

CARAS IDÉNTICAS. UNA TRAYECTORIA SEMIÓTICA¹

IDENTIC FACES: A SEMIOTIC TRAJECTORY

Massimo LEONE

Universidad de Turín / Universidad de Friburgo (Instituto de Estudios Avanzados)
massimo.leone@unito.it

Resumen: Este artículo explora el uso poético de los espejos en la literatura argentina, centrándose en el cuento “La cara” de Silvina Ocampo y ampliando el análisis a obras de Macedonio Fernández, Julio Cortázar y Jorge Luis Borges. Los espejos se examinan como símbolos que reflejan e interrogan la identidad tanto literal como metafóricamente, situándolos dentro de una tradición exclusivamente argentina distinta del uso típico de los espejos en la literatura fantástica europea. Esta tradición muestra los espejos como herramientas de introspección y símbolos culturales que reflejan las complejas influencias europeas de Argentina y su búsqueda de una identidad única. El artículo también presenta una comparación innovadora entre los espejos literarios y los gemelos digitales, sugiriendo que los temas clásicos de la duplicación y el reflejo siguen siendo relevantes en los debates actuales sobre la identidad y la representación digitales. A través del análisis de las obras de Ocampo, Fernández, Cortázar y Borges, y del concepto de gemelos digitales, el artículo pone de relieve la persistente fascinación humana por los dobles como medio para navegar y comprender nuestras identidades tanto en espacios físicos como virtuales.

Palabras clave: Silvina Ocampo. Literatura argentina contemporánea. Espejos. Identidad. Autorreflexión. Gemelos digitales.

Abstract: This article explores the poetic use of mirrors in Argentine literature, focusing on Silvina Ocampo’s story “La cara” while also extending the analysis to works by Macedonio Fernández, Julio Cortázar, and Jorge Luis Borges. The mirrors are examined as symbols that reflect and interrogate identity both literally and metaphorically, positioning them within a uniquely Argentine tradition distinct from the typical use of mirrors in European fantastical literature. This tradition shows mirrors as tools of introspection and cultural symbols that reflect Argentina’s complex European influences

¹ Este ensayo es el resultado de un proyecto que ha recibido financiación del Consejo Europeo de Investigación (ERC) en el marco del programa de investigación e innovación Horizonte 2020 de la Unión Europea (Acuerdo de subvención n.º 819649). Una primera versión de este artículo fue presentada como conferencia en la Universidad de Córdoba, gracias a una invitación de Baal Delupi, que agradezco mucho por la oportunidad. La realización de la versión final del artículo fue financiada por el programa de investigación e innovación Horizonte 2020 de la Unión Europea en el marco del acuerdo de subvención Marie Skłodowska-Curie n.º 754340 (FRIAS, Instituto de Estudios Avanzados de Friburgo, Universidad de Friburgo).

and its quest for a unique identity. The paper also presents an innovative comparison between literary mirrors and digital twins, suggesting that classical themes of duplication and reflection remain relevant in current discussions of digital identity and representation. Through an analysis of the works of Ocampo, Fernández, Cortázar, and Borges, and the concept of digital twins, the article highlights the persistent human fascination with doubles as a means to navigate and understand our identities in both physical and virtual spaces.

Keywords: Silvina Ocampo. Contemporary Argentine literature. Mirrors. Identity. Self-reflection. Digital twins.

Porque si alguno es oidor de la palabra pero no
hacedor de ella, éste es semejante al hombre que
considera en un espejo su rostro natural.

(*Epístola de Santiago*, 1: 23)

1. “LA CARA”

En la Biblioteca de la Universidad de Princeton, en el archivo de Silvina Ocampo, en la caja 1, carpeta 5, se encuentra el manuscrito de un poema titulado “La cara”, sin fecha. Fue publicado con el sugestivo e ingenioso título de “La cara apócrifa” en la colección *Amarillo celeste*, que apareció en la editorial Losada de Buenos Aires en 1972, en la serie “Poetas de ayer y de hoy”. Fue republicado con el título “La cara” en el libro *Retratos y Autorretratos* de Alicia d’Amico y Sara Facio, que apareció en la editorial Crisis de Buenos Aires, al año siguiente, en 1973. En este último volumen, el texto del poema aparece junto a una fotografía muy conocida de Sara Facio, en la que Silvina Ocampo es retratada sentada, de espaldas contra la pared, las piernas recogidas de un lado, los pies desnudos, en el suelo un paquete de cigarrillos y una indumentaria immaculada, las ropas oscuras (Imagen 1).



Imagen 1. Silvina Ocampo (1973), de Sara Facio

En la fotografía, la cara de la escritora no se ve, ya que la oculta su mano abierta dirigida con fuerza, como en un signo de parada, hacia el objetivo, mientras la otra mano se cierra en un puño en el regazo, confiriéndole aún más fuerza al gesto de ocultación. Esta imagen interactúa de manera sofisticada y paradójica con el texto del poema, que consiste en la sublime autobiografía poética de una cara. Los primeros versos son impactantes: “Me sigue, sombra / latido del corazón, / sin hacerse ver por mí pero mostrándose a los demás / como una máscara / que jamás me quita”. No cabe aquí detenerse en la integralidad del texto de este poema, en el que cada verso es un destilado de estética de la cara. Hay un aspecto del poema, sin embargo, que es menester subrayar, y es su insistencia en el tema del doble, del reflejo, y de la reflexión. En la memoria autobiográfica de la cara, el dueto con sus reflejos empieza en la primera infancia, y coincide con un momento de reflexividad. La imagen del rostro diminuto reflejado en la cuchara del postre instila la intuición primigenia de una deformación, luego de una inversión, y marca muy temprano la experiencia con la necesidad de una alternativa entre la pragmática de la cara que vive comiendo y la auto-reflexión de un rostro que cesa de funcionar como boca animal porque se remira en un espejo:

La conocí diminuta
adentro de una luciente cuchara de plata
abría y cerraba la boca
cuando yo no sabía aún quién era.
Como a un simio curioso la contemplé.
Di vuelta la cuchara: la vi al revés.
¿Por qué al revés?
Para mirarla me sacrificué: dejé de comer el dulce que la empañaba².

El rechazo de la reproducción facial, enunciado por la postura corporal de Silvina Ocampo en el paradójico retrato fotográfico de Sara Facio, se justifica al final del texto en relación con este íncipit de auto-reflexividad: no se puede reencontrar, en la representación icónica, la revelación facial de la primera infancia:

No quiero más fotografías de esa cara
que no es la misma cara que estaba adentro de una cuchara
ni en el vidrio, ni en el cuchillo, ni en el aljibe,
ni siquiera en el espejo (C0973).

Las referencias a lo inquietante de espejo abundan en la obra de Silvina Ocampo. Por ejemplo, en el cuento *Nosotros* (Ocampo, 1999: 182-184) el narrador, un hombre idéntico a su hermano gemelo Eduardo, vive una vida privilegiada y feliz junto a él, compartiendo todo, incluso los intereses románticos. Aunque reconoce sus diferencias sutiles, los demás

² Las citas están tomadas del manuscrito “Escritos”, que se encuentra en la Manuscripts Division de Princeton University Library con el código C0973. En adelante, se indica el código entre paréntesis, sin número de página.

no pueden distinguirlos. Ambos se enamoran de Leticia, a quien Eduardo conquista primero. Sin embargo, tras el matrimonio de Eduardo, el narrador se hace pasar por él durante un apagón eléctrico para pasar la noche con Leticia. Este engaño se repite varias veces hasta que Leticia empieza a sospechar, debido a rumores y una fotografía que prueba que Eduardo estaba en otro lugar. Aunque Leticia trata de desenmascararlos y forzar un duelo entre los hermanos, ellos deciden huir, abandonando la casa y su anterior estilo de vida.

En *Nosotros*, el tema del doble es fundamental para la estructura narrativa y el significado de la historia. Los hermanos gemelos, físicamente indistinguibles para el mundo exterior, representan el concepto clásico del doble o *Doppelgänger*, un motivo que a menudo explora la identidad, la autopercepción y la frontera entre el yo y el otro. Aunque comparten una vida común, intereses e incluso deseos románticos, existe una tensión subyacente y una diferenciación que cada gemelo percibe internamente. El deseo del protagonista de distinguirse de su hermano, a pesar de su parecido físico, subraya una lucha por la individualidad dentro de los confines de un parecido casi ineludible.

En este contexto, el motivo del *Doppelgänger* también encarna lo extraño (*unheimlich*), un concepto familiar que se vuelve inquietante por su proximidad al yo. El protagonista abraza y teme a la vez la confusión de su identidad con la de Eduardo. Esta dualidad —ser a la vez uno mismo y el otro— crea una disonancia que desafía la comprensión del lector sobre la individualidad, la autonomía y la fragmentación del yo.

La especularidad, o el uso de espejos y superficies reflectantes, es un elemento recurrente en la historia de Ocampo, tanto literal como metafóricamente. Desde el principio, se compara a los gemelos con espejos que se reflejan mutuamente. Sus amigos sugieren que mirar a Eduardo es como mirarse en un espejo, un acto redundante que anula la necesidad de un reflejo literal. Aquí, el espejo se convierte en un símbolo de confusión de identidad y redundancia, enfatizando la idea de que el autoconocimiento y el autorreconocimiento se ven frustrados por la abrumadora presencia del otro idéntico.

El acto de sustituir a Eduardo por la protagonista también refleja el concepto de reflejo: un gemelo se mete en el papel del otro, reflejando sus acciones, comportamientos e incluso su relación con Leticia. Esta sustitución refleja un juego especular en el que las fronteras entre el yo y el otro se difuminan, revelando las limitaciones de la identidad visual y la percepción. El espejo, en este sentido, fracasa como medio fiable para la autoidentificación, convirtiéndose en cambio en una herramienta para el engaño y la duplicidad.

El *Doppelgänger* y el simbolismo del espejo en el relato funcionan como perturbaciones del orden natural de la identidad. La asunción por parte del protagonista del lugar de Eduardo en su relación con Leticia no es sólo un engaño lúdico, sino una profunda perturbación de los límites personales y sociales. La capacidad de los gemelos para intercambiar identidades sin detección inmediata pone de relieve la fragilidad de las construcciones de identidad basadas en la apariencia y los roles sociales.

La eventual comprensión del engaño por parte de Leticia —desencadenada por signos externos, como una fotografía y pruebas circunstanciales— introduce una ruptura en la ilusión especular. Su sospecha y la posterior revelación del engaño reflejan el inevitable fracaso del doble especular para mantener la ilusión de unidad. Esta ruptura significa un retorno al reconocimiento de la individualidad, donde incluso los dobles perfectos no pueden escapar a sus diferencias intrínsecas.

Nosotros ofrece un rico campo para la exploración semiótica a través de sus temas del doble, el *Doppelgänger*, la especularidad y la preadolescencia. La historia utiliza el motivo de los gemelos para cuestionar la naturaleza de la identidad, mostrando con qué facilidad puede fragmentarse, duplicarse y distorsionarse. A través de la lente de la semiótica, se puede observar la manera en la que la narración reflexiona sobre cómo se construye y deconstruye el significado a través de signos (como la apariencia y los comportamientos idénticos de las gemelas) y cómo estos signos están abiertos a la manipulación y la reinterpretación. En última instancia, la historia sugiere que la identidad no es un concepto fijo o singular, sino una compleja interacción de reflejos, percepciones e interpretaciones, como el juego especular de espejos que impregna sus temas.

Análogamente, *El impostor* (Ocampo, 1999: 70-115) sigue a un joven que viaja a una remota zona rural, Los Cisnes, para conocer a Armando Heredia, un joven solitario conocido por su peculiar comportamiento. El protagonista, que al principio se hace pasar por un visitante neutral, es enviado en secreto por el padre de Armando para comprender la misteriosa reclusión de su hijo. Al llegar a la estancia, el protagonista se encuentra inmerso en un ambiente desorientador donde pasado y presente, realidad y sueños se confunden. Conoce a personajes enigmáticos, entre ellos una mujer llamada María Gismondi, y se enreda en el misterio que se desvela sobre el comportamiento de Armando y la inquietante atmósfera de la finca abandonada.

A medida que el protagonista interactúa con Armando, se siente a la vez repelido y fascinado por él, percibiendo una extraña conexión, pero también recelando del comportamiento impredecible de Armando. La estancia, llena de objetos decadentes y sucesos extraños, parece reflejar la perturbada psique de Armando. El protagonista se da cuenta gradualmente de que está viviendo escenarios que antes había encontrado en sus sueños, lo que provoca una creciente sensación de inquietud y la sospecha de que su presencia allí no es una mera coincidencia. La historia explora temas como la identidad, el engaño y la difusa línea que separa la realidad de la ilusión.

En el relato corto *El impostor*, varias referencias a espejos y dobles pueden analizarse desde una perspectiva semiótica, ilustrando el tema de la identidad, el reflejo y la autoalienación. A lo largo del texto, los espejos aparecen como herramientas que desafían el sentido del yo del protagonista. El espejo no es sólo una superficie reflectante, sino un símbolo de ambigüedad y conflicto, que refleja tanto al *yo* como a un *otro*. Por ejemplo, hay un momento en el que el protagonista siente que los espejos reflejan “otra figura mucho más vital y más humana” que él mismo y Magdalena. Esto crea un espacio en el

que el reflejo se convierte en un *Doppelgänger*, una entidad que es a la vez el yo y no el yo, señalando una contradicción inherente a la identidad. En este sentido, el espejo sirve como dispositivo semiótico que pone de relieve la tensión entre la apariencia y la realidad, entre la identidad autopercibida y la construida socialmente.

Los espejos del relato también representan el miedo a la desintegración. El protagonista encuentra repetidamente una imagen extraña en diversas superficies reflectantes, como el agua, los metales, e incluso en lugares inesperados como hojas de cuchillo e instrumentos de viento. Esta proliferación de reflejos sugiere una pérdida de control sobre la propia imagen, haciéndose eco del tema de una identidad fracturada que es a la vez omnipresente y escurridiza. El reflejo se convierte en un símbolo de pavor existencial: una presencia inquietante que amenaza con disolver el yo coherente en identidades múltiples y fragmentadas. La duplicación y la multiplicidad de los reflejos invocan el concepto semiótico clásico del *otro*, donde el yo se define continuamente contra y por este reflejo siempre presente. La incapacidad de reconciliarse con este *otro* conduce a un estado constante de malestar y desorientación, amplificando aún más los temas de la alienación y el autodesencuentro. Al incrustar espejos y dobles como motivos recurrentes, el texto se adentra en la exploración semiótica de la identidad, la crisis de la autorrepresentación y el perpetuo conflicto entre las autoimágenes interna y externa.

Ha sido indicado por la bibliografía especializada que los espejos son una clave arquitectural de toda la poética de la escritora argentina; Patricia Klinkenberg, en su tesis doctoral en la Universidad de Illinois, “*El infiel espejo: The Short Stories of Silvina Ocampo*” (1981), Graciela Tommasini, doctora por la Universidad de Córdoba en su análisis de 1995 de *El Espejo de Cornelia* —último libro que Silvina Ocampo entregó a la imprenta en España en 1988—, así como Jorge Panesi, en su estudio de 2004 “El tiempo de los espejos: Silvina Ocampo”, o más recientemente Natalia Biancotto, en el ensayo de 2012, “Avatares de la rareza: ‘Cornelia frente al espejo’”; todos estos estudios subrayan la importancia de la especularidad, que en la Ocampo se manifiesta con la topología de una oblicuidad, de un “Oblicuo espejo”, como se titula otro poema de la escritora argentina. A los espejos de Silvina Ocampo también dedica una sección de su tesis Belén Izaguirre Fernández, defendida en 2017 en la Universidad de Sevilla, confirmando la omnipresencia de este dispositivo catóptrico-filosófico no solamente en la Ocampo, sino en todo su contexto artístico, literario, intelectual, y familiar (Izaguirre Fernández, 2017).

Es bien sabido cómo Borges, Bioy Casares, Alejandra Pizarnik y otros autores argentinos diseminan sus textos de espejos y de espejismos. Desde una perspectiva externa a Argentina —desde la visión de este servidor italiano, que recuerda cómo Umberto Eco había prontamente descartado los espejos como *no signos*—, la contemplación de los espejismos argentinos inevitablemente suscita una interrogante acerca de tal característica distintiva de esta semiósfera austral, donde la autorreflexión parece hallar su tótem en el espejo. ¿Podría ser que la profusión de espejos en la semiósfera literaria y, más ampliamente, en la esfera artística de Argentina, especialmente

en Buenos Aires, constituya un modo de pensar y reconfigurar la relación y la diferencia con el otro hemisferio, particularmente con Europa?

2. ESPECIES DE ESPEJOS

Espejos abundan, por supuesto, en la literatura del Viejo Continente, a partir de ese mito de reflexión, Narciso, que incluso antedata la invención y la difusión del espejo moderno. Sin embargo, una exploración sistemática de los espejos de la literatura argentina parece sugerir que, en este país, los espejos funcionan de manera distinta que en Europa. La diferencia entre Lewis Carroll y Silvina Ocampo es sintomática de esta diferencia: los espejos de la literatura fantástica europea parecen centrífugos, y atraen desde afuera hacia adentro, desde la realidad hasta un mundo posible fantástico, mientras que los espejos argentinos parecen centrípetos, o sea permiten, en condiciones estéticas adecuadas, a mundos posibles alternativos de desprenderse del interior del espejo hacia la realidad. De ahí, quizás, el famoso epigrama de Borges sobre el menosprecio hacia los espejos como dispositivos reproductores.

Pero la axiología del espejo argentino se debe quizás también a otra divergencia: el doble enmarcado en la superficie reflectante no es un objeto de amor, como en el mito de Narciso, sino una amenaza, un doble que reproduce lo existente, lo desvalora, y que hay por lo tanto que exorcizar con la imaginación para que deje de ejercer su encantamiento perturbador. En esto influye, quizás, otra vez, la necesidad psico-cultural de una distinción de Europa, el gemelo lejano de Argentina, pero también el influjo de mitos del espejo que no son los generados por las culturas griego-latinas, y por las plácidas superficies acuosas del Mediterráneo, sino los mitos abrumadores del norte, donde el doble se crea en espejos de poca luz, que reenvían una imagen desdoblada no enamorante sino amenazante. No será quizás un caso que la palabra *Doppelgänger*, el vocablo para definir el doble fantasmagórico o sosia malvado, se invente por primera vez en alemán, en la novela *Siebenkäs*, publicada por Jean Paul entre 1796 y 1797.

Un teórico muy querido por la semiótica argentina y sobre todo cordobesa, Marc Angenot, en una página muy densa del libro *El discurso social*, traducido y editado por Maria Teresa Dalmaso y Norma Fatale —libro que se presenta con el estupendo subtítulo de “Los límites históricos de lo pensable y de lo dicible”— subraya cómo “hay dos grandes modos de significancia social: la histéresis de los cuerpos sociales, de los comportamientos, de los *habitus* (Bourdieu), y la semiosis de los textos y de los simulacros objetivados” (Angenot, 2010: 48). No cabe explicar aquí lo que es la semiosis, pero el término *histéresis* quizás necesite ser profundizado. Esta palabra culta procede de *ὀστέρησις*, lema del griego antiguo que significa ‘deficiencia’ o ‘retraso’. Fue acuñado en 1881 por Sir James Alfred Ewing para describir el comportamiento de los materiales magnéticos. En las ciencias sociales, en ecología y epidemiología se adopta para indicar que el equilibrio de un sistema observado no puede predecirse únicamente a partir de las

variables ambientales, sino que también se requiere el conocimiento de la historia previa del sistema mismo.

Así, siguiendo la intuición de Angenot, se puede sugerir que los espejos en una cultura manifiestan a la vez una semiosis y una histéresis. El estudio de la primera es objeto precipuo de la semiótica; al interpretar la semiosis de los espejos, se pueden entonces elegir dos caminos; el primero es el postulado por Umberto Eco en su ensayo sobre espejos, publicado primero con el título “Catottrica vs Semiotica” en la revista *Rassegna* (13/1, marzo de 1985 (“Attraverso lo specchio”), y luego en una versión ampliada en el volumen *Sugli specchi e altri saggi*, publicado en 1985 y traducido al castellano en el mismo año con el título muy parecido *De los espejos y otros ensayos* (trad. Cárdenas Moyano). Leído sincrónicamente como lo hace Eco, el espejo no puede no configurarse como un no-signo, como un dispositivo que refleja automáticamente lo real sin interpretarlo. El ensayo de Eco se termina sin embargo con una frase lapidaria y sibilina que resultará muy útil cuando se tratará de interpretar el pasaje de los espejos catóptricos a los digitales: “El universo catóptrico es una realidad capaz de dar la impresión de la virtualidad. El universo semiósico es una virtualidad capaz de dar la impresión de la realidad”. Pero antes de profundizar el sentido de este quiasmo, es menester mencionar la segunda perspectiva semiótica sobre la especularidad, la de Lotman (1988). Como lo subraya el semiólogo alemán Winfried Nöth, en el artículo “Yuri Lotman on Metaphors and Culture as Self-Referential Semiospheres”, publicado en *Semiotica* en 2006, el espejo es una figura catóptrica que Lotman utiliza para expresar la relación especular entre la semiósfera y la meta-semiósfera, entre el espacio general de la topología del sentido y el espacio que lo modela y describe, el primero siendo una imagen reflejada del segundo, y viceversa.

Como sugiere Angenot, sin embargo, las perspectivas semióticas capturan en la sincronía la semiosis de los espejos, de la especularidad, y más en general de los dobles, pero esta captura no puede restituir la totalidad de su sentido, porque su estado semántico actual también depende, como en los sistemas histeréticos, de la historia pasada de la semiósfera, que por tanto sólo se puede reconstruir e interpretar con procedimientos históricos, filológicos, y genealógicos. Solamente así se puede entender que, por ejemplo, el espejo y el doble en Lotman no corresponden únicamente a un tipo abstracto y general, análogo al modelo de la catóptrica de Eco, sino que encuentran una declinación local que se debe al desarrollo particular de la cultura rusa. Así se justifica, por ejemplo, que Lotman evoque el doble no solamente a través del espejo, sino también a través la figura de la *matrioshka* o muñeca rusa, la cual, como lo dice el nombre mismo de este objeto, es la manera histerética particular con la cual esta semiósfera imagina el doble y la duplicación.

Si el doble europeo mediterráneo es seductivo y se expresa en el mito de Narciso, y si el doble europeo nórdico es amenazante y se traduce en la figura del *Doppelgänger*, y si el doble argentino invierte la topología dentro-fuera de la especularidad europea, permitiendo al fantástico de acceder a lo real, el doble ruso es un doble generativo

paradojal en su mezcla perfecta de lo inquietante y de lo maternal. En Rusia, el doble no es reflejado exterior sino contenido interior. Otras culturas generan especularidades diferentes, que cambian al cambiar de las coordenadas espacio-temporales de la semiósfera; la *mise en abyme* francesa, por ejemplo, cuya denominación se debe a André Gide (1951: 41), tiene rasgos en común con la muñeca rusa, pero es una figura del desdoblamiento interior que acontece no en la opacidad, sino en la transparencia; en la cultura francesa, es decir, el desdoblamiento vertiginoso existe, pero se manifiesta con rasgos de visibilidad cartesiana.

3. TIEMPOS DE ESPEJOS

El desdoblamiento argentino es nostálgico en el sentido etimológico del término; tiene que ver con el dolor de un retorno metafísicamente imposible. Por eso, es un desdoblamiento esencialmente temporal; el espejo argentino se anima, produciendo una paradojal tensión entre una catóptrica de la identidad y una semiótica de la alienación. El texto “Conducta de los espejos en la Isla de Pascua”, en *Historias de Cronopios y de Famas* de Julio Cortázar (1962), condensa como en un cristal el juego argentino con los espejos, en un corto relato donde los espejos no son justamente más dispositivos semióticos sino histeréticos, ya que reflejan distintos cortes cronológicos según se encuentren al Este o al Oeste de la Isla: “Quando se pone un espejo al oeste de la isla de Pascua, atrasa. Cuando se pone un espejo al este de la isla de Pascua, adelanta” (Cortázar, 1962: 33). Así, en otro texto del mismo volumen —que en su título, “La foto salió movida”, parece hacer referencia a la desconfianza de Silvina Ocampo hacia la representación fotográfica de la cara—, el protagonista busca su imagen en un espejo como confirmación de la solidez ontológica del mundo, pero se da cuenta que es otro espejo temporal oblicuo: “este cronopio se aflige horriblemente y corre a mirarse al espejo, pero como el espejo está algo ladeado lo que ve es el paragüero del zaguán, y sus presunciones se confirman y estalla en sollozos, cae de rodillas y junta sus manecitas no sabe para qué” (Cortázar, 1962: 76).

Si se interpretan todos estos textos según la metodología de análisis textual de Greimas (1975), entonces los espejos resultan objetos que manifiestan una tensión semántica más general, que es la del desdoblamiento del sujeto. En este sentido, espejos y *Doppelgänger* son matices de una misma dinámica narrativa. Encontrar a un *Doppelgänger* significa encontrar a una personificación del espejo inquietante, del espejo que, como en el cuento sobre la Isla de Pascua de Cortázar, contiene a la vez lo idéntico y lo perturbador, o, para decirlo con la semiótica de Peirce, el quiebre de una continuidad icónico-indexical. Si el espejo manifiesta un doble icónico a raíz de una contigüidad indexical y espaciotemporal entre el cuerpo y la superficie reflectante, el quiebre de la unidad de ícono e índice permite al espejo mismo de volverse simbólico, o sea de abrir un espacio para la resemantización estética de lo idéntico.

4. ESPEJOS ENCARNADOS

Los gemelos representan el ápice de esta estética del desdoblamiento perturbador, ya que son a la vez espejos y *Doppelgänger*, pero al mismo tiempo conllevan un sentido de naturalidad. En los gemelos, las culturas encuentran el símbolo perfecto de una paradójica perturbación cotidiana. Es un *Unheimlich* que se vuelve *Heimat*.

El pensador por excelencia de las inversiones, Mijaíl Mijáilovich Bajtín, dedicó un texto corto, pero sumamente denso, a la relación entre el hombre y el espejo. En la nota “*Chelovek u zerkala*” (“Una persona en el espejo”, 1996), ahora contenida en el quinto volumen de la obra completa de edición moscovita (2012), Bajtín subraya con fuerza como la mirada del espejo hacia el rostro sea en realidad la mirada de un otro gemelo, que encarna a la vez un sentido de identidad icónica y uno de enunciación ajena; en el espejo, comenta Bajtín, no encontramos nuestro yo, sino un gemelo que nos mira desde un exterior social. Comenta Bajtín: “La ingenuidad de toda fusión de uno mismo con el otro en la imagen especular. El excedente del otro. No tengo una perspectiva de mí mismo desde fuera, no tengo un acercamiento a mi propia imagen interior. Mirando desde mis ojos están los ojos de los demás” (Bajtin, 1996 [traducción propia]).

Así, en mucha literatura mundial, como en los medios visuales que aún más pueden evocar el escándalo de los gemelos, estos se convierten en signo viviente y naturalizado de la incertidumbre del ser. No hay grande literatura que no haya jugado con gemelos en sus invenciones. La más desarrollada mitografía moderna de los gemelos se encuentra sin duda en la novela *Météores*, publicada en 1975 por Michel Tournier, traducida en castellano por Alfaguara en 1986 por Clemente Lapuerta con el título *Los Meteoros*, donde el complejo autor francés —del que Greimas analizó semióticamente un texto en su ensayo *De la imperfección*— desarrolla una teoría hiperbólica de los gemelos, condensada en el pasaje siguiente:

Toute femme enceinte porte *deux* enfants dans son sein. Mais le plus fort ne tolère pas la présence d’un frère avec lequel il faut tout partager. Il l’étrangle dans le ventre de sa mère, et, l’ayant étranglé, il le mange, puis il vient seul au monde, souillé par ce crime originel, condamné à la solitude et trahi par le stigmate de sa taille monstrueuse. L’humanité est composée d’ogres, des hommes forts, oui, avec des mains d’étrangleurs et des dents de cannibale. Et ces ogres ayant par leur fratricide originel déclenché la cascade de violences et de crimes qui s’appelle l’Histoire, errent de par le monde, éperdus de solitude et de remords. Nous seuls, tu m’entends, nous sommes innocents. Nous seuls nous sommes venus au monde la main dans la main, et le sourire fraternel aux lèvres (Tournier, 1975: 170)³.

³ Traducción propia: “Toda mujer embarazada lleva dos hijos en su vientre. Pero el más fuerte no tolera la presencia de un hermano con el que debe compartirlo todo. Lo estrangula en el vientre de su madre y, tras haberlo estrangulado, se lo come, luego viene al mundo solo, manchado por este crimen original, condenado a la soledad y traicionado por el estigma de su tamaño monstruoso. La humanidad está formada por ogros, hombres fuertes con manos de estranguladores y dientes de caníbales. Y estos ogros, cuyo fratricidio original desencadenó la cascada de violencia y crimen que es la Historia, vagan por el mundo, angustiados

En la interpretación de Tournier —que Peter Sloterdijk elaborará en su propia teoría del doble intrauterino, fundamental en su filosofía de las esferas— los gemelos constituyen la prueba viviente del delito que todos cometen al nacer, el asesinato de ese doble y otro del que el espejo nos otorga una imagen fugaz y prisionera. Otro profundo pensador francés del doble, Henri Bergson, en su ensayo sobre la risa (Bergson, 1900), recuerda como Pascal, en sus *Pensamientos*, había observado como la visión de dos caras idénticas nos hace sonreír (Pascal, 1670)⁴. Bergson interpretó esta mención en el marco de su filosofía general de la risa, concibiendo la sonrisa ante los gemelos como una reacción frente a la excepción de la regla ontológica general según la que la vida nunca tendría que repetirse.

A este propósito es menester abandonarse a una doble especularidad, es decir a una especularidad *meta*, ya que la reflexión de Bergson sobre la relación entre risa, caras gemelas, y automatismos, encuentra un espejo muy particular en la recepción argentina de la teoría bergsoniana, en ese texto profundísimo y singular que es “Para una teoría de la humorística”, que Macedonio Fernández, el padre secreto de la literatura argentina contemporánea, incorporó en la edición de 1944 de los *Papeles de Reciénvenido y Continuación de la Nada*, no republicado en la edición de 1967, ahora en el tomo III de las *Obras Completas*, publicadas en Buenos Aires, ediciones Corregidor, en 1990.

Lector atento de Bergson, Fernández recuerda la cita de Pascal:

“Dos caras, ninguna de las cuales hace reír por sí sola, juntas mueven a risa por su parecido”; es que la vida no debería nunca repetirse en toda su plenitud circunstanciada —dice [Bergson]— y vuelve a su idea de que dondequiera que hay repetición, dondequiera que hay semejanza completa, vislumbramos en seguida lo mecánico funcionando tras lo vivo; pensamos en dos impresiones del mismo sello; en suma: en un procedimiento industrial (Fernández, 1990: 266).

Sin embargo, la propuesta filosófica de Fernández es otra; para el escritor argentino, lo que surge de la visión de dos caras perfectamente semejantes no es necesariamente la risa sino la alegría, debida no a una oprimiente percepción de lo mecánico en lo vivo, sino al revés, a la revelación de la “riqueza de posibilidades del acontecer”. Sigue Fernández:

Cuando se repite una combinación muy compleja, como es un rostro, o en el juego una serie de veinte números, se ensancha la noción de Posibilidad, se aleja la noción de Necesidad y de Limitación (Fernández, 1990: 266).

por la soledad y el remordimiento. Sólo nosotros, me oyes, somos inocentes. Sólo nosotros vinimos a este mundo de la mano, con una sonrisa de fraternidad en los labios”.

⁴ La “Deux visages semblables, dont aucun ne fait rire en particulier font rire ensemble par leur ressemblance” se encuentra por primera vez en la edición Ch. Bossut (1779) p.152, t. II, parte I, artículo X, n° 39.

Fernández propone entonces una interpretación no nórdica sino argentina de la risa, una interpretación vital y no mortal, en la que lo que se destaca no es el abismo inquietante de la reproducción mecánica sino su vértigo encantador. A seguir, con una argumentación semejante y análoga, el pensador argentino confuta igualmente la teoría de Freud en “El chiste y la generación de lo inconsciente” (“Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten”, 1905) acerca de la risa como desahogo antes del gasto espiritual debido a la degradación de lo humano y a la frustración que esto genera, y luego se concentra en particular en el caso de estudio de las caras perfectamente semejantes. Se pregunta Fernández: ¿Por qué la similitud de rostros causa alegría y no tristeza? El pasaje en el que se enuncia la respuesta merece una cita completa:

La dignidad de la vida está puesta en menoscabo al suponerla mecanizada; ¿qué más deprimente, ¿qué más oportunidad para una emoción depresiva que una fábrica de hombres? Creo que a esta impresión de limitación o repetición o estandarización de la vida humana la supera la impresión de la amplitud de lo posible, no sólo en cuanto a la identidad como caso de la variedad sino en el más singular de una sola psique con varios cuerpos (Fernández, 1990: 267).

En este punto Fernández hace algo que Pascal no había hecho, o sea considera la cuestión de los mellizos; concluye que sus caras perfectamente parecidas no nos hacen reír porque en la percepción de su identidad falta la sorpresa, ya que se sabe que son un producto de la natura, y un producto natural. Al revés, lo que nos hace sonreír es la percepción de una semejanza inesperada. En una frase, el pensador argentino resume su filosofía de la risa: “La identidad cuando es rara aumenta la variedad; la variedad no sería absoluta si no hubiera la posibilidad de lo auténtico” (Fernández, 1990: 268).

Lo que en Fernández diferencia la teoría de lo cómico frente a dos caras idénticas en relación a Pascal y Bergson no es apenas la valoración paradójica de la identidad como expresión inesperada de la potencialidad, sino también una interpretación de lo cómico y de lo mecánico que podría decirse contextual. Lo mecánico descubierto en lo humano nos hace reír o deprimir según el contexto pragmático en el que se manifiesta.

Es un rasgo que pone en evidencia Ana Camblong en un artículo publicado en la revista *Variaciones Borges* en 2001, “Borges y Macedonio con ironía y humor”, donde justamente se subraya la influencia de Macedonio sobre el sentido del cómico en Borges, el cual en un pasaje del texto juvenil sobre “El idioma de los argentinos”, una conferencia dictada en el Instituto Popular de Conferencias el 23 de septiembre de 1927, enunciaba un pasaje que se ha vuelto parte de la antología literaria del inconsciente nacional:

Ahora es ocupación cansadísima ser argentino. [...] No pienso aquí en los algunos miles de palabras privativas que intercalamos y que los peninsulares no entienden. Pienso en el ambiente distinto de nuestra voz, en la valoración irónica o cariñosa que damos a determinadas palabras, en su temperatura no igual. [...] Nuestra discusión será hispana, pero nuestro verso, nuestro humorismo, ya son de aquí (Borges, 1928: 2)

De hecho, Macedonio lo dice claramente en su teoría: no acepta la filosofía bergsoniana de la risa porque le parece triste. Lo mismo pensaba Umberto Eco, el cual, quizás a raíz de su frecuentación de Borges, era un gran especialista de la cachada y soñaba con escribir un libro sobre lo cómico, pero nunca lo escribió, quizás pensando, como solía afirmar, que todos los filósofos que han escrito sobre lo cómico han dicho cosas muy aburridas. Sin embargo, el ensayo sobre “Lo cómico y la regla” que el mismo Umberto Eco presentó en el julio de 1980 en un congreso sobre la retórica de lo cómico en Bressanone, es bastante divertido. El ensayo fue publicado en la revista *Alfabet* el 21 de febrero de 1981 y fue republicado en la recopilación de ensayo *Sette anni di desiderio* en 1983. En castellano se encuentra en el volumen *La estrategia de la ilusión*, traducido por Edgardo Oviedo y publicado por Lumen, en Buenos Aires, en 1986. Aquí sigue un típico ejemplo de humorismo a la Eco, “un acto de canibalismo sería trágico, mientras que sería cómico un chino caníbal comiéndose a un semejante con palillos en vez de con cuchillo y tenedor (por supuesto, sería cómico para nosotros, no para los chinos, que encontrarían el hecho bastante trágico)” (Eco, 1986: 165). El ejemplo es muy chistoso, e indudablemente cómico, pero le sirve a Umberto Eco para explicar el funcionamiento de la universalidad en lo cómico en comparación con lo trágico. Será tal vez en relación a esta diferencia que, como se ha observado, toda la cultura nórdica del *Doppelgänger* no se ha reído nunca de los gemelos, sino ha subrayado su aspecto inquietante. En la cultura francesa de Pascal y de Bergson, se admite que dos caras idénticas puedan suscitar la risa, pero como reacción nerviosa a un sentimiento de lo inquietante. El argentino Macedonio Fernández, al revés, proyecta una mirada más divertida sobre lo doble, insistiendo que por un lado los gemelos no siempre son cómicos, pero advirtiendo también que no siempre son una manifestación del pensamiento depresivo del automatismo.

5. ESPEJOS DIGITALES

Reconstruir una genealogía a la vez semiótica e hysterética de la especularidad, de su producto —el doble— de su dispositivo —el espejo— y de su encarnación —los gemelos idénticos— permite abordar los fenómenos de réplica digital con una sensibilidad cultural matizada y liberada de la ideología periodística del presente sensacional.

Así, muchos de los estimadores de la serie Netflix *Black Mirror*, que anticipa en sus relatos desarrollos distópicos de la más avanzada tecnología actual, ignoran que el primer *espejo negro* fue ideado por otro desafortunado padre de la literatura argentina, el cordobés Leopoldo Lugones, precisamente en el cuento titulado “El espejo negro”, el cual fue publicado en el periódico *La Tribuna de Buenos Aires* el 17 de septiembre de 1898 y se encuentra ahora en muchas recopilaciones de relatos del escritor; por ejemplo, en *El espejo negro y otros cuentos*, editado por Pedro Luis Barcia, y publicado en los clásicos Huemul, en Buenos Aires, en 1988. Este relato se encuentra impregnado de influencias esotéricas, que Lugones había asimilado en su pionera participación a la teosofía argentina, con varios escritos en las revistas *Luz* y *Philadelphia*, órganos de la teosofía

porteña. El protagonista del relato es testigo de un singular experimento llevado a cabo por un científico. El experimento gira en torno a un espejo elaborado a partir de carbón, el cual tiene la capacidad de absorber las corrientes eléctricas generadas por el pensamiento humano. A través de este mecanismo, las imágenes que conforman el flujo mental del protagonista se materializan de manera visual. En la trama, el narrador es cordialmente convidado a participar en la experimentación con lo que se ha denominado el *espejo de brujas*. Su tarea consiste en concentrar sus pensamientos en la figura de un conocido criminal que ha perecido recientemente. A medida que la historia se desenvuelve, el lector es guiado a través de las experiencias del narrador al adentrarse en este proceso mental de proyección. En el núcleo del relato yace la interesante convergencia entre la ciencia y lo esotérico, uniendo el mundo objetivo y medible de la electricidad con las dimensiones subjetivas y misteriosas de la mente humana. La trama se desarrolla en torno a la participación activa del narrador, quien juega el papel central en esta experiencia de visualización y materialización de pensamientos a través del enigmático espejo. Ni es difícil interpretar este relato como una esotérica y genial anticipación de todas aquellas aplicaciones de lo digital y de la inteligencia artificial que ambicionan producir una réplica perfecta no solamente del cuerpo humano sino de su espíritu.

6. CONCLUSIONES

Al llevar esta discusión a su conclusión, es imperativo reconocer que la exploración de los espejos en algunas obras literarias y filosóficas argentinas como dispositivos de autorreflexión y articulación de identidad ofrece un rico tapiz de percepciones metafóricas, que resuenan con sorprendente relevancia en nuestro contexto digital contemporáneo. Como ha intentado demostrar este artículo, los espejos en las narrativas argentinas no sirven meramente como reflectores pasivos de la realidad; en cambio, modelan activamente paradigmas literarios y existenciales, desafiando a los lectores a interrogar las verdades multifacéticas de sus identidades.

Este análisis se extiende al ámbito de los gemelos digitales, sugiriendo que estas construcciones tecnológicas modernas hacen eco de las funciones literarias tradicionales de los espejos al encapsular datos en tiempo real para crear representaciones dinámicas y en evolución de objetos físicos, sistemas o incluso individuos. La comparación entre los espejos literarios y los gemelos digitales no es simplemente una yuxtaposición de lo antiguo y lo nuevo, sino un continuo que destaca una persistente fascinación humana con el concepto del doble y sus implicaciones para la identidad, tanto en los ámbitos concreto como virtual.

Investigaciones futuras podrían expandirse productivamente sobre los matices de esta relación explorando cómo los gemelos digitales podrían influir en las narrativas personales y culturales en el futuro. ¿Podrían estos entes digitales evolucionar para no solo replicar detalles físicos y operativos sino también involucrarse con las dimensiones

psicológicas y socioculturales de sus contrapartes humanas? ¿Cómo podría la literatura prefigurar o influir en los desarrollos de la tecnología de gemelos digitales, particularmente en el ámbito de la inteligencia artificial y el aprendizaje automático?

El potencial de los gemelos digitales para servir como un nuevo medio para la expresión y análisis literario también presenta un frente emocionante. Escritores y teóricos por igual podrían aprovechar estas herramientas para explorar la identidad, la ética y la agencia en la era digital, construyendo sobre las bases literarias establecidas por pensadores como Ocampo, Fernández, y Borges. Esto podría llevar a una comprensión más profunda del yo digital y sus implicaciones para la privacidad, la autenticidad y la conexión humana.

La interacción entre los espejos literarios y los gemelos digitales subraya una indagación cultural y filosófica más amplia sobre cómo definimos y percibimos a nosotros mismos en un mundo cada vez más complejo. Este diálogo entre el pasado literario y el futuro digital ofrece un terreno fértil tanto para eruditos literarios como para tecnólogos, invitándolos a forjar nuevos caminos en la comprensión de la narrativa, la identidad y la existencia misma.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANGENOT, M. (2010). *El discurso social*, M. T. Dalmaso y N. Fatala (trad.). Buenos Aires: Siglo XXI.
- BAJTÍN, M. (2012 [1996]). “Chelovek u zerkala” [“Una persona en el espejo”]. En *Sobranie sochinenij. Tom. 5: Raboty 1940-x—načala 1960-x*, 7. Москва: Russkie Slovarr.
- BALZAC, H. DE (2010). *La piel de zapa*, J. C. Acerete (trad.). Madrid: Alianza Editorial.
- BARRENECHEA, A. M.^a (1972). “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (a propósito de la literatura hispanoamericana)”. *Revista Iberoamericana* 38.80, 391-403. Disponible en línea: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu> [02/12/2019].
- BELLEMIN-NOËL, J. (2001). “Notas sobre lo fantástico (textos de Théophile Gautier)”, D. Roas (trad.). En *Teorías de lo fantástico*, D. Roas (intro., comp. y bibliografía), 107-140. Madrid: Arco / Libros.
- BERGSON, H. (1900) *Le Rire: Essai sur la signification du comique*. Paris: Félix Alcan [Bibliothèque de philosophie contemporaine].
- BIANCOTTO, N. (2012). “Avatares de la rareza: ‘Cornelia frente al espejo’”. En *Nuevas aproximaciones a viejas polémicas: cine/literatura*, G. Pollarolo (ed.), 207-217. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Disponible en línea: <https://doi.org/10.18800/9786123175030.012> [08/03/2024].
- BORGES, J.L. (1928). “El idioma de los argentinos”. *La Gaceta Literaria*, 15 de julio, 2. _____ (2011). “El otro”. En *Cuentos completos*, 427-434. Barcelona: Lumen.

- CAMBLONG, A. (2001). “Borges y Macedonio con ironía y humor”. *Variaciones Borges* 12, 51-70.
- CHATMAN, S. (1990 [1978]). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.
- CORTÁZAR, J. (2004). “Continuidad de los parques”. En *Cuentos completos*, vol. 1, 291-292. Madrid: Alfaguara.
- D’AMICO, A. Y S. FACIO (1973). *Retratos y autorretratos*. Buenos Aires: Crisis.
- ECO, U. (1981). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, R. Pochtar (trad.). Barcelona: Lumen.
- ____ (2013). *Los límites de la interpretación*, H. Lozano Miralles (trad.). Barcelona: Random House Mondadori.
- FERNÁNDEZ, M. (1990). “Para una teoría de la humorística”. En *Obras completas. Vol 3: Teorías*, 259-308. Buenos Aires: Corregidor.
- FINNE, J. (1980). *La littérature fantastique. Essai sur l’organisation surnaturelle*. Bruxelles: Éditions de l’Université de Bruxelles.
- FREUD, S. (1905). *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*. Leipzig / Viena: Franz Deuticke.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (1997). “Teorías de la ficción literaria: los paradigmas”. En *Teorías de la ficción literaria*, A. Garrido Domínguez (ed.), 11-40. Madrid: Arco / Libros.
- ____ (2011). *Narración y ficción. Literatura e invención de mundos*. Madrid / Frankfurt Am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- GIDE, A. (1951). *Journal, août 1893*. Paris: Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade].
- GREIMAS, A. J. (1975). *Maupassant: La sémiotique du texte, exercices pratiques*. Paris: Éditions du Seuil.
- IZAGUIRRE FERNÁNDEZ, B. (2017). *La obra narrativa de Silvina Ocampo en su contexto: Confluencias y divergencias con una época*. Tesis doctoral dirigida por Trinidad Barrera López: Universidad de Sevilla.
- KLINKENBERG, P. N. (1981). *El infiel espejo: The Short Stories of Silvina Ocampo*. Ph.D. Dissertation supervised by Thomas C. Meehan: University of Illinois at Urbana-Champaign.
- LOTMAN, Y. M. (1988). “Технический прогресс как культурологическая проблема”. *Труды по знаковым системам. XXII, “Зеркало. Семиотика зеркальности”*, Тартуский государственный университет.
- OCAMPO, S. (1972). *Amarillo celeste*. Buenos Aires: Losada [col. Poetas de ayer y de hoy].
- ____ (1999). “Nosotros”. En *Cuentos completos*, 182-184. Buenos Aires: Emecé.
- PANESI, J. (2004). “El tiempo de los espejos: Silvina Ocampo”. *Orbis Tertius* 9.10, 93-100. https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv09n10d03/pdf_31 [08/03/2024].

- PASCAL, B. (1670). *Les Pensées de M. Pascal sur la religion et sur quelques autres sujets, qui ont été trouvées après sa mort parmi ses papiers*. Paris: Chez Guillaume Desprez.
- TOMMASINI, G. (1995). *El espejo de Cornelia: La obra cuentística de Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Editorial Plus Ultra.
- TOURNIER, M. (1975). *Les météores*. Paris: Gallimard.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

El firmante del artículo se responsabiliza de las licencias de uso de las imágenes incluidas.

Fecha de recepción: 17/01/2024

Fecha de aceptación: 05/09/2024