas ya en contenidos, ya en locuras ya en sueños. La intertextualidad, así, o se la vive en su pragmática funcional o se la vive, desde la cátedra de la literatura, para abrir el texto, los textos, como caja de Pandora, y hablar de las inesperadas cosas que tiene las palabras, sus autores, sus tiempos, y que en el mejor de los casos, se desvelan como líneas constantes de la creación narrativa al grado de hablar de "los universales", o de los "eternos retornos", o del "círculo hermenéutico", e incluso, sin miedo, de "un grado cero de la escritura" (Barthes, 1973).

La intertextualidad, condición de todo texto cualquiera que sea, no se reduce evidentemente a un problema de fuentes o de influencias. El intertexto es un campo general de fórmulas anónimas cuyo origen raramente es identificado, de citas inconscientes o automáticas, dadas sin comillas. Epistemológicamente, el concepto de intertexto es lo que aporta a la teoría del texto el volumen de la socialidad [el uno se parece a un otro por revivificación de significados y sentidos; *apunte propio*]: es todo el lenguaje, anterior y contemporáneo, que llega al texto no según la vía de una filiación identificable, de una imitación voluntaria, sino según la vía de diseminación (imagen que asegura al texto el estatuto no de una reproducción, sino de una productividad. (Barthes, 1973: 13).

Se observa que la crítica literaria que desde Claudio Guillén se hace, que como se ha visto involucra posturas bajtinianas a la vez que bartrheanas, toma importancia la narrativa desde el hombre, el ser humano que se refleja en lo que escribe y que la intertextualidad quisiera dejar en *epojé* (Husserl, en Ricoeur, 2006), resulta imposible por su productividad en las dimensiones de la creación del arte, cuyo origen se le arriesga a ubicar en un *pathos* universal. A cada palabra, como si fuera a cada paso que se camina con alguien, las palabras que se escriben y cuelan otro, al *alter ego* que premia o acusa, que otorga o reclama, indudablemente con vestidura ética que quizá arroje a costa de la vestidura estética, porque emerger de entre el diálogo con ese acompañante de viaje, lleva a que lo bello muchas veces tenga que ceder su lugar al terror, al dolor, al desprecio, a la maravilla de los sueños, que sin duda guarda lo ético y no bien lo estético, a menos que ambos autores precisamente nos quieran decir con sus autoencuentros que la humanidad tiene que quitarse de sus socarronerías, y abrirse al amor y al desprecio, llenas tanto de odio como de inconformidad con el propio ser y seres de "tiempos compartidos", de espacios, que como diría Eduardo Nicol (2003) al fin y al cabo de situación, del *impasse* eterno yo-yo, de un *alter ego* en consuetudinaria metamorfosis.

*Si pudiera verle, aunque sólo fuera una vez - pensó-, el misterio se iría disipando y hasta puede que se desvaneciera totalmente como suele suceder con todo acontecimiento misterioso cuando se le examina con detalle. Podría averiguar quizá la razón de la extraña predilección o servidumbre de mi amigo (llámesela como se quiera), y hasta de aquel sorprendente testamento. Al menos, valdría la pena ver el rostro de un hombre sin entrañas, sin piedad, un rostro que sólo tuvo que mostrarse una vez para despertar en la mente del poco impresionable Enfield un odio imperecedero. (p.11-12).*

El otro, el que en apariencia está allá, resultar que entre la narración, tanto en *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* como en *El otro*, se muestra como un ser que está aquí y ahora, no cerca sino confundido con el narrador mismo provocando la inestabilidad emocional que posibilita lograr la comunicación con el lector (Lukács,1985), esto al llevarle a que experimente la situación anacrónica de abruptas emergencias de deseos insospechados, que tienen en el maltrato a la otra parte de cada persona, pues se le tiene, en el mejor de los casos en el olvido, y en el peor en la represión psicológica de lo prohibido, un *alter ego* confundido en el arquetipo, en el super-yo, en la identidad social o con el impulso a hacer-se alguien y que paulatinamente construye su momento para manifestarse, ya como una voz interna clara o como un grito de impotencia, o como una estética de épocas, que a la postre y bajo formalismo literario justificaría la intertextualidad.

*Noté que apenas me prestaba atención. El miedo elemental de lo imposible y sin embargo cierto lo amilanaba. Yo, que no he sido padre, sentí por ese pobre muchacho, más íntimo que un hijo de mi carne, una oleada de amor. Vi que apretaba entre las manos un libro. Le pregunté qué era.*  
— *Los poseídos o, según creo, Los demonios de Fyodor Dostoievski*  
— *me replicó no sin vanidad.*  
— *Se me ha desdibujado. ¿Qué tal es?*  
*No bien lo dije, sentí que la pregunta era una blasfemia.*  
— *El maestro ruso —dictaminó— ha penetrado más que nadie en los laberintos del alma eslava. (p. 13).*

Indudablemente que en ambas narraciones está la impronta de hacer visible lo que parece, en cada ser humano, nunca tener posibilidad de manifestarse: el amor y odio al otro, o el reproche a aquel que no dijo lo que tenía que decir, su inadvertencia por el mundo. Es válido, como lo plantea Guillén y bajo el instrumento necesario de la hermenéutica<sup>4</sup>, relacionar un yo con su contexto para hallar la

---

4 En la literatura comparada la hermenéutica juega un principal papel, sobre todo si se visualiza al autor de toda obra como un hermeneuta *per se*, es decir, como alguien que viaja mediante la comprensión hacia resquicios de sí que están resguardando la ecuanimidad, la cordura, y sobre todo, entre el sentido de vida que las palabras contienen, los avatares de la libertad de un *alter ego*, al fin humano, que se sujeta al arte de la literatura para a través de la sensibilidad de ciertos pocos escritores, confirmar su existencia. *Cfr.*, Gadamer, Hans-Georg; "La actualidad de lo bello", Barcelona: Paidós, p. 16: *En el mundo griego, la manifestación de lo divino estaba en las esculturas y en los templos, que se erguían en el paisaje abiertos a la luz meridional, sin*



metáfora que lo asemeja a "un otro diverso" que retorna a un tópico, a un estilo, a una narrativa, pero cuya finalidad, que al igual que estas tres puede mostrar, posee el carácter de lo universal, sea hablar de sí, hallar en sí, desde hechos, cosas, situaciones que definen un espejo, un reflejo del hombre frente al hombre; ya sea porque se recuerda, ya sea porque presiente, ya sea porque se repudia; emociones y situaciones son parte de lo universal que Borges y Stevenson comparten en un *alter ego* que en todo caso es mundo --el espacio y el tiempo lleno de situaciones humanas que instauran como constante la lucha por ser libres, o de ser felices ahuyentando la muerte. Sí, Stevenson en el *Extraño caso del Dr. Jekyll* y en Borges en *El Otro*, contienen la intertextualidad por antonomasia, es decir, la *de sacar a luz* lo que todo ser humano comparte, lo que todo ser humano no puede evadir: su otro yo.

La conexión interna es el inicio de la universalización. Sería un rasgo de la *mimesis* buscar en el *mythos* no su carácter de fábula, sino el de coherencia. Su "hacer" sería de entrada un "hacer" universalizante. Aquí se contiene en germen todo el problema del *verstehen* narrativo [del cual la comparativa y su intertextualidad forman parte]. Componer la trama es ya hacer surgir lo inteligible de lo accidental, lo universal de lo singular, lo necesario o lo verosímil de lo episódico. (Ricoeur, 2004: 96),

La historia humana está llena de sentido, no otra cosa la sustenta. Si la realidad no guardara ya un sentido, un *telos*, un *elan vital* y entre todo ello una intencionalidad, la vida y su expresión en la literatura sería sólo balbuceo, anarquía, caos dirían los griegos. Es precisamente el *cosmos* como mundo la condición de posibilidad de compartir con el otro, el otro escritor, el otro consuetudinario, un parecido, "forma o contenido" que dé razón a la metáfora: sé y experimento en la semejanza y en la analogía algo como aquél, sea el tiempo de regreso, el tiempo de la dislocación, de la discordia y confrontación con "el extraño" que desde siempre ha habitado en cada hombre: su alter, su yo que anda en otros tiempos y otros "asuntos" pero que está pegado --y es más, está en vigilia, como tradición, como cultura, como intertextualidad-- y que irremediablemente habrá el momento en que

---

*cerrarse nunca a las fuerzas eternas de la naturaleza; era en la gran escultura donde lo divino se representaba visiblemente en figuras humanas moldeadas por manos humanas.*

se presente, en que reclame su espacio, ya en la conciencia, ya en la sensibilidad dolorida como el eterno "rizo" literario (De Toro, 1999) --en la comparativa entre Stevenson y Borges existe sobre todo el tópico de orden psicológico, el primero que desde lo que re-conoce en sí mismo va al mundo; y el segundo que desde lo que re-conoce del mundo va a sí mismo; ambos en la intertextualidad de la experiencia humana del horror de sí; Borges escribe en su cuento,

*Sentí de golpe la impresión (que según los psicólogos corresponde a los estados de fatiga) de haber vivido ya aquel momento. En la otra punta de mi banco alguien se había sentado. Yo hubiera preferido estar solo, pero no quise levantarme en seguida, para no mostrarme incivil. El otro se había puesto a silbar. Fue entonces cuando ocurrió la primera de las muchas zozobras de esa mañana. Lo que silbaba, lo que trataba de silbar (nunca he sido muy entonado), era el estilo criollo de La tapera de Elías Regules. El estilo me retrajo a un patio, que ha desaparecido, y a la memoria de Álvaro Melián Lafinur, que hace tantos años ha muerto. Luego vinieron las palabras. Eran las de la décima del principio. La voz no era la de Álvaro, pero quería parecerse a la de Álvaro. La reconocí con horror. (p. 11).*

No se puede evitar enlazar este *alter ego* con el yo-existencial, su relación con lo inevitable, a la vez que con lo fundante en cada vida de las personas, pero que es compartido por el cuestionamiento, en silencio, de si lo hecho, lo dicho, incluso lo estrictamente escrito, se aloja en la dimensión de lo "bien vivido". No se puede pensar en que ambas narraciones, del Extraño caso del *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* y *El otro*, hayan sido escritas desde la efimeridad de un tiempo sin importancia, por el contrario, son narraciones densas, independientemente de su extensión, cada palabra, cada frases puestas son precisamente apuestas, es decir, son la 'esperanza misma de poder alcanzar a ese *alter ego*, ubicarlo en el acto fallido, en la reprimenda del silencio, en un olvido que nunca debió ocurrir, en el acto no realizado de haber asesinado al vecino odiado, en el amor no vivido, todo lo que arroja al propio hombre, que desde sus apuestas de narrador, le persisten e insisten en darles espacio en la vida, no otra cosa Stevenson y Borges manifiestan, su trabajo profesional de escribir sobre la vida, apostando su propia vida, pues no puede negarse que ambos autores echan mano de imágenes temporales que poseen la idea de una existencia trágica para confrontar, en primera persona, el

azar y el infinito como pronta constitución del tiempo de la vida. Según Pimentel Pinto

o tempo é demonstrado por Borges em duas formas de percepção: o tempo existencial, que regula os próprios relatos borgeanos e a possibilidade de entender a época em que se situam tais relatos e o tipo de conversa que entabulam com o passado; e o tempo da memória, percebido e transmitido pelas gerações e que é repostado e desdoblado nas leituras do presente. (Pinto, 1998: 170).

Insiste Borges en esa constante duplicidad en la percepción del tiempo, que bien recuerda la manera como Marcel Proust hace ese uso intenso de este desdoblamiento de conciencia temporal a la hora de escribir soslayada y sentencialmente sobre el tiempo.

Hay un *alter ego*, una sombra, un acompañante eterno que habita las palabras y aprovecha la oportunidad, en Borges, en añoranza subjetiva, anhelada, a partir del coqueteo que le hacían las muecas de Stevenson, desde la plasticidad estética de una realidad desdoblada y a través de la confrontación-extravío-búsqueda intencional del yo en espacios y tiempos vividos por el cartesiano yo de proyectos modernos.

*Así fue como empecé muy pronto a esconder mis gustos, y que cuando, llegados los años de la reflexión, puesto a considerar mis progresos y mi posición en el mundo; me encontré ya encaminado en una vida de profundo doble [...] Más que defectos graves, fueron por lo tanto mis aspiraciones excesivas a hacer de mí lo que he sido, y a separar en mí, mas radicalmente que en otros, esas dos zonas del bien y del mal que dividen y componen la doble naturaleza del hombre. Mi caso me ha llevado a reflexionar durante mucho tiempo y a fondo sobre esta dura ley de la vida, que está en el origen de la religión y también, sin duda, entre las mayores fuentes de infelicidad. (p. 52).*

La forma como los dos autores se acercan *al doble*, aunque persiste la analogía a lo largo de las dos narraciones, es diferente. Stevenson expresa su perspectiva con relación al tema en el momento en que entiende, desde la constitución autodialógica de sus personajes, Henry Jekyll y de Edward Hyde, al ser humano conformado fundamentalmente de dos partes, es decir, el hombre dividido en dos yo. La dimensión moral del ser y la duplicidad propia del carácter humano

que quedan evidentes en algunos de los fragmentos que forman parte del capítulo final de la historia de Stevenson --que constituyen el relato del Dr. Jekyll, en que éste cuenta el caso del comienzo al final:

*Me parecí natural y humano. A mis ojos, incluso, esa encarnación de mi espíritu pareció más viva, más individual y desprendida, del imperfecto y ambiguo semblante que hasta ese día había llamado mío. Y en esto no puedo decir que me equivocara. He observado que cuando asumía el aspecto de Hyde nadie podía acercárseme sin estremecerse visiblemente; y esto, sin duda, porque, mientras que cada uno de nosotros es una mezcla de bien y de mal, Edward Hyde, único en el género humano, estaba hecho sólo de mal. (p.55).*

Lo que subraya la identidad entre el yo y el otro, el encuentro eterno de ese acompañante, el *alter ego* que se manifiesta entre un semblante de miedo y goce.

*Fui el primero en disponer de otro yo mismo que podía en cualquier momento desembridarse para gozar de toda libertad, como un chiquillo de escuela en sus escapadas, sin comprometer mínimamente la dignidad y la seriedad de mi figura pública. (p. 56).*

La línea que define la identidad se borra, así que el otro Mr. Hyde, se impone a la voluntad terroríficamente consciente del Dr. Jekyll y se confunde con él,

*Fui perdiendo lentamente el control de mi ser original y mejor (...) Entonces sentí que tenía que escoger entre mis dos naturalezas. Estas tenían en común la memoria pero compartían en distinta medida el resto de las facultades. Jekyll, de naturaleza compuesta, participaba a veces con las más vivas aprensiones y a veces con ávido deseo en los placeres y aventuras de Hyde; pero Hyde no se preocupaba lo más mínimo de Jekyll, al máximo lo recordaba como el bandido de la sierra recuerda la cueva en la que encuentra refugio cuando lo persiguen. Jekyll era más interesado que un padre, Hyde más indiferente que un hijo. Elegir la suerte de Jekyll era sacrificar esos apetitos con los que hace un tiempo era indulgente, y que ahora satisfacía libremente; elegir la de Hyde significaba renunciar a miles de intereses y aspiraciones, convertirse de repente y para siempre en un desecho, despreciado y sin amigos.(p. 59).*

Por su cuenta, Borges no narra el límite que separa el yo del otro (lo que sin duda es un mérito suyo). Ya no se puede decir si la unidad es ilusión y lo que hay en verdad es una fragmentariedad, múltiple, o si la proliferación del sujeto va hacia un

sendero que converge todo a los "uno de lo diverso". Lo que añade Borges a la temática del doble en este cuento es la relevancia de las dimensiones de tiempo y de espacio. *El Otro* postula no la identidad de dos personalidades moralmente distintas – como ocurre en *El extraño caso del Dr. Jekyll* – sino la coexistencia de tendencias del mismo sujeto en tiempos y espacios distintos. Tal vez más que importar si es sueño o realidad, lo principal es la inexorable naturaleza humana de autocuestionar la identidad que hay entre ellos y la proliferación del yo resultante. El traslape espacio temporal que en cada frase del diálogo de los dos Borges se suscita, posibilita jugar con distintos y posibles rostros y, por consiguiente, varios yo dentro del yo. Como se nota, la idea de la cópula y del espejo se multiplica en la obra de Borges.

El yo renace a cada momento como pregunta indudablemente cuestionadora y a la vez para confirmar la existencia de otra realidad-mágico-maravillosa que apertura dimensiones desconocidas de posibles andanzas del yo; el diálogo cuestionador es la rima de esta presencia de un alter en el intersticio de la divagación frente al uno puesto entre y por lo diverso que guarda el *alter ego* que la literatura universal le representa, pues ¿qué otra cosa es esta literatura sino las propias caminatas nocturnas de Stevenson y Borges?.

Cabe hacer en este sitio, si el alter ego de los escritores intertextuados resultar ser sólo los desvelado en este ejercicio. Lo que se quiere apuntar es que la literatura

La trama narrativa, sin embargo, hace comprensible al sujeto como una *ipse*, como un "sí mismo", que unifica la heterogeneidad, los cambios y la diversidad episódica y de tiempos, integrándolos en la trama única de su vida. La identidad humana es, pues, asimilable al *ipse* y no al *idem*. (Maceras, en Ricoeur, 2009: 6).

Es ineludible la presencia del hombre consigo mismo como fundamento taxonómico de la comparativa de ambas obras, que como se aclara, es la penitencia del ser que descuidadamente, osadamente comenzó a hablar, y a la vez, entonces, la emergencia de la contradictoria e íntima dualidad, de alguna manera el uno no es el otro en toda literatura --en todo caso, lo universal de la literatura que nunca dejará

de ofrendar importancia a todo texto--, pero lo es. Está ahí el intersticio insalvable que separa, que hace extranjero, en la comparativa literaria de Stevenson y Borges, a todo otro, incluso al sí mismo y lo convierten en un dialogante *alter ego*; tiene que sufrir, esforzarse por construir puentes literarios que derritan ese frágil pero duro y consistente intersticio que hacer emerger la soledad de la indecisión, fría y cruel de una confrontamiento.

El otro siempre está al acecho, no otra cosa se instala como tema de la intertextualidad de esta obras; no permite alguna pequeña duda moral, racional, o en todo caso cualquier descuido que den significado a la labilidad humana intrínseca, pues ambos escritores semióticamente reflejan el dolor de saberse caído, de no ser lo que se piensa ser, y nunca acabar de ser, por lo que se lucha toda la vida, incluso escribiendo. Para algunos el dolor de la inconformidad social es el precio, para otros el descanso de un sueño y el invento de otra vida.

*Tú sabes muy bien cómo trabajé durante los últimos meses del año pasado para aliviar el sufrimiento de mis semejantes sabes que hice mucho por el prójimo y que disfruté de tranquilidad y casi me atrevo a decir que de felicidad. Tampoco puedo decir que me cansara de mi vida inocente y caritativa, pues creo que, por el contrario, disfrutaba más de ella cada día; pero seguía sufriendo mi dualidad interior, y tan pronto como pasó el primer impulso de penitencia, el lado más bajo de mi personalidad, tanto tiempo en libertad y tan recientemente encadenado, empezó a rugir pidiendo licencia. No es que soñara con resucitar a Hyde. La sola idea me inspiraba auténtico horror. No. Fue en mi propia persona donde sufrí la tentación de jugar con mi conciencia, y fue como un pecador normal, secreto, cuando al fin caí ante los asaltos de la tentación. (p. 53).*

Para Stevenson hay un *alter ego* que se disimula, que instaura dolor como muestra de su lucha; lucha por entender la dislocación de un yo que quiere aliviar pero a la vez quiere odiar a la lasciva humanidad; o un Borges que quiere ver en sí lo que aspira todo espíritu humano, a cumplir los sueños de un joven, pero con la sustancia que les vuelve muy humanos, el dolor del intersticio incomprensible de poder decírselo a sí mismo, para romper el astuto y atrincherado dualismo que la existencia de un *alter ego*, abordado a propósito, coloca como lo más frágil de la conciencia,

*Nuestra situación era única y, francamente, no estábamos preparados. Hablamos, fatalmente, de letras; temo no haber dicho otras cosas que las que suelo decir a los periodistas. Mi alter ego creía en la invención o descubrimiento de metáforas nuevas; yo en las que corresponden a afinidades íntimas y notorias y que nuestra imaginación ya ha aceptado. La vejez de los hombres y el ocaso, los sueños y la vida, el correr del tiempo y del agua. Le expuse esta opinión, que expondría en un libro años después. (p. 14).*

En otro espacio, en otro tiempo, Borges toma a Stevenson y habla también con el otro de sí, el otro, igual de extraño, extranjero en su propia tierra, instalado en el espacio de las siluetas de la penumbras, para que en el momento preciso emerja y abofetee al mostrar e instalar, al igual que Stevenson, la soledad en la que habitan los deseos.

*Medio siglo no pasa en vano. Bajo nuestra conversación de personas de miscelánea lectura y gustos diversos, comprendí que no podíamos entendernos. Éramos demasiado distintos y demasiado parecidos. No podíamos engañarnos, lo cual hace difícil el diálogo. Cada uno de los dos era el remedo caricaturesco del otro. La situación era hartamente anormal para durar mucho más tiempo. Aconsejar o discutir era inútil, porque su inevitable destino era ser el que soy. (p. 15).*

La dualidad de los personajes de ambos escritores, *Dr. Jekyll, Hyde* y *El Otro*, el joven Borges, no se analogan bajo la estructura contextual, incluso no se empatan en diálogos de extrañeza o en escenas de desconcierto y soledad atrapada; la dualidad que Borges revive de Stevenson es la misma, la auténtica que pervive y por ello alimenta el alma humana por siempre: la lucha más que de una identidad, de un saber quién se es a partir de la análoga manera como ambos autores se acercan a sus acompañantes eternos que saben todos sus recovecos existenciales, sus *alter ego*, y, en todo caso, quién es cada quién, porque ahí está el poder, el maná, el nirvana, la salvación de la vida, empero, inalcanzable entre el murmullo masivo, entre la palabrería, la narrativa; por eso el escritor escribe y escribe, y mientras más se cultiva (Borges) más se extravía. Ambos escritores analogan en su intención de manifestar, de aclarar los balbuceos de la humanidad para saber de sus bondades y de sus violencias, de sus excelsitudes y de sus excrecencias; ambos son presa de sus introyecciones de sus anhelos reprimidos, de su *alter ego*

que, humano también, se expresa como todos, expresa lo diverso desde "su uno" de Stevenson.

*Si pudiera verle, aunque sólo fuera una vez pensó-, el misterio se iría disipando y hasta puede que se desvaneciera totalmente como suele suceder con todo acontecimiento misterioso cuando se le examina con detalle. Podría averiguar quizá la razón de la extraña predilección o servidumbre de mi amigo (llámesela como se quiera), y hasta de aquel sorprendente testamento. Al menos, valdría la pena ver el rostro de un hombre sin entrañas, sin piedad, un rostro que sólo tuvo que mostrarse una vez para despertar en la mente del poco impresionable Enfield un odio imperecedero. (pp. 11-12).*

Por su cuenta, Borges escribe,

— *¿Cómo anda su memoria?*

*Comprendí que para un muchacho que no había cumplido veinte años, un hombre de más de setenta era casi un muerto. Le contesté:*

—*Suele parecerse al olvido, pero todavía encuentra lo que le encargan. Estudio anglosajón y no soy el último de la clase. (p.14).*

Es el otro-yo, un alguien con el que todos andan en el mundo y que guarda, como palabra, como lenguaje mismo, la evolutiva e histórica solución de la humanidad ante el terror de, por momentos, por instantes, verse a sí mismo y transformarlo en una estética histórica, cultural, en un mismo pathos, cuyo premio es posicionar el necio apego a la vida, es instaurarse en el remanso de la insoportable levedad del ser (Kundera,), en la labilidad de la naturaleza humana (Ricoeur), en la ineludible tentación de existir (Cioran,1972). Es el destino del escritor que ambos, Stevenson y Borges, tenían que asumir como seducción; la osadía de atreverse a hablar en nombre de la humanidad, ubicados en el arte como único medio de develación de la verdad, que hace aparecer el destino: en la primera palabra escrita surge la imposibilidad de hablar de sí mismo, de pensarse a sí sin, al instante, surgir rincones no deseados del olvido, y aún más, simbólicas, metafóricas, instaladas en su cábala a la *I Ching*,

Le estoy agradecido por haberme legado, junto con el código de la desesperación, ese saber vivir, esa soltura frente a la Necesidad, así como numerosos callejones sin salida y el arte de plegarme a ellos. Siempre lista



para apoyar mis decepciones y revelar a mi indolencia el secreto de conservarlas, me ha prescrito, además, en su celo por hacer de mí un bribón preocupado por las apariencias, los medios para degradarme sin comprometerme demasiado. No sólo le debo mis más hermosos y seguros fracasos, sino también esa aptitud para maquillar mis cobardías y atesorar mis remordimientos. ¡De cuántas otras ventajas no le seré deudor!... (Cioran, 1972: 20).

El *alter ego* que se resguarda del yo de cada autor y sus personajes, arroja abruptamente la palabra clave de salvación al remedo de hombre para que, caído a su condición natural de ser finito, anclado en su tiempo y espacio, al fin mortal, maligno y amoroso a la vez, sienta alguna paz en el vocerío de la muchedumbre, -- soledad al fin--; es el turno de la palabra adiós, que es, en la construcción de ambas narrativas intertextuadas, determinante para el asombro de sí, del que va, viene y acompaña.

*-Pues te lo repito -continuó el abogado-. He averiguado ciertas cosas acerca de Mr. Hyde.*

*El agraciado rostro del Dr. Jekyll palideció hasta que labios y ojos se ennegrecieron.*

*-No quiero oír ni una sola palabra de ese asunto -dijo-. Creí que habíamos acordado no volver a mencionar el tema. -Lo que me han dicho es abominable -continuó Utterson. (p.18).*

Que en el caso de Borges, se descubre en párrafos como,

*Hablamos, fatalmente, de letras; temo no haber dicho otras cosas que las que suelo decir a los periodistas. Mi alter ego creía en la invención o descubrimiento de metáforas nuevas; yo en las que corresponden a afinidades íntimas y notorias y que nuestra imaginación ya ha aceptado. La vejez de los hombres y el ocaso, los sueños y la vida, el correr del tiempo y del agua. Le expuse esta opinión, que expondría en un libro años después. (p. 14).*

Los autores bien tratan la universal preocupación, que rebasa naciones, estilos y géneros literarios, incluso toda taxonomía, como es la irremediable conciencia que adquiere en sus andanzas el *alter ego*: que la vida termina, que la vida no es inmortalidad, que la vida es el afán absurdo de querer ser (Sartre, querer ser sabiendo que sólo la muerte completa el ser). La verdad en ambas obras es el temor universal contenido en toda obra literaria, del adiós, de los despidos continuos, del

otro, de sí mismo para vivir en el olvido o en la punzante memoria; no otra cosa es Borges hablando con el *alter ego* del joven de sí mismo, hablando con el ayer que anhela --no que anhelaba, porque el joven, dicen, siempre está dentro del ser humano--, que es arrojar los sueños que bajo la aparición de un fantasma del hoy muestra la vitalidad de su romanticismo, o la decepción, o la amargura. La dualidad, el desdoblamiento, el espejo lacaniano, el otro-yo, el alter, siempre está esperando nuevas oportunidades, acechando la labilidad, y aunque este desdoblamiento muere con el escritor, amenaza quedarse para siempre en el cuento escrito, en la narrativa universal, en lo uno de lo diverso, es decir, amenaza, a quien se introduce en la vida a través de personajes como los de Stevenson y Borges, a sufrir la metamorfosis y de repente desconocerse.

## Conclusiones

A través del análisis de la literatura comparada y la intertextualidad y su importancia en las ciencias de la literatura contemporáneas, aplicadas a la novela breve *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886) del escritor escocés Robert Louis Stevenson y el cuento *El Otro*, incluido en la obra *El Libro de Arena* de Jorge Luis Borges, se obtuvieron las siguientes conclusiones:

A pesar de su corta historia, la literatura comparada se ha visto inmersa en una serie de etapas transitivas orientadas a la formación de un cuerpo teórico con características específicas que, a su vez, van definiendo el perfil de los profesionistas especializados en este ramo del conocimiento, en el que se requiere un amplio dominio de idiomas, de historia universal y de cultura general, de teoría general de la significación y de otros códigos y sistemas de comunicación no verbales, así como un amplio interés por mejorar sus competencias a través de un constante trabajo de investigación.

En una consolidación de esta disciplina literaria basada en los principios teóricos de Mijail Bajtín, Julia Kristeva, Roland Barthes y Claudio Guillén que le han dado al comparatismo un nuevo impulso en el desarrollo de las escuelas europea y americana a nivel internacional y su nuevo enfoque latinoamericano, lo que le ha permitido una mejor proyección en el ámbito universitario en diversos países alrededor del mundo, necesariamente se tiene que ubicar una intención subyacente a en sus posturas, que, en el caso de Claudio Guillén cuya crítica literaria rebasa el análisis estrictamente formal, es la de observar a la literatura desde la confrontación con el ser humano, que en la comparativa entre Stevenson y Borges se hace patente desde una interpretación hermenéutica, de sentido de la vida que se guarda en el lenguaje, en todo texto.

La heterogeneidad del hombre, fronterizo del otro, ocupado en un diálogo incesante con el otro, se confunde con el carácter plural del lenguaje, cuyas tendencias unitarias luchan sin éxito por suprimir la abundancia de lenguas que rodean toda situación expresiva y significativa: lo que Bajtín denomina "heteroglosia" (*raznoiazychie, raznorechie, raznorechivost'*). "La palabra en la lengua es a medias la de otro. El ser humano es, al igual que la novela, una "mezcla de estilos", como dice Todorov, y un proceso inconcluso, por cuanto

el diálogo que lo fundamenta implica una multitud de palabras ajenas...  
(Guillén, 1985: 218).

A la manera de los mencionados críticos literarios, ya sea desde el tratamiento de un deseo oculto, develar el ser humano, por desconstrucción o presencia de un sentido imperante para acceder al otro, al sentido del *alter ego* que la cotidianidad funcional reprime; o ya por diálogos de personajes que desde sí mismos van desvelando apetencias, buenas y malas, moralidades transitadas en la inconciencia del autor, que en el borde de la narrativa configura el encuentro con hombre, que al fin y al cabo, como arte mismo que es la literatura, tenía que ser así, ser el medio para percibir la pasión humana.

Por lo tanto, se hace patente la importancia de la tarea del comparatismo entre textos literarios de distintos tiempos y lugares, a través de procesos de transcodificación homogénea (o traducción), pautas tematólogicas, genéricas, estilísticas, etcétera, así como las relaciones entre la creación literaria y otros productos no literarios, como es el caso de las relaciones entre cine y literatura, de gran relevancia en las actuales ciencias de la comunicación, además de las conexiones entre creación literaria, artes plásticas, música, contenidos de Internet, entre otros.

A partir de las complejas conexiones entre productos culturales, el comparatismo, al situar dos o más discursos sobre un fondo común en el que resaltan similitudes y diferencias, opera a través de dos estrategias fundamentales: 1) la utilización de lo común en beneficio de la diferencia y 2) la apreciación por encima de los matices o rasgos diferenciales de aquello que tienen en común las realidades comparadas.

Estos principios han sido sistematizados por el comparatista español Claudio Guillén en su obra *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada* (1985), en donde presenta los aspectos básicos de esta disciplina amalgamando las dos corrientes comparatistas y dando impulso al enfoque latinoamericano. De esta obra se destacaron los principios de la teoría de la novela, en especial los del

género, el ritmo y el espacio literario, para llevar a cabo un análisis comparativo entre las obras antes mencionadas, destacando sus puntos de correlación, en especial, la influencia de Stevenson en la obra de Borges.

En el impulso renovado de la tradicional perspectiva de las fuentes e influencias que supone un importante antecedente para la elaboración y desarrollo de las nuevas teorías transdiscursivas y en general, del comparatismo literario y cultural que respecta a la intertextualidad, se requieren instrumentos operativos y formales de identificación de procesos transtextuales en el nuevo flujo cultural característico de la comunicación moderna.

Esta condición fue analizada por el recientemente fallecido crítico y teórico literario francés Gerard Genette (1989), en su obra *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, en la que desarrolla los conceptos de fenómenos intertextuales, marcas paratextuales, la architextualidad y la hipertextualidad. En esta obra, Genette introduce un estudio de carácter taxonómico de las diversas manifestaciones intertextuales y lo que él denomina transtextualidad, es lo que ha trascendido como intertextualidad en un sentido genérico y universal, definiéndose como una relación de copresencia entre dos o más textos o también como la presencia efectiva de un texto en otro y en palabras del crítico: la percepción por parte del lector de las relaciones entre una obra y otras que le han precedido y seguido.

Esta importante premisa, sirvió para desarrollar un análisis de las dos obras antes mencionadas sobre un factor común entre ellas: el doble o *Doppelgänger*, basado en la influencia de la novela de Stevenson en la obra literaria del poeta y escritor argentino y que encuentra en el cuento *El Otro*, una inmejorable muestra de la doble personalidad de Jekyll y Hyde de la novela del escocés, aunque en este caso, la interacción se da entre el viejo Borges, sentado en una banca de un parque en Boston y un joven Borges vecindado en un barrio de Ginebra cerca del Río Ródano.

La marcada intertextualidad entre ambas narrativas representó en este caso, un campo fértil para poder destacar no sólo el fenómeno del *alter ego*, entre estas

dos obras, sino que puede ser considerada como base para otras manifestaciones culturales como el teatro, el cine, el comic, entre otros.

En lo que toca a la dimensión estética, en particular al arte literario como actividad singularmente humana, de la intertextualidad emerge el lenguaje universal, particularmente en ambos autores que instauran el hecho de que el hombre universal tiende a apoyarse en recurrentes momentos de re-flexión, de doblarse hacia sí, sea como sentido, horizonte, intencionalidad --pero como constante análoga a la matemática misma y la formulación de la física--; sin embargo, en la literatura, como ejercicio comparativo, no es sencillo ante "lo uno y lo diverso" como advierte Guillén (1985), desvelar constantes en diversidad de maneras de ser --ver el árbol y no el bosque--, de cultura de identidad diferenciadora en peligro de globalización, de identidades narrativas cada vez más líquidas<sup>5</sup> (Bauman, 2004), tornándose quizá un rezago (rasgo) de romanticismo el pensar que el hombre no ha sucumbido a la homogeneización funcional y entonces la intertextualidad sea o una labor estética inútil o un ejercicio literario sin objeto.

Hallar constantes que sustenta tendencias o sentidos, concretos, reales o simbólicos, fantásticos o en lo real-maravilloso, hurgando entre narrativas, estilos, géneros, abrevando en la historia, en evoluciones literarias que permitan "un encuentro" como parámetro de comparación, sólo es posible, en nuestros autores, desde la presunción de encontrar en Borges "algo parecido" a Stevenson, que va desde formas, estilos, recursos literarios hasta propias creencias, ideologías o estratos de tipo entorno-socioeconómico que otorgan sentido a frases y lenguaje que, en obras específicas, se les interpreta, tal vez traicionando bajo el "círculo hermenéutico", al yo-escritor y al otro espectador, a su libertad, para sujetarlos a una línea común.

---

5 En esta parte de la conclusión vale la nota de cuestionar lo que está sufriendo hoy el lenguaje, su transformación más que como evolución que hermenéuticamente guarda el sentido, como filología, que es planteado ya como riqueza, se encamina contrariamente a la pérdida del fenómeno de la comunicación. Se habla que en la Postmodernidad se presenta un estallamiento del lenguaje que se había empobrecido hacia una semiótica unidimensionada y pragmática de entornos económico industriales del capitalismo neoliberal, como ya lo apuntaba Herbert Marcuse y en general la Teoría Crítica alemana de la escuela de Frankfurt, y puntual Umberto Eco en su "Apocalípticos e Integrados". En este panorama la intertextualidad halla pobreza semántica, sólo hay lo "uno" y no "lo diverso"; *Cfr.*, Vattimo, Gianni, (1990), "La sociedad transparente", Barcelona: Paidós.

Para aprender de la historia no debería uno aferrarse a un aspecto particular de una era particular y utilizarlo como modelo para reformar un aspecto particular del presente. Sacar del rompecabezas del pasado un pedazo de forma fija y probar de encajarlo en el presente no es empresa que pueda tener desenlace feliz. Hacer eso es jugar con la historia, que es pasatiempo de niños. (Mishima, 1975: 32).

Desde la dimensión del arte que necesariamente inscribe toda obra literaria, la relación de obras donde el otro-yo. el *alter ego* es tratado, precisa tal vez el adjetivo de narrativas psicológicas, sin embargo, en tanto que arte mismo, la obra es el recogimiento que cada uno de los autores hace de su mundo y que se constituye como subjetividad, ya como voz reprimida o como ex-clamo abierta a la conciencia, pero que en todo caso en cuanto que tanto Stevenson como Borges son sensibles a sus tiempos, como lo exige todo arte, tienen que ex-presar ese entorno, más que como trabajo o profesión literaria, como medio de sobrevivencia personales. Esta es la riqueza de la obra literaria, que desde la vida los autores -- no de otra manera podría ser--, explayan, expresan necesariamente esa semejanza y preocupaciones constantes de todas las épocas constituyendo la intertextualidad que pone en riesgo la sobriedad, la ecuanimidad y la cordura, incluso el sano encuentro con el otro o consigo mismo.

Todo autor, como los que aquí ha tocado comparar, representan, desde su obra, hombres que confrontan a los hombres, como artistas arriesgan su vida --que suelen exigir los críticos, la vida como tal del escritor, no importa para el análisis de su obra-- para hablar de la vida de sus personajes, que en este caso, --sólo se quiere apuntar del mundo desde donde son creados--, que no es otro que el de una sociedad que significa la impronta de la economía, ya victoriana, ya latinoamericana, pero que precisamente como marcos de tiempo, de época, son desbordados por los tópicos o por esencias humanas que a la postre recrean narrativas, que sin embargo, por encima de estilos narrativos --los griegos lo sentenciaron-- nunca dejarán el recurso y todo un estilo literario del diálogo que, inexorablemente se afirmará, en autores, en personajes, en espacios, estilos, etc., en el diálogo con el *alter ego*, con el otro que en todas las situaciones es testigo del yo, del asesinato deseado o cumplido, del sueño real o literario.

La cultura, como manera de ser de los pueblos, es a la vez parte de ese insuflado que se permanece en el lenguaje, se mantiene por las revivificaciones que los artistas hacen del sentido que les lleva a cumplir sueños, proyectos. Es la cultura el cúmulo de reflexiones de los pueblos, de las naciones y la singularidad de las personas. El *alter ego*, tanto en Stevenson como en Borges, no deja de ser la voz de una cultura --un elemento de condición de posibilidad de comparativa literaria--, el primero como una cultura reflejada en un *alter ego* adverso, inconforme con el mundo oficioso de quehaceres ya pragmatizados; y en Borges, en una cultura del ensimismamiento, romántica y postmoderna a la vez, inscrita en el culto al individualismo que sabe hacer de su soledad y abruptas apariciones de su *alter ego*, a la vez de una protesta un yo-cómplice para el arte literario y entonces para la vida del autor.

Comparar literatura es comparar formas y maneras de padecer la vida, misma que esencializa las palabras y coloca a cada individuo "entre lo uno y lo diverso", donde la intertextualidad representa el metadiálogo que se genera a partir de los miedos no conscientes de cada autor. Al fin y al cabo se encuentra en la comparativa siempre el pre-texto, el grado cero de la escritura, el yo acallado por las grandes urbes y que necesariamente, como alimento, regresa a la vida, como sentencia de su alejamiento, a través de escenas de extrañamiento, donde el otro-yo, en ambos creadores, impone su presencia, su derecho a ser tomado en cuenta para toda presente o posterior obra.

Claudio Guillén (1985), al privilegiar lo común como comunidad, no hace otra cosa que prestarse a la necesidad humana de comprender aquello que guarda todo texto, el universo, la integración dialógica de mundos, en un lenguaje que se hereda a la persona y que en su momento florece en la potencialidad, por antonomasia rica y propia de los autores, que no es otra cosa que la búsqueda, en los autores, de aquel hombre que hundido en sí no puede evitar reflejar lo diverso de la humanidad en su particularidad. Cada persona, devela Guillén, tiene como última oportunidad, a su consejero-adversario del *alter ego*; en algún momento las sociedades, los hombres, entran en el espejo, en la re-flexión, y regularmente lo llevan a cabo



mediante seres tocados por la sensibilidad --como reclamo de la dimensión espiritual del hombre--. En este sentido se observan dos consecuencias de la comparativa intertextual, una referente a la parte formal del análisis intertextual en cuanto tiempo, ritmo, espacio, pero otro, al alumbramiento, hoy como siempre, del fondo subyacente en la práctica de la intertextualidad, una cultura, un *alter ego* que se entiende como un yo deseado de ubicar.

De acuerdo con Lukács, la forma novelesca es, también, doble. 1) La forma externa o biográfica configura una visión fluctuante entre el sistema conceptual al cual se le escapa la vida y la imposibilidad de la consumación utópica de esa vida, a la que no queda otra alternativa que resolverse en biografía. 2) La interna o proceso del individuo problemático hacia sí mismo desde el sinsentido de la realidad al sentido de la vida que se ilumina pero no se alcanza. (Relación entre vida, utopía, biografía y sistema conceptual) (Cárdenas, 1999: 11).

El deseo de ser otro y sin desdén posible configurarlo por parte de Stevenson y de Borges en sus cuentos aquí intertextuados, implica recordar y revivificar aquellas palabras que, por algo y como promesa de creatividad, fueron calladas y desdibujaron pasadas escenas no vividas pero deseadas intensamente: (bajo un tiempo proustiano), haber matado al estilo de Dostoievski y haber perdido la razón ante una realidad contenida de degollar al otro; o de confrontar una nueva escena vital, que entre fantasía o sueño, realidad concreta o maravillosa, contiene el sello de no ser cambiante, último referente intertextual de todas las obras de todas las naciones, dar, en algún momento de la vida, la oportunidad de que el otro-yo, que durante toda la vida es fiel a su eterna tarea de "cuidar, vigilar, concienciar, advertir" de peligros, como un Mefistófeles, se manifieste.

## Fuentes de investigación

### Bibliografía

- Angenot, Marc, et al (eds.), (2002), "Teoría literaria", 2ª ed., México: Siglo XXI Editores.
- Antelo, Raúl, (1991), "Origen y verdad de la ficción histórica latinoamericana", en L. Block de Behar (coord.), *Términos de comparación: Los estudios literarios entre historia y teorías*, Montevideo: Academia Nacional de Letras, pp. 123-132.
- Bajtín, Mijaíl M., (1986), "The problem of speech genres", en M. Bajtín, *Speech genres and other late essays*, Austin: University of Texas Press.
- Bauman, Zygmund, (2004), "Modernidad Líquida", Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, Roland, (1973), "El grado cero de la escritura", México, Siglo XXI.
- -----, (1993), "Teoría del Texto", traducido y tomado de la *Enciclopedia de la Pléyade*, La versión original francesa apareció en 1973, en el tomo XV de la *Encyclopaedia Universalis*.
- -----, (1989), "Textual analysis of a Tale of Poe", en M. Blonsky (ed.), *On signs*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Benllemin-Noél, J. (2001), "Notas sobre lo fantástico (textos de Teóphile Gautier)", en D. Roas, (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco Libros.
- Bénichou, Paul, (2001), "El tiempo de los profetas. Doctrinas de la época romántica", México: Fondo de Cultura Económica.
- Blasco, Josep María, (1992), "El estadio del espejo: Introducción a la teoría del yo en Lacan"; conferencia leída en la sede de la Escuela de Psicoanálisis de Ibiza el 22 de octubre de 1992 a las 20:30. Publicada en *7 Conferencias del ciclo Psicoanálisis a la vista*, Escuela de Psicoanálisis de Ibiza, Eivissa, junio de 1993.
- Borges, Jorge Luis, (1981), "La cifra", Madrid: Alianza.

- -----, (1998), "El libro de arena", Madrid: Alianza.
- -----, (1980), "Prosa Completa", 2. Vol., Barcelona: Bruguera.
- -----, (1971), "Ficciones", Buenos Aires: Emecé.
- -----, (1960), "El hacedor", Buenos Aires: Emecé.
- -----, (1985), "Obras completas, 1975-1985", Buenos Aires: Emecé.
- Britton, Celia. (2010) "Teorías marxistas y psicoanalíticas, estructuralistas y postestructuralistas", en R. Selden (ed.), *Historia de la crítica literaria del siglo XX: Del formalismo al postestructuralismo*, Madrid: Akal.
- Broich, Ulrich. (1985), "Formen der Markierung von Intertextualität", en Broich, U. et al. (Hrsg.) *Intertextualität, Formen, Funktionen, Anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer.
- Bruhn, Klaus, J., (2015), "La comunicación y los medios: metodologías de investigación cualitativa y cuantitativa", México: Fondo de Cultura Económica.
- Cabanilles, Antonia. (1992), "Bajtín/Medvedev/Voloshinov. El espacio de la metalingüística", en *Investigaciones Semióticas IV (Actas del Simposio de la Asociación Española de Semiótica)*, I, Madrid: Visor Libros, pp. 45-52.
- Canales, Esteban. (1999), "La Inglaterra victoriana", Madrid: Akal.
- Cárdenas Páez, Alfonso, (1999), "Aproximaciones a la novela", Santafé de Bogotá: Universidad Javeriana.
- Chillón, Albert. (1999), "Literatura y periodismo: una tradición de relaciones promiscuas", Barcelona: Aldea Global.
- Cioran, Emile, (1972), "La tentación de existir", Madrid: Taurus,
- Coutinho, Eduardo. (2003), "Literatura comparada en América Latina": Ensayos, Cali: Universidad del Valle.
- Coutinho, Eduardo, Block, Luisa. y Viola, Sara, (eds.) (2012), "Elogio da Lucidez. A Comparação Literária em Âmbito Universal. Textos em homenagem a Tania Franco Carvalhal", Porto Alegre: Evangraf.
- Crolla, Adriana C., (comp.) (2011), "Lindes actuales de la literatura comparada", Santa Fe: Universidad Nacional de Litoral.

- Deely, John, (1990), "Basics of Semiotic", Indiana: University of Indiana Press.
- De Toro, Alfonso, (1999), "¿Paradoja o rizoma? 'Transversalidad' y 'escriptibilidad' en el discurso borgeano", en "El siglo de Borges", (tomo I): Retrospectiva --Presente--Futuro (ed. A y F. de Toro: Leipzig-Winnipeg, 1999), Madrid: Iberoamericana.
- Fiske, John, (1987), "Los estudios culturales británicos y la televisión", en: R. Allen (ed.), *Channels of discourse. Television and contemporary criticism*, Carolina del Norte: University of North Carolina Press. Traducción y adaptación de Fernanda Longo.
- Fokkema, Douwe, (1991), "Problemes de la constitution d'un canon: les canons su postmodernisme", en Block de Behar, L., (coord.), *Términos de comparación: Los estudios literarios entre historia y teorías*, Montevideo: Academia Nacional de Letras, 1991, pp. 95-108.
- Franco, Tania, (1991), "Literatura comparada: la estrategia interdisciplinaria", en Block de Behar (coord.), *Términos de comparación: Los estudios literarios entre historia y teorías*, Montevideo: Academia Nacional de Letras, pp. 15-27.
- Gadamer, Hans-Georg, (1991), "La actualidad de lo bello", Barcelona: Paidós.
- Gavalda, Josep Vicent, (1992), "El principio de Alteridad y la concepción bajtiniana del discurso, en *Investigaciones Semióticas IV (Actas del Simposio de la Asociación Española de Semiótica)*, I, Madrid: Visor Libros, pp. 95-100.
- Genette, Gerard, (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus.
- -----, (1972), "Discours du récit" en *Figures III*, Paris: Seuil, pp. 77-269.
- Guillén, Claudio. (2006), "Galdós: la interliterariedad de los primeros Episodios", en C. Guillén, 2007, *De leyendas y lecciones. Siglos XIX, XX y XXI*, Barcelona: Crítica.

- -----, (2003), "Helder Macedo: literatura e inteligencia", en C. Guillén, *De leyendas y lecciones. Siglos XIX, XX y XXI*, Barcelona: Crítica
- -----, (1988), "El primer siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos", Barcelona: Crítica.
- -----, (1985), "Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)", Barcelona: Tusquets.
- -----, (1985b), "Clarín: la morfología de la materia en La Regenta", en C. Guillén, (2007), *De leyendas y lecciones. Siglos XIX, XX y XXI*, Barcelona: Crítica, pp. 35-64.
- -----, (1974), "De la forma a la estructura: fusiones y confusiones", en C. Guillén, 1989, *Teorías de la historia literaria*, Madrid: Espasa Calpe (Colección Austral), pp. 139-176.
- -----, (1957), "La disposición temporal del Lazarillo de Tormes", en *Hispanic Review*, Núm. XXV, pp. 264-279 [en *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre Géneros y Modelos*, de C. Guillén, Barcelona, Crítica, 1988.
- Hartman, Geoffrey H., (1991), "El relativismo cultural y el crítico literario", en L. Block de Behar (coord.), *Términos de comparación: Los estudios literarios entre historia y teorías*, Montevideo: Academia Nacional de Letras, 1991, pp. 79-84.
- Jornet, Albert, (2011), "Sobre Claudio Guillén y otros mitos", en M. Cots y Monegal, A. (eds.), *Actas del XVIII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Barcelona.
- Kodama, Mario, (1999), "El Otro", en Alfonso de Toro, et al, (eds.), *El siglo de Borges*: Frankfurt, Vervuert.
- Koselleck, Reinhart, (1993), "Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos", Barcelona: Paidós.
- Lacan, Jacques. (1946), "El estadio del espejo", en *Escritos I*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Lambert, José, (1991), "En busca de los mapas mundiales de las literaturas". En L. Block de Behar (coord.), *Términos de comparación: Los estudios*

*literarios entre historia y teorías*, Montevideo: Academia Nacional de Letras, pp. 65-78.

- Lapesa, Rafael (1976), "Garcilaso y Fray Luis de León: coincidencias temáticas y contrastes de actitudes", *Archivum*, Oviedo, II, 7-17.
- Larsen, Svend Erik, (1991), "Mallarmé: modernista y modista, poesía y periodismo en un contexto urbano", en L. Block de Behar (coord.), *Términos de comparación: Los estudios literarios entre historia y teorías*, Montevideo: Academia Nacional de Letras, pp. 133-148.
- Latella, Graciela, (1995), "El discurso borgesiano: enunciación y figuratividad", en *El otro y Veinticinco de Agosto*, 1983.
- López Veneroni, Felipe, (1997), "La ciencia de la comunicación. Método y objeto de estudio", México: Trillas.
- Lukács, György, (1985), "El alma y las formas .*Teoría de la novela*", Barcelona: Grijalbo.
- Maceras, Manuel en Prólogo a Ricoeur, Paul, (2009), "Tiempo y narración", T.III., México: Siglo XXI.
- Mainer, José-Carlos, (2000), "Historia, literatura, sociedad (y una coda española)", Madrid: Biblioteca Nueva.
- Marchese, Angelo. y Forradellas, Joaquín. (2000),"Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria", Barcelona: Ariel.
- Marinkovich, Juana, "El análisis del discurso y la intertextualidad", Homenaje al profesor Ambrosio Rabanales, BFUCh-XXXVII, (1998- 1999): 729-742.
- Martí Monterde Antoni, (2017), "Proyectos políticos y canon literario en los orígenes del comparatismo europeo. *Összehasonlító Irodalomtörténelmi Lapok (Acta Comparationis Litterarum Universarum)* y Crónica de los Cervantistas, en *Bulletin hispanique Université Michel de Montaigne Bordeaux*, junio, pp. 219-246.
- Mishima, Yukio, (1975) "Runaway Horses", Nueva York: Michael GaUagher.
- Mumford, Lewis, (1992), "Técnica y civilización", Madrid: Alianza.
- Nicol, Eduardo, (2003), "Metafísica de la expresión", FCE: México.

- Norman, Edward, (1987), "The Victorian Christian Socialists", Londres: Cambridge University Press.
- Paredes, Juan, (2004), "Para una teoría del relato. Las formas narrativas breves", Madrid: Biblioteca Nueva.
- Pérez Ríu, Carmen, (2000), "La mujer victoriana en novelas inglesas contemporáneas y sus adaptaciones cinematográficas", Oviedo: Universidad de Oviedo. Departamento de Filología Anglogermánica y Francesa.
- Pinto, Julio Pimentel, "Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges", São Paulo: Estação Liberdade/FAPESP, 1998.
- Pujante, Carmen María, (2014), "De la novela corta y la *nouvelle* (1900-1950). Estudio comparativo entre escritoras", Madrid: Síntesis.
- Redondo Olmedilla, José Carlos, (2001), "Isherwood y Carranque de Ríos comparados", Almería: Universidad de Almería.
- Reinbold, Michael, (1995), "Robert Louis Stevenson", Hamburgo, Rowohlt.
- Remak, Henry, (1961), "La literatura comparada: definición y función", en Vega, M. y Carbonell, N., (eds.), "La literatura comparada: principios y métodos", Madrid: Gredos.
- Ricoeur, Paul, (2006), "Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido", México, SigloXXI-UIA.
- -----, (2004), "Tiempo y narración", T.I. Siglo XXI: México.
- Rodríguez Carranza, Luz (1991), "Comparatismo latinoamericano: una perspectiva pragmática", en L. Block de Behar, (coord.), *Términos de comparación: Los estudios literarios entre historia y teorías*. Montevideo: Academia Nacional de Letras, 1991, pp. 171-183.
- Savater, Fernando, (2013), "Lugares con genio. Escritores y sus ciudades", Buenos Aires: Sudamericana.
- -----, (1982), "Panfleto contra el todo", Madrid: Alianza.
- Santi, Enrico María, (1991), "El turista occidental: Walt Whitman en América Latina", en L. Block de Behar (coord.), *Términos de comparación: Los estudios literarios entre historia y teorías*, Montevideo: Academia Nacional de Letras, 1991, pp. 149-170.

- Santiago, Silviano, (1982), “A pesar de dependiente, universal”, en S. Santiago (coord.), *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*, Río de Janeiro: Paz e Terra.
- Saussy, Haun, (ed.) (2006), *Comparative Literature in an Age of Globalization*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Steiner, George, “¿Qué es literatura comparada?”, en Steiner George, (1994), *Pasión intacta. Ensayos 1978-1995*, Madrid: Siruela.
- Stevenson, Robert Luis, (1887), “*Fábulas*”, traducción y prólogo Jorge Luis Borges y Roberto Alifano, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, S.A.
- -----, (1886), “El extraño caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde”, Madrid: Nordicalibros.
- Stritch, Fritz (1949), “Goethe and World Literature”, Nueva York: Hafner.
- Teles Mendonca, Gilberto. (2012), “Vanguardia europeia & modernismo brasileiro”, Río de Janeiro: José Olympio.
- Tibi, Pierre, (1995), “Essai de compréhension d’un genre”, en P. Carmignani (ed.), *Aspects de la nouvelle (II)*, Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, pp. 9-76.
- Tudorov, Tzvetan, (1969), “Grammaire du Décaméron”, traducción al español de María Dolores Echeverría, *Gramática del Decameron* (1973), Madrid: Taller de Ediciones Josefina Betancourt.
- Vattimo, Gianni, (1990), “La sociedad transparente”, Barcelona: Paidós.
- Villanueva, Darío, (1994), “Literatura comparada y teoría de la literatura”, en D. Villanueva (coord.): *Curso de teoría de la literatura*. Madrid: Taurus, 1994.
- -----, (2016), “Lo que Borges enseñó a Cervantes, Introducción a la literatura comparada”, Buenos Aires: Taurus.
- Vlasselaers, Joris, (1991), “Sociosemiótica e historia literaria”, en L. Block de Behar (coord.), *Términos de comparación: Los estudios literarios entre historia y teorías*. Montevideo: Academia Nacional de Letras, 1991, pp. 109-121.



- Wienberg, Liliana, (2016), “Jorge Luis Borges: Umbrales”, en P. Popovic y F. Chávez (coords.), *Jorge Luis Borges, perspectivas críticas*. Ensayos inéditos, México: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Campus de Monterrey y Miguel Ángel Porrúa, librero-editor.
- Welleck, Rene. y Warren, Austin, (1979), "Teoría literaria", 4ª ed., Madrid: Gredos.

### **Hemerografía**

- Abad caballero, Álvaro, (2016), “Jorge Luis Borges, perspectivas críticas. Ensayos inéditos”. Pol Popovic Karic y Fidel Chávez Pérez, coordinadores Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Campus de Monterrey y Miguel Ángel Porrúa, librero-editor. México, 2016. 277 pp. (ISBN: 978-607-524-031-2)”, en *Estudios Románicos*, Vol. 25, pp. 293-296.
- Alborg, Cocha, (1988), “Metaficción y feminismo en Rosa Montero”, en *Revista de Estudios Hispánicos*, Vol 22, Núm.1, pp. 67-76.
- Baldensperger, Fernand, (1921), "Littérature comparée: le mot et la chose", *Revista de Literatura Comparada*, Vol. I, 5-29., 1950, en *Bibliography of Comparative Literature*, Chapel Hill, N. C., U. of North Carolina P.
- Bloome, David. y Egan, Roberston. (1993), "The Social Construction of Intertextuality in Classroom Reading and Writing Lessons", en *Revista International Reading Association*, Vol. 28, Núm. 4, pp. 305-334.
- Borges, Jorge Luis, (trad.) (1983), “Robert Louis Stevenson, Dos fábulas”, en *Revista Vuelta* No. 76, México, marzo, pp. 4-5.
- Cabo, Fernando, (2007), “Claudio Guillén o los equívocos de la teoría”, en *Revista Pensamiento Literario Español del siglo XXI*, Núm. 1, pp. 74-89.
- Celma, Pilar, (2007), “A Claudio Guillén. *In Memoriam*”, en *Revista Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, Núm. 5, pp. 11-14.
- Coutinho, Eduardo, (2004), “La literatura comparada en América Latina: sentido y función”, en *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios*, Núm. 14, enero-diciembre, pp. 237-258.

- Desau, Adalbert, (1974), “La investigación de la literatura latinoamericana y los métodos comparativos”, en *Publicación Casa de las Américas*, Vol. XIV, Núm. 82, pp. 112-118.
- Durán, Antonio y Martínez, José, (2010), “La pretensión del realismo literario”, en *Revista Castilla. Estudios de Literatura*, Núm. 1, pp. 91-103.
- Durey, Jill Felicite, (1991), “The estate of play and interplay in Intertextuality”, en *Publ. Style*, Vol. 25, Núm 4, pp. 616-635.
- Fairclough, Norman, (1992), “El análisis crítico del discurso y la mercantilización del discurso público: las universidades”, en *Revista Discurso & Sociedad*, Vol 2(1) 2008, 170-185.
- Fiori, Alexandre, (2003), “El doble reflejo: Borges, Stevenson y el doble juego paródico hacia el concepto de *doble*”, en *Revista "Ao Pé da Letra"*, Vol. 5; N. 2., 2003; Brasil: Universidad de Pernambuco.
- Frank, Joseph, (1945), “Spatial Form in Modern Literature”, en Sass, Louis, (2014), “Locura y Modernismo. La esquizofrenia a la luz del arte, la literatura y el pensamiento modernos”, Madrid: Dykinson.
- García Calderón, Ángeles, (2008), “Controversias de fe en la Inglaterra victoriana: las obras de Newman, Clough y Arnold”, en *Revista Núcleo. Literatura*, Núm. 25, pp. 261-288.
- Guzmán, Manuel, (2008), “Panorama de las teorías sociológicas de la novela”, en *Revista Cultura y representaciones sociales*, Año 3, Núm. 5, septiembre, pp. 88-124.
- Herrero, Juan Cecilia, (2011), “Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas”, en *Monografías de Çédille, Revista de Estudios Franceses*, Núm. 2, pp. 15-48.
- Huerta Calvo, Javier, (1982), “La teoría literaria de Mijail Bajtín (Apuntes y textos para su introducción en España)”, en *Revista Dicenda, Cuadernos de Filología Hispánica*, Núm. 1, pp. 143-158.
- Kellerman, Owen, (1972), “Borges y el informe de Brodie: juego de voces”, en *Revista Iberoamericana*, Vol. XXXVIII, Núm. 81, octubre-diciembre.

- Krause, Daniel, (2015), “Londres, capital del horror”, en *Revista Letras Libres*, Núm. 40, noviembre, pp. 36-38.
- Leonetti, Manuel, (2008), “Gramática y pragmática”, en *Frecuencia L*; en *Revista de didáctica del español como lengua extranjera*, Núm. 35, pp. 3-9.
- Link, Daniel, (1997), “Literaturas comparadas, estudios culturales y análisis textual: por una pedagogía”, en *Filología*, Núm. 1-2, pp. 5-14.
- López, Carmen María, (2017), “La representación del discurso interior en El reino de Celama de Luis Mateo Díez: polifonía coral”, en *Castilla. Estudios de Literatura*, Núm. 8, pp. 154-177.
- Macedo Rodríguez, Alfonso, (2008), “La intertextualidad: cruce de disciplinas humanísticas”, en *Revista Xihmai*, Vol. 3, Núm. 5, pp. 103-111.
- Martínez Arnaldos, Manuel, (1996), “Deslinde teórico de la novela corta”, en *Monteagudo*, 3ª época, Núm. 1, pp. 47-66.
- Pereira, Víctor Hugo, (2014), “La antropofagia como actitud: en las vanguardias, en el tropicalismo y en la literatura periférica”, en *Cuadernos de Literatura*, Vol. XVIII, Núm. 35, pp. 132-149.
- Pizarro, Ana, (1982), “Sobre las direcciones del comparatismo en América Latina”, en *Casa de las Américas*, Núm. 18, pp. 40-49.
- Posner, Roland. (1991), “What is Culture? Toward a Semiotic Explication of Anthropological Concepts”, en L. Block de Behar (coord.), *Términos de comparación: Los estudios literarios entre historia y teorías*, Montevideo: Academia Nacional de Letras, pp. 27-64.
- Pujante, Carmen María, (2013), “La *nouvelle* y la novela corta, entre narratividad y brevedad ¿la historia de una infidelidad?”, en *Orillas. Revista Dísparística*, Núm. 2, pp. 1-28.
- Pulido Tirado, Genara. (2013), “Del comparatismo espontáneo a la literatura mundial en América Latina, en 1616”, *Salamanca; Anuario de Literatura Comparada*, Núm. 3, pp. 273-299.
- Quintana, Francisco, (1990), “Intertextualidad genética y lectura palimpsésica”, en *Castilla, Boletín del Departamento de Literatura Española*, Vol. XIV, PP. 169-182.

- Roig, María del Mar, (2009), “Alejo Carpentier y “Lo real maravilloso””, en *Philologica Urcitana*, Núm. 1, pp.121-146.
- Servera, J. (1993), “Guillén, Claudio: Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada”, en *Caligrama: Revista insular de filología*, Núm. 5, pp. 231-234.
- Šišmišová, Paulina, (2012), “Los juegos de Borges con el tiempo”, en *Revista Verba Hispánica*, Núm. 20/2, pp. 337-353.
- Solaz, Lucía, (2003), “Literatura gótica”, en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, Núm. 23, Madrid, Universidad Complutense.
- Stevenson, Robert Luis, (1897), “Robert Louis Stevenson, Dos fábulas”, traducción de Jorge Luis Borges y Roberto Alifano, en *Revista Vuelta 76*, México, marzo, 1983, pp. 4-5. Stevenson comenzó a escribir fábulas en 1887; la publicación fue póstuma.
- Stratta, Isabel, (2006), “Borges cuentista: las reglas del arte”, en *Fragmentos: Revista de lingua e literatura estrangeiras*, Núm. 28-29, pp. 29-40.
- Sullá, Enric, (2017) “Claudio Guillén y la teoría de la novela”, en *Tropelías, Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, número extraordinario 2 (2017); 153-165.
- Tissera, Ana, (2003), “Borges, Voltaire, Stevenson”, en *Publicación Tabanque*, No. 17, Año: 2003; Buenos Aires: Universidad Nacional de Córdoba, 135-144.
- Villalobos Alpiza, Iván. (2003), “La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes”, en *Revista de Filosofía de la Universidad Costa Rica*, Vol. XLI, Núm. 103, enero-junio, pp. 137-145.
- Villanueva, Darío, (2014), “Literatura comparada y World Literature ante la Globalización”, en *Cuadernos de Literatura Comparada*, Núm. 30, junio, pp. 477-502.
- Wögerbauer, Christine, (2002), “Intertextualidad en la novela posmoderna: el “extraño caso de Te trataré como a una reina”: Iberoamericana. América Latina - España - Portugal, Volume 2, Number 5, 2014, pp. 7-24(18).

- Xirau, R. (1959), “Teoría y práctica del creacionismo. La poesía de Vicente Huidobro”, en *Revista de la Universidad de México*, Núm. 8, abril, pp. 17-20.
- Zavala, Lauro, (1999), “Intertextos e hipertextos. Elementos para el análisis de la intertextualidad”, en *Cuadernos de Literatura*, Vol. V, Núm. 10, pp. 26-52.
- Zonana, V.G. (1999), “Jorge Luis Borges: su concepción de la metáfora en la década de los ´20”, en *Revista de Literaturas Modernas*, Núm. 29, pp. 295-320.

### **Mesografía**

- Alejandre, Ana, (2018), “Literatura y el mar VII: Robert Louis Stevenson”, [en línea], recuperado el 3 de octubre de 2018, de: <https://www.iagua.es/blogs/ana-alejandre/literatura-y-mar-vii-robert-louis-stevenson>.
- Alonso de León, R, (2011) "¿Literatura comparada o literatura nacional?", Akademos,Norteamérica,1/oct/2011;en: [http://190.169.94.12/ojs/index.php/rev\\_ak/article/view/881](http://190.169.94.12/ojs/index.php/rev_ak/article/view/881)
- Causante Fernández, Elena, “Tiempo de la narración y niveles narrativos en la literatura autobiográfica”, en *Revista Alpha*, no.40, Osorno (Chile), jul. 2015; <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012015000100002>
- De la Colina, José, (2012), “El ¿extraño? caso de Borges y “Borges””, recuperado el 24 de octubre de 2018, de: <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/el-extrano-caso-borges-y-borges>.
- Enríquez, María Mercedes, (2010), "La literatura comparada y los estudios sobre traducción: hacia nuevas vías de investigación", en *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, Núm. 20, diciembre, [en línea], recuperado el 12 de septiembre de 2018, de: <https://www.um.es/tonosdigital/znum20/secciones/tritonos-3-literatura-comparada-y-traduccion.htm>.

- Hatim, Basil. y Mason, Ian. (1995), "Teoría de la traducción: una aproximación al discurso", Barcelona: Ariel.; recuperado el 12 de septiembre de 2018: <http://cfcul.fc.ul.pt/biblioteca/online/pdf/franciscosalgueiro/conceptualizacioncontexto.pdf>.
- Lukavská, Eva, (1991), ¿Lo real mágico o el realismo maravilloso?, Universidad de Brunensis, [en línea], recuperado el 7 de septiembre de 2018, [https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/113637/1\\_EtudesRomanesDeBrno\\_21-1991-1\\_8.pdf](https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/113637/1_EtudesRomanesDeBrno_21-1991-1_8.pdf).
- Pazo, Liliana, (2012), "El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde", Literatura juvenil, Guía de Lectura, en *Longseller*, [en línea], recuperado el 5 de octubre de 2018, de: [https://www.google.com.mx/search?q=liliana+pazo+el+extra%C3%B1o+caso+del+dr.+Jekyll&rlz=1C1AVFC\\_enMX798MX798&oq=liliana+pazo+el+extra%C3%B1o+caso+del+dr.+Jekyll&aqs=chrome..69j57.18799j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8](https://www.google.com.mx/search?q=liliana+pazo+el+extra%C3%B1o+caso+del+dr.+Jekyll&rlz=1C1AVFC_enMX798MX798&oq=liliana+pazo+el+extra%C3%B1o+caso+del+dr.+Jekyll&aqs=chrome..69j57.18799j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8).
- Real Academia de la Historia (2018), "Claudio Guillén Cahen", [en línea], recuperado el 18 de septiembre de 2018, de: <http://dbe.rah.es/biografias/27188/claudio-guillen-cahen>.
- Ruíz, Martínez, María Mar, (2010), "Aproximaciones a una "tradición menor": el relato corto contemporáneo en Gran Bretaña", en *Proceedings of the 34th International AEDEAN Conference Almeria*, [en línea], recuperado el 18 de octubre de 2018, de: [http://nevada.ual.es/hum807/Lindisfarne/Maria\\_del\\_Mar\\_Ruiz\\_Martinez\\_files/here.pdf](http://nevada.ual.es/hum807/Lindisfarne/Maria_del_Mar_Ruiz_Martinez_files/here.pdf)
- Salguero, Francisco José, (2007), "Conceptualización y elaboración del contexto", conferencia del mismo título, pronunciada en el XXII Congreso de la Asociación de Jóvenes Lingüistas que se celebró en Sevilla en mayo de 2007, [en línea], recuperado el 2 de octubre de 2018, de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3129409>

- Silveira Cerutti, Verónica, (2013), “Jekyll: entre el ser y el deber ser”, [en línea], recuperado el 23 de octubre de 2018, de:  
<http://escrituraenpiedra.blogspot.com/2013/09/dr.html>
- Vázquez Medel, Manuel Ángel (1998), "Tendencias actuales del comparatismo literario en revista electrónica del GITTCUS, recuperado el 10 de septiembre de 2018; <http://www.cica.es/aliens/gittcus>.