

**LAS MANIFESTACIONES DEL DOBLE
EN LA NARRATIVA BREVE ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA**

TESIS DOCTORAL
DE REBECA MARTÍN LÓPEZ

DIRIGIDA POR FERNANDO VALLS GUZMÁN



DOCTORADO DE LITERATURA ESPAÑOLA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA

2006

Pero el peor enemigo con que puedes
encontrarte serás siempre tú mismo; tú mismo te
acechas en las cavernas y en los bosques

Friedrich Nietzsche

INTRODUCCIÓN

Si hay alguna inquietud consustancial al individuo moderno, ésa es la preservación de la identidad. La búsqueda de cobijo en un colectivo, la asunción de unas marcas que permitan al sujeto identificarse con un grupo concreto de personas y, por contraste, diferenciarse de otras, parece hoy en día un trámite obligado para poseer una identidad, para ser alguien. Sin embargo, no estaría de más interrogarse acerca de lo que subyace tras esta necesidad casi compulsiva de filiación. No me parece descabellado aventurar que lo que el individuo realmente teme es enfrentarse a sí mismo.

La literatura nos ha invitado, sobre todo a partir de la inflexión romántica, a emprender un viaje de estas características, a preguntarnos quiénes somos y, sobre todo, si realmente somos quienes creemos ser. El motivo del doble es el fruto, entre otras cosas, de una indagación profunda al respecto. Pensemos en el célebre cuento de Edgar Allan Poe, “William Wilson” (1839). Un joven observa atónito cómo un individuo en todo similar a él le persigue allá donde va. A medida que la corrupción y el cinismo hacen mella en él, el acoso se hace más persistente, hasta el punto de que una turbia confusión se apodera del joven y acaba enfrentándose al otro William Wilson. El cuento se salda con la muerte del protagonista.

Recordemos ahora un cuento escrito casi ciento cincuenta años después, “Gualta” (1986), de Javier Marías, donde el pobre Javier Santín toma conciencia de sí mismo en la figura de un individuo idéntico a él y descubre que se odia, que se aborrece. O, por citar otro relato representativo, “El derrocado” (1994), de José María Merino, en el que el protagonista se ve sujeto a la voluntad de un doble que invade su casa, su lugar de trabajo, que aprovecha sus ausencias para suplantarle ante su novia, que, en definitiva, le condena a la inexistencia.

En estos relatos, como en tantos otros que glosaré en las páginas siguientes, el cara a cara del ser humano con su doble trasciende el mero parecido físico para apuntar a cotas más altas: la terrible evidencia de que hay facetas de nosotros mismos que nos son del todo desconocidas; la constatación de que, en contra de lo que dicta la versión oficial, el individuo sí puede ser dividido; la prueba de que no sabemos quiénes somos; el terror, en fin, a asumir que eso que llamamos identidad es un ente frágil, voluble, escurridizo.

El punto de partida de esta tesis es el trabajo de investigación que presenté en septiembre de 2003, constituido por un estudio teórico del doble y un análisis de sus orígenes culturales y literarios. He modificado algunos elementos de aquella tesina, pero a grandes rasgos sigo considerando válidos los argumentos allí expuestos. El objetivo de la

tesina era elaborar una definición y un paradigma sólido del doble, preparar los cimientos de una historia del motivo, con especial atención al cuento español contemporáneo. Y es esta estructura la que, esencialmente, vertebra la presente tesis.

En la primera parte propongo una definición y una descripción del doble, ilustrándolas con el ejemplo de los textos canónicos más oportunos, pertenecientes en su mayoría al siglo XIX. Puesto que hay abundante bibliografía sobre el *Doppelgänger*, podría pensarse que elaborar a estas alturas una definición es tarea inútil. Pero nada más lejos de la realidad: gran parte de las aproximaciones al motivo se fundan en perspectivas psicoanalíticas, de modo que los textos dejan de serlo para convertirse en casos clínicos. Este enfoque no sólo ignora el componente estético del motivo, sino que, además, ha contribuido a marginar su especificidad fantástica, un aspecto fundamental en la configuración del doble al que he querido dedicarle especial atención.

La segunda parte se divide en dos bloques. El primero está dedicado a las fuentes míticas y antropológicas del motivo, a la interpretación del alma, la sombra y el reflejo especular como siniestros dobles del ser humano en las leyendas y costumbres primitivas. El segundo ahonda en sus orígenes literarios, que sitúo en en el seno de una Ilustración insatisfecha con sus postulados. El doble bien podría encarnar la fractura que se produjo en un sistema cultural que, según cierta corriente de pensamiento, mutilaba la imaginación y la libertad artística y homogeneizaba al sujeto suprimiendo sus peculiaridades. En la literatura de la época, el *Doppelgänger* no sólo está llamado a privar al original de su identidad: le obliga además a enfrentarse a su faceta más irracional. En otras palabras, supone un desafío a la confianza en la razón como facultad armonizadora y emancipadora.

Los dos últimos capítulos constituyen una aproximación directa a la narrativa consagrada al doble durante los siglos XIX y XX. De entre los textos extranjeros he procurado destacar aquellos que han forjado un canon para la posteridad y que, por tanto, resultan imprescindibles en toda historia del motivo que se precie. Tampoco en el caso de la narrativa española me he guiado por el criterio de la exhaustividad; he preferido elaborar un corpus variado que dé fe de las distintas manifestaciones del doble.

El propósito de estudiar el *Doppelgänger* en una secuencia cronológica y en el marco de un género concreto exige adentrarse en otros aspectos que, si bien en principio pueden parecer ajenos al motivo, guardan en rigor una relación directa con éste. Así, he sometido a observación los hipotéticos cambios en el concepto de sujeto de los siglos XIX

y XX, la posible incidencia de éstos en el personaje literario y, por supuesto, la evolución del cuento, medio en el que acostumbra a prodigarse el doble.

Uno de los aspectos que con más empeño he intentado dilucidar en esta tesis es la causa, más bien causas, de la vigencia del doble. Desde una perspectiva estética y literaria, constituye un motivo idóneo para la reescritura de la tradición y el juego referencial tan afin a la literatura moderna, a la vez que materializa uno de los temas recurrentes en ésta: la crisis de identidad. En el mundo de la publicidad el recurso del parecido físico se emplea con frecuencia para encarecer las virtudes de un contrato telefónico o la rapidez de un medio de transporte. Pero, al margen de estos usos triviales, el interrogante sobre la identidad sigue hoy muy presente. Por ejemplo, la posibilidad de la clonación, que en los últimos años ha saltado de las páginas de los relatos de anticipación científica a la realidad biotécnica, nos produce incomodidad y desasosiego. La duplicación o repetición de seres idénticos encierran miedos que han acosado al ser humano desde antiguo, de ahí que su trasvase al repertorio literario haya sido y siga siendo tan fructífero.

Esta tesis ha podido realizarse gracias a la beca FI concedida por la Generalitat de Cataluña.

Son muchas las personas a las que he de agradecer su ayuda y colaboración en este proyecto. El primer agradecimiento se lo debo a Fernando Valls, sin cuya sugerencia nunca hubiera reparado en los atractivos de un motivo como el del doble. También quiero expresar la deuda contraída con David Roas y, en general, con mis compañeros del proyecto de investigación “Catálogo biográfico del cuento español (1850-1900)”, así como con los miembros de dirección y redacción de *Quimera*. Y a Óscar Herrera le agradezco su ayuda en labores informáticas y sus muchas sugerencias.

La nómina de compañeros y amigos que con sus aportaciones han contribuido a definir los perfiles de un motivo tan controvertido como el del doble y los límites del corpus de textos aquí empleado es muy larga. Me gustaría que, si en alguna ocasión se asoman a las páginas de esta tesis, puedan darse de algún modo por aludidos.

PRIMERA PARTE
TEORÍAS SOBRE EL DOBLE



George Dyer en un espejo (1968), Francis Bacon

1. LA TERMINOLOGÍA

El doble aparece en los estudios literarios como tema, motivo y, con menor frecuencia, mito, figura o tipo. Ante tanta variedad, conviene concretar los términos que se utilizarán en esta tesis. Mi intención no es acuñar una terminología rígida sino, partiendo de las convenciones temáticas, establecer un sistema conceptual diáfano y coherente.

La distinción entre tema y motivo no goza de un consenso común entre la crítica, quizá a causa de la confusión denominativa establecida entre las tradiciones teóricas alemana y anglosajona.¹ Aun así, se suele identificar el tema con la materia en torno a la que se desarrolla el argumento o la fábula, o con el protagonismo de un personaje arquetípico como, por citar dos ejemplos, Fausto y don Juan. Por el contrario, los motivos son elementos “históricamente indivisos, que conservan su propia unidad en las peregrinaciones de una obra a otra”.² Este concepto fue utilizado por Vladimir Propp y los folcloristas para designar las unidades del cuento popular, si bien luego lo sustituyeron por el de *función*. Más adelante, trascendió los límites del género y se aplicó, de modo menos restringido, a los elementos fundamentales del argumento.³

El tema, pues, se identifica con la materia elaborada en un texto, con el asunto desarrollado en éste, o bien con su idea inspiradora.⁴ Los motivos se manifiestan en el plano lingüístico -“si se repiten, pueden actuar de modo similar a los estribillos”-⁵ mientras que los temas son de carácter metadiscursivo, pues están anclados en un contexto cultural que trasciende el texto literario. Una idea, ésta última, que suscribe y amplía Anna Trocchi: “[los temas] son entes móviles, flexibles, metamórficos, dada su conexión con los contenidos de la experiencia de la realidad extraliteraria y dado su rasgo tipológico fundamental, que no es otro que su recurrencia a lo largo de la historia literaria y cultural”.⁶

Otra diferencia entre las nociones de motivo y tema reside en sus distintos grados de abstracción y generalización: el tema se considera una unidad mayor, capaz de agrupar y organizar distintos motivos, concebidos como elementos temáticos mínimos de diversa

¹ La equivalencia terminológica sería la siguiente: *Motiv* y *Stoff* corresponden a los vocablos ingleses *theme* y *motif*. Mientras *Motiv* y *theme* son conceptos que se identifican con un contenido abstracto, *Stoff* y *motif* se vinculan a un contenido más concreto.

² Boris Tomachevski (1928), *Teoría de la literatura*, Akal, Madrid, 1982, p. 186.

³ René Wellek y Austin Warren (1948), *Teoría literaria*, Gredos, Madrid, 1969, p. 261.

⁴ Cesare Segre, *Principios de análisis del texto literario*, Crítica, Barcelona, 1985, p. 339.

⁵ *Ibid.*, p. 358.

⁶ Anna Trocchi, “Temas y mitos literarios”, en Armando Gnisci, ed., *Introducción a la literatura comparada*, Crítica, Barcelona, 2002, p. 156.

naturaleza. A la abstracción inherente al tema, se le opone, además, la concreción del motivo.

La aplicación de estas etiquetas al doble literario no es en absoluto homogénea; se utilizan, como ya he mencionado, otras como *mito* (asociado a tema) y *figura* o *tipo* (vinculadas al motivo).⁷ En opinión de Elizabeth Frenzel, el doble es un motivo relacionado con temas o argumentos como el de Peter Schlemihl.⁸ Antonio Ballesteros González sigue la misma línea, ya que trata el mito de Narciso en relación con el motivo del doble en la literatura victoriana.⁹ Para Theodore Ziolkowski y M^a de los Ángeles González Miguel, ésta última en el contexto de las obras de E.T.A Hoffmann y Edgar Allan Poe,¹⁰ el doble es también un motivo.

No obstante, es más común entre la crítica la adscripción del doble al ámbito de los temas. Ralph Tymms, Lubomír Dolezel, Juan Bargalló o Massimo Fusillo optan por la utilización del término *tema* frente a *motivo*.¹¹ En algunos casos, incluso se alterna el uso de ambos términos.¹² Es también notoria la aparición del doble en enciclopedias religiosas y diccionarios de mitos literarios.¹³ Eduard Vilella utiliza el concepto de *constelación temática* -afín al *archipiélago* propuesto por Pierre Jourde y Paolo Tortonese-,¹⁴ que añade al

⁷ Tema y mito se utilizan en ocasiones como sinónimos, pues el tema designa “la específica configuración literaria de una vida ejemplar o arquetípica a través del mito o en ocasiones, de la historia” (Theodore Ziolkowski (1977), *Imágenes desencantadas. Una iconología literaria*, Taurus, Madrid, 1980, p. 22). En cuanto a la figura o tipo, “por caracterización se entiende el conjunto de los motivos que determinan la psicología del personaje, su ‘carácter’” (Tomachevski, *op. cit.*, p. 204). Según Weisstein (*Introducción a la literatura comparada* (1968), Planeta, Barcelona, 1975, pp. 265-295) el tipo constituye la representación de un motivo (o de un rasgo de carácter) que no llega a individualizarse.

⁸ Elizabeth Frenzel (1976), *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Gredos, Madrid, 1980.

⁹ Antonio Ballesteros González, *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1998.

¹⁰ M^a de los Ángeles González Miguel, *E.T.A. Hoffmann y E.A. Poe. Estudio comparado de su narrativa breve*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2000.

¹¹ Ralph Tymms, *Doubles in literary psychology*, Bowes and Bowes, Cambridge, 1949; Lubomír Dolezel (1985), “Una semántica para la temática: el caso del doble”, *Estudios de poética y teoría de la ficción*, Universidad de Murcia, Murcia, 1999, pp. 159-174; Juan Bargalló, “Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis”, en Juan Bargalló, ed., *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Alfar, Sevilla, 1994, pp. 11-26; Massimo Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, La Nuova Italia, Scandicci, 1998.

¹² Véase David Roas, “Entre cuadros, espejos y sueños misteriosos. La obra fantástica de Pedro Escamilla”, *Scriptura*, 16 (2001), p. 116; y “El género fantástico y el miedo”, *Quimera*, 218-219 (julio-agosto de 2002), p. 43.

¹³ A.E. Crawley, “Doubles”, en J. Hasting, ed., *Encyclopaedia of Religion and Ethics*, Clark, Edimburgo, 1911, vol. IV, pp. 853-860; y Nicole Fernandez Bravo, “Double”, en Pierre Brunel, ed., *Dictionnaire des mythes littéraires*, Éditions du Rocher, Mónaco, 1988, pp. 492-531.

¹⁴ Pierre Jourde y Paolo Tortonese, *Visages du double. Un thème littéraire*, Nathan, s.l., 1996.

convencional *campo temático* una dinámica que “permet descriure moviments el·líptics allunyats d’un eventual centre, òrbites diverses d’influència, interdependents, etc.”¹⁵

En este trabajo me ocuparé del doble como idea principal y vertebradora del texto literario. Sin desdeñar el término *tema*, opto, pues, por el concepto de *motivo*. El doble adquiere dicha calidad cuando se erige en el eje central que estructura la narración, tal y como sucede, por citar dos obras paradigmáticas, en “William Wilson” (1839) y *El doble* (1846). Tanto Poe como Dostoievski se sirven del 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.¹⁶ En el plano intertextual, el doble suele aparecer vinculado al “efecto de cita”,¹⁷ 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 entre 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.

El tema da cuenta de un interés íntimo del autor, precedente a su elaboración literaria, expresado a través del motivo: “El tema como obsesión incontenible, anterior por completo al hallazgo de las formas concretas de expresión, es lo ‘más profundamente humano’ de todo cuanto interviene en la creación”;¹⁸ constituye el depósito, en consonancia con su raíz etimológica *-tema* procede del griego *títhemi*, que significa ‘poner, depositar’-, de unas obsesiones individuales y a la vez universales. Para Hoffmann, su precursor, el doble fue tanto un motivo de múltiples posibilidades narrativas y estéticas como un vehículo para manifestar sus obsesiones (la locura o el hallazgo de un *alter ego* desconocido dentro de sí).

Los términos existentes para designar al doble, por otra parte, son también diversos: desde *alter ego* y *sosias* (su primera aparición tiene lugar en *Anfitrión*, de Plauto), hasta *el otro* (en Rimbaud y Borges, por citar dos autores notables) o mi *segundo yo*. Pero el

¹⁵ Eduard Vilella, *El doble: elements per a una panoràmica històrica*, Tesis Doctoral, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1997.

¹⁶ Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Crítica, Barcelona, 1985, p. 252.

¹⁷ Jean Bellemin-Nöel (1972), “Notas sobre lo fantástico (textos de Théophile Gautier)”, en David Roas, ed., *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, 2001, p. 137.

¹⁸ Claudio Guillén, *op. cit.*, p. 297.

término romántico por excelencia es el acuñado por Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter) en su novela *Siebenkäs* (1796), donde define *Doppelgänger* como “So heissen Leute, die dich selbst sehen”, es decir, ‘gente que se ve a sí misma’. Aunque parte de la crítica ha manifestado su insatisfacción ante la variedad de significados que suscitan *doble* y *Doppelgänger*,¹⁹ en esta tesis se utilizarán indistintamente, tanto por su versatilidad como por su aparición en los textos literarios.

¹⁹ Según Robert Rogers (*A Psychoanalytical Study of the Double en Literature*, Wayne State University Press, Detroit, 1970, p. 2), “the term ‘double’ provokes confusion”. Albert J. Guerard (“Concepts of the Double”, en *Stories of the Double*, J.B. Lippincott Company, Filadelfia y Nueva York, 1967, p. 3) afirma que “The word *double* is embarrassingly vague, as used in literary criticism”. Y C.F. Keppler (*The literature of the Second Self*, University of Arizona Press, Tucson, 1972, p. 3), quien adopta como punto de partida la etiqueta de *Second Self*: “At one moment it seems to mean straight physical duplication [...]; at another moment it is applied to relationships where no duplication or even resemblance is involved. It is used interchangeably for a case of biological twinship and for a case of psychopathic hallucination, with no apparent realization that the two are entirely different things”.

2. DEFINICIÓN Y DELIMITACIÓN DEL MOTIVO LITERARIO

Pese a que la bibliografía dedicada al doble es abundante (sobre todo en los estudios literarios ingleses y alemanes y, en la última década, franceses), disponemos de pocas definiciones ceñidas específicamente al ámbito literario.²⁰ A la confusión conceptual contribuye, además, el proceder de algunos estudiosos, guiados más por intuiciones e información de segunda mano que por el conocimiento exhaustivo de las obras a las que se hace habitual referencia en la bibliografía.²¹

Resulta sumamente complejo establecer una definición de doble a partir de los estudios críticos. Sin embargo, hay una idea preconcebida del motivo, una suerte de campo semántico al que Vilella se refiere como “l’implícit” o “universal” del doble: aunque las definiciones sean dispares, la referencia al motivo siempre se hace con una determinada conciencia de significado.²² El proteico concepto de doble gira en torno a las nociones de dualidad y binarismo, y se construye en función de una lucha entre principios, potencias o entidades opuestas y complementarias a la vez. Pero, sobre todo, el doble literario se inscribe en una línea de interrogación acerca de la identidad y la unidad del individuo. Se configura, así, como un mecanismo del lenguaje y la literatura para vehicular y darle una forma coherente a la disgregación de las nociones de individuo y de identidad.

En este trabajo me ocuparé del doble consagrado por el Romanticismo -el *Doppelgänger* como personaje-,²³ y de sus aplicaciones posteriores. Aunque la crítica sitúa su génesis en las comedias de Plauto o incluso antes, en la epopeya de Gilgamesh (III a. C.),²⁴ es indiscutible que la constitución del doble como motivo literario tiene lugar en las postrimerías del siglo XVIII, punto de inflexión en que se condensan viejas tradiciones y comienza a elaborarse un modelo canónico que influirá en todas sus formulaciones posteriores.

Mi propuesta de definición surge principalmente de dos fuentes. De un lado, la presencia del *Doppelgänger* en sus textos fundacionales: la definición de Jean Paul (si bien en

²⁰ Para la crítica psicoanalítica, tan presente en la teoría sobre el doble, la especificidad literaria del texto no tiene valor. Proporciono más información al respecto en el siguiente capítulo.

²¹ Muestra de ello son algunas de las interpretaciones de Frenzel, como se verá más adelante.

²² Eduard Vilella, *op. cit.*, p. 82.

²³ Ya se han citado las concomitancias existentes entre los conceptos de *figura* y *tipo*, identificables con las funciones y la configuración del personaje en la narración, y el de motivo.

²⁴ Es el caso de Nicole Fernandez Bravo, *art. cit.*, p. 500, y Pierre Jourde y Paolo Tortonese, *op. cit.*, p. 8.

su obra no hay todavía un desarrollo explícito del motivo), y el tratamiento de E.T.A. Hoffmann (“El hombre de la arena”, *Los elixires del diablo*, *Opiniones del gato Murr*), Edgar Allan Poe (“William Wilson”, “Un cuento de las Montañas Escabrosas”, “El retrato oval”), Dostoievski (*El doble*), o Gérard de Nerval (“Aurélia”). De otro, las descripciones teóricas que mejor se ajustan al concepto canónico de *Doppelgänger*, pues la crítica, desde disciplinas como el psicoanálisis, la antropología o la imagología, ha ofrecido instrumentos útiles para elaborar una *idea* de doble.

Hacia una definición

El doble aparece cuando dos incorporaciones del mismo personaje coexisten en un mismo espacio o mundo ficcional, cuando, siguiendo la definición de Jean Paul en *Siebenkäs*, el individuo se contempla a sí mismo como un objeto ajeno gracias a una suerte de autoscopia. A. J. Webber define este fenómeno como “the bilocation of the subject in the visual field [that] conforms most closely to the classic manifestations of the literary *Doppelgänger*”.²⁵

Es común en el relato la presencia simultánea del original (o primer yo) y su doble (segundo u otro yo), ya que de la confrontación surge el conflicto de identidad que nutre de sentido al motivo romántico. La actividad visual, la contemplación, siempre cederá paso a la reflexión cognoscitiva y a la interrogación ontológica. Y es que, como ya he destacado, la relación con el doble se establece primordialmente en la coordenada de la identidad del individuo y de su relación problemática con la realidad en la que está inmerso.

Se han formulado diversas clasificaciones que intentan dar cuenta de la riqueza del motivo, pero creo más adecuado sumar a la principal definición tres variantes. En la primera, el mismo individuo existe en dos o más mundos alternos (dimensiones temporales y/o espaciales distintas) que generalmente acaban fundiéndose; así sucede en cuatro cuentos ya clásicos: “Un cuento de las Montañas Escabrosas” (1844), de Poe, “La esquina alegre” (1908), de Henry James, “Lejana” (1951), de Julio Cortázar, y “El otro” (1975), de Borges. En la segunda variante, dos individuos con identidades distintas, pero homomórficos en sus atributos esenciales, coexisten en la misma dimensión; el paradigma es *Los elixires del diablo* (1815-1816). En ambos casos, el desdoblamiento puede originarse a partir de la intervención de causas *materiales* como el espejo, la sombra, la fotografía, el

²⁵ A.J. Webber, *The Doppelgänger: Double Visions in German Literature*, Clarendon Press, Oxford, 1996, p. 3, n. 1.

retrato, la estatua o el muñeco. En la tercera, el protagonista, por lo general asistente a sus propias exequias, se contempla a sí mismo muerto; esta variante, como se verá, hunde sus raíces en el acervo legendario español.

La tipología de Jourde y Tortonese, que distingue *double subjectif* de *double objectif*, resulta especialmente útil para describir las implicaciones narrativas del motivo en el texto literario. El doble subjetivo se manifiesta cuando el protagonista (y muy a menudo narrador) se enfrenta a su propio doble; es externo cuando adopta forma física (la autoscopia, los gemelos), e interno si se manifiesta psíquicamente (la personalidad múltiple, la posesión). Mientras el doble subjetivo externo se vincula con un rasgo distintivo muy concreto -la similitud física, la expresión autoscópica-, la construcción del doble subjetivo interno se funda en criterios excesivamente ambiguos, pues, como se verá, esa dimensión psicológica puede traducirse bien en un obvio desdoblamiento interno del personaje literario -pienso en “¿Un loco?” (1884), de Guy de Maupassant-, bien en un dudoso nexo del individuo con gatos negros -me refiero al famoso cuento de Poe-, o insectos gigantes - *La metamorfosis*, de Franz Kafka-.

De hecho, las marcas de identificación del doble subjetivo interno se supeditan en no pocas ocasiones a los dictados de la psicocrítica, una tendencia que ignora un factor fundamental en la constitución del doble: su pertenencia al ámbito de la literatura fantástica. No hay que olvidar que Tzvetan Todorov, en su clásica *Introducción a la literatura fantástica* (1970), sostiene que en el siglo XX el psicoanálisis reemplaza y anula el género fantástico en tanto que pone en primer plano los tabúes que tradicionalmente se habían relegado al terreno de lo sobrenatural; de ahí que los temas y motivos de la literatura fantástica (entre ellos, el doble), coincidan con los de las investigaciones psicológicas de las últimas décadas.²⁶ En su argumentación, Todorov incurre en el error de atribuir al género fantástico una finalidad exclusivamente social, sin reparar en su naturaleza literaria y estética. De ser cierta su tesis, ¿qué sentido tendrían los relatos sobre dobles de Borges o Cortázar tras la publicación de los famosos estudios de Rank y Freud?

En cuanto al doble objetivo, éste aparece cuando el protagonista es testigo de una duplicación ajena; así sucede en “El hombre de la arena” (1817), de Hoffmann, o en “El dopplegänger [*sic*] del señor Marshall” (1897), de H.G. Wells, donde el doble se presenta

²⁶ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Ed. Buenos Aires, Barcelona, 1982, p. 190.

como “un fantasma de una persona viva” que se manifiesta ante otras personas.²⁷ La noción de doble objetivo da cuenta de una ramificación muy concreta del motivo: la duplicación de la mujer amada, sobre todo a través de la reificación (en retrato, fotografía o escultura), habitual en la literatura de Hoffmann (*Los elixires del diablo*) y sus seguidores (por citar un caso peculiar, “La Madona de Rubens”, un cuento de José Zorrilla fechado en 1837).

Hasta el momento, mi definición de doble se ha construido en torno al rasgo fundacional del motivo, la identidad física, tanto en los casos de duplicación subjetiva externa como en los de duplicación objetiva. Una característica refutada, entre otros, por Keppler, quien rechaza la semejanza como requisito indispensable del *Second Self*:

Such duplication may well be a feature of the relationship between the selves, but only when is accompanied by a deeper bond; when, as in Poe’s “William Wilson”, the external sameness is made to serve as the symbol of a basic internal continuity. But physical duplication by itself is never enough for, nor is necessary to, the literature of the *Second Self*.²⁸

Eso conduce a Keppler a adoptar unos criterios tan generosos como, en ocasiones, confusos: si bien afirma que el *Second Self* comparte una semejanza fundamental con el original al que duplica, luego integra en su canon el ya citado “El gato negro”, de Poe. Algo similar sucede con los *dobles latentes* de Rogers: frente al *doble manifiesto*, producto de la autoscopia o de la aparición de gemelos y sosias, el *doble latente* es aquel que establece una relación psicológica (a la que se le supone un cierto componente de complementariedad o tensión) con otro personaje. Una relación que, según el mismo Rogers, no es fácil distinguir, pues el crítico literario tendrá que hacer las veces de *psicoanalista*: “The literary analyst usually can find textual clues left by the writer, much as the psychoanalyst has the errors, dream symbols, free associations, and symptoms of this patient to guide him”.²⁹ Como Keppler, Rogers devalúa la calidad literaria del doble identificable por su apariencia

²⁷ H.G. Wells, “El doppelgänger del señor Marshall”, *El nuevo Fausto y otras narraciones*, Valdemar, Madrid, 2002, p. 119. El título original del cuento es “Mr. Marshall’s Doppelgänger”.

²⁸ C.F. Keppler, *op. cit.*, p. 7.

²⁹ Robert Rogers, *op. cit.*, p. 41. Éste es, en efecto, uno de los procedimientos habituales de la crítica psicoanalítica: “1) la dilucidación del proceso de creación; 2) la significación del texto, es decir, de la obra, en tanto biografía “profunda” -oculta, inconsciente- del autor; 3) las significaciones y metasignificaciones –es decir, sobre la simbólica- del contenido del texto referidos a problemas genéricos del ser humano; y 4) la relación del tema del texto para el lector, incluido el hecho del goce estético” (Carlos Castilla del Pino, “El psicoanálisis, la hermenéutica y el universo literario”, en Pedro Aullón de Haro, ed., *Teoría de la crítica literaria*, Trotta, Madrid, 1994, pp. 297-298).

física. Pero también hay argumentos a favor de la representación icónica: según Louis Vax, “la perturbación psíquica inquieta principalmente cuando parece ir acompañada de una perturbación física. El hombre no se desdobra sólo en su interior, sino que ve a su ‘doble’ fuera de él”.³⁰

Aunque no suscribo las objeciones de Rogers y Keppler a la iconicidad o semejanza física, sí considero productiva su propuesta acerca de la existencia de una conexión mental entre original y doble. De ahí que las obras de Plauto queden fuera de la noción de doble aquí propuesta, como podrá comprobarse más adelante. Hay que añadir otro rasgo más, pues, al *Doppelgänger*: la continuidad psicológica, un vínculo ya presente en los cimientos de las corrientes que, durante el Romanticismo, alentaron su desarrollo.

Los confines del doble

La crítica acostumbra a identificar el doble con motivos que en apariencia le son afines. Pese a que no parece cómodo arrogarse el derecho de decidir qué es un doble y qué no, éste resulta un trámite obligado para acotar sus confines, entre otras cosas porque la *ubicuidad* del doble puede convertirse en un problema para el investigador; como apuntan Jourde y Tortonese: “Lorsque l’on parle de ‘double’, il est difficile de s’entendre, et de savoir exactement de quoi l’on parle [...] Dès que l’on parle de double, on se met vite à en voir partout”.³¹ La aplicación de un criterio excesivamente generoso (y ejemplo de ello son las perspectivas de Rogers o Keppler) bien podría ocultar, en realidad, una falta de criterio inconfesa.

En las páginas que siguen, intentaré establecer una delimitación coherente con la definición expuesta y los requisitos que la sustentan. Mi intención no es desechar las propuestas emitidas hasta el momento, sino proponer un paradigma teórico sólido. Este objetivo implica inevitablemente el análisis, por sucinto que sea, de las obras y motivos que con mayor frecuencia se han considerado limítrofes con el doble.

Tal es el caso de las tradicionales parejas de amigos, como la que aparece en *Ami et Amile*, cantar de gesta francés de la segunda mitad del siglo XIII. En este *topos*, sin embargo, no entran en juego el misterio del desdoblamiento ni de la semejanza:

³⁰ Louis Vax (1960), *Arte y literatura fantásticas*, Eudeba, Buenos Aires, 1973³, p. 29.

³¹ Pierre Jourde y Paolo Tortonese, *Visages du double. Un thème littéraire*, p. 3.

Tammateix, com és fàcil d'apreciar, la recurrència del *topos* no indica sempre duplicitat de personatges [...] En els casos on efectivament es dona el fenomen, però, és evident una complementació mutua de les dues personalitats, i una referència a una tercera -l'equilibri ideal [...] Ara bé, entre ells no hi ha aquella continuïtat física o psicològica que fa pensar en el doble -no hi ha cap mena de duplicitat ni externa ni interna [...] Fins i tot en el cas que efectivament hi percebem alguna cosa que els uneix, cal preguntar-se si no es tracta de pura amistat, motiu també molt important en la mentalitat arcaica.³²

Una objecci3n similar puede plantearse a las principales novelas de Jean Paul, *Siebenkäs* (1796), *Fliegeljahre* (1801) y *Titan* (1802), cuyos protagonistas han sido tildados repetidamente de “contrarios inseparables”.³³ Se trata de individuos incapaces de vivir el uno sin el otro que, a pesar de ostentar un cierto antagonismo, se complementan. Son amigos, *hermanos* no sanguíneos, que se parecen físicamente sin tener ninguna afinidad de caracteres, o que disfrutan de una relaci3n fraternal sin que medie la semejanza externa.

Jean Paul, con sus “contrarios inseparables”, apuntala las bases ic3nicas del *Doppelgänger* romántico, si bien las experiencias de sus protagonistas se centran sobre todo en la exaltaci3n de la amistad y en las tramas de equívocos. Como afirma Tymms,

Jean Paul's characteristic *Doppelgänger* are pairs of friends in the original sense of ‘fellows, two of a pair’, who together form a unit, but individually appear as a ‘half’, dependent on the alter ego [...] Jean Paul's conception of the double is never profound, and sometimes it is quite trivial, introduced with no further apparent purpose than to add to the complications of the plot.³⁴

Hay, además, otro factor esencial que distingue a los “contrarios inseparables” de Jean Paul del doble romántico por excelencia. En los primeros, domina la homogeneidad, la uni3n y la identificaci3n como estado ideal:

En todas las novelas de Jean Paul el papel del héroe se divide entre dos personajes unidos por una poderosa amistad, inseparables o, en una cierta medida, rivales o antagonistas; semejantes y diferentes a la vez, de tal forma que, si reunieran sus cualidades eliminando sus defectos, darían

³² Eduard Vilella, *op. cit.*, p. 102.

³³ Véase Marcel Brion (1963), *La Alemania romántica II. Novalis. Hoffmann. Jean-Paul*, Barral, Barcelona, 1973, p. 239; y Antoni Marí, *El entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán*, Tusquets, Barcelona, 1979, p. 45.

³⁴ Ralph Tymms, *op. cit.*, pp. 33 y 39.

lugar al hombre perfecto, el tipo más complejo y sublime de hombre elevado. Separados, están como privados de su media naranja.³⁵

En las historias de dobles, sin embargo, se produce un traslado hacia la heterogeneidad, una angustiosa necesidad por parte del individuo de diferenciar su *yo* del *segundo yo* y deshacerse de su réplica. Los personajes de Jean Paul desean el encuentro con sus pares, mientras que los de Hoffmann perciben la existencia del doble como una terrible amenaza.

Entre los motivos que suelen considerarse afines al doble, hay que mencionar también la transformación o metamorfosis, sea en otro cuerpo humano, en animal, planta (como la mandrágora) u objeto. Tymms acuña el concepto de “dobles por encantamiento” (a través de un proceso de *shape-shifting*) e iguala al *Doppelgänger* con seres sobrenaturales como el vampiro, el hombre-lobo o el *sending* objeto o animal creado por un brujo. Dolezel, por su parte, cita el caso de *La metamorfosis*, de Franz Kafka, y Keppler y Fernandez Bravo aducen como ejemplo “El gato negro”, de Poe, donde al parecer de ambos hay un *Second Self* objetivado en el gato que atormenta al protagonista.³⁶

Claudia Corti acuña un concepto de doble que le permite referirse al motivo como *paradigma fantástico-gótico* en relación con el género que marcó el inicio de lo fantástico:³⁷ “Il doppio significa infatti fundamentalmente [...] istanza di riunione con un centro perso u occulto della personalità”; “nella dimensione fantástico-gotica, si configura come un basilare meccanismo di *tentazione* ossia di subdola e perturbante fascinazione reciproca fra principi opposti, speculari e complementari”.³⁸ Corti estudia el doble en la obra inaugural del gótico, *El castillo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, a partir de tres motivos: el castillo, las figuras paralelas de Matilde e Isabella, y la configuración de Teodoro como sosia de Alfonso.³⁹ La consideración del castillo como doble o correlato de doble -en tanto que se divide en una parte visible que Corti identifica con la mente consciente y otra

³⁵ Marcel Brion, *op. cit.*, pp. 299-230.

³⁶ Véase respectivamente Tymms (*op. cit.*, p. 17), Dolezel (*op. cit.*, p. 171), Keppler (*op. cit.*, p. 29) y Fernandez Bravo (*art. cit.*, p. 517).

³⁷ Como apunta David Roas (*La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*, Tesis Doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2000, p. 65), “La aparición de la novela gótica supuso la reincorporación del elemento sobrenatural a la literatura, después del rechazo que éste había sufrido por parte de la teoría”.

³⁸ Claudia Corti, “Il doppio come paradigma fantástico-gotico (testi di H. Walpole e W. Beckford)”, *Il confronto letterario*, año VIII, 16 (noviembre de 1991), pp. 308 y 330.

³⁹ Analiza además *Vathek* (1782-1783), de William Beckford, desde una perspectiva muy similar.

subterránea que asocia con el subconsciente- no coincide con la noción de personaje-*Doppelgänger* aquí expuesta. Por otra parte, el juego de parecidos que se establece entre los protagonistas no se corresponde con la riqueza de significados que suscitarán los dobles románticos. Walpole no pretende en ningún momento plantear un interrogante de identidad; el recurso de la similitud física se inscribe en la tradición teatral de equívocos y está al servicio de la imaginería gótica.

Asimismo, es habitual la consideración del monstruo de Mary W. Shelley como doble de su creador (*Frankenstein*), de Heathcliff y Catherine (*Cumbres borrascosas*, de Emily Brontë) como duplicados el uno del otro, o de “La nariz” (1835), de Gógol, como doble “por fisión” del funcionario del que se desmembra.⁴⁰ De este panorama se desprenden motivos muy variopintos -la creación de vida artificial (el mito de Prometeo) y el desafío del científico a la hegemonía divina, la pasión inmortal de los caracteres semejantes, o el órgano que cobra vida propia- que, aunque planteen secundariamente un problema de identidad, en ningún caso lo hacen a través del *Doppelgänger*. La impronta de “La nariz” en *El doble* de Dostoievski se percibe sobre todo en la consolidación de un tipo literario (el funcionario víctima de la burocracia del siglo XIX y de sus propias frustraciones), y no tanto en la utilización del motivo del doble.⁴¹

Según Ballesteros González, en *Jane Eyre*, de Charlotte Brönte, Berta Mason constituye la doble (“the maddened double”) de la protagonista, pues muestra a Jane aquello en lo que podría convertirse.⁴² Ballesteros González se basa en los criterios de la crítica feminista para establecer dicha relación de duplicidad. Así, Sandra M. Gilbert y Susan Gubar identifican a Berta con la doble oscura de Jane, aunque reconocen que “puede que estos paralelismos entre Jane y Bertha parezcan al principio algo forzados [...] Por lo tanto, como muchos críticos han sugerido, ¿no es una imagen admonitoria más que una doble de Jane?”.⁴³ A mi entender, ese vínculo de duplicidad no existe como tal en el texto,

⁴⁰ Véase Karl Miller, *Doubles*, Oxford University Press, Oxford, 1987, y las obras ya citadas de Ballesteros González, Dolezel y Bargalló.

⁴¹ Dmitri Chizhevsky señala que *El doble* se consideró una novela no original, influida por “El capote” y “La nariz” de Gógol, y otros modelos del oeste europeo. En realidad, el autor más influyente en la configuración de la novela debió de ser Hoffmann. Véase “The theme of the double in Dostoevsky”, en René Wellek, ed., *Dostoevsky. A collection of Critical Essays*, Prentice Hall Inc., Englewood Cliff, N. J., 1962, p. 112.

⁴² Antonio Ballesteros González, *op. cit.*, pp. 235-239.

⁴³ Sandra M. Gilbert y Susan Gubar (1979), *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Cátedra, Madrid, 1998, pp. 363-364. Según nota con acierto Elena Gajeri (“Los estudios sobre mujeres y los estudios de género”, en Armando Gnisci, ed., *op. cit.*, p. 478), G.C. Spivak añade

pues Berta es para Jane, cuando se le aparece por vez primera, una criatura horrible que en absoluto asocia consigo, sino con el vampiro de las leyendas germanas. Una vez que Jane conoce la relación que une a Berta y Rochester, ésta se convierte en el obstáculo legal y moral que le impide vivir junto al hombre que ama. No hay identificación ni vínculo alguno entre ambas; como mucho, Jane ve en Berta un antiejempleo, una pobre mujer enajenada a causa de una enfermedad que, por su raigambre hereditaria, en nada podría afectarle a ella, y no por su condición femenina. Como evidencia el texto, Jane siente más compasión por Rochester (quien al fin y al cabo fue engañado) que por Berta, con quien no establece ninguna relación empática.

El avatar o teofanía -en la religión hindú, la encarnación terrestre de una deidad y, por extensión, toda transformación o mutación- también suele asociarse con el doble. Un ejemplo es la lectura que hace Frenzel de *Avatar* (1856), de Théophile Gautier, versión romántica del mito de Anfitrión sazonada con pseudociencias tan vigentes en la época como el mesmerismo y la metempsicosis. La *nouvelle* se funda en la usurpación de personalidad a través del intercambio del cuerpo motivado por un asunto amoroso, por ello resulta inexplicable que Frenzel incluya la obra de Gautier entre otras en las que “se puede comprobar el cambio por juventud, la reaparición como doble rejuvenecido”.⁴⁴ Octavio de Saville se apodera del cuerpo del conde Olav de Labinski con la ayuda del doctor Baltasar Charbonneau para gozar de su virtuosa esposa. Mientras Saville disfruta de la vida del aristócrata, Labinsky se ve relegado a la de un burgués. Ciertamente es que en la *nouvelle* se apuntan algunos motivos inherentes al doble,⁴⁵ pero éste no es el mecanismo que desencadena el conflicto principal.

Las razones por las que los casos citados quedan fuera de este paradigma se hallan en la misma definición del motivo. La metamorfosis y el avatar no permiten que se produzca coexistencia, identificación y confrontación entre original y doble, y los vampiros,

a la lectura feminista una interpretación poscolonial, si bien ve en la heroína una expresión de la ideología dominante: “En su crítica, Jane es, sí, un personaje feminista, cuya marginalidad permite desarrollar un discurso crítico alternativo al masculino, pero la oposición respecto al sistema y a los valores tradicionales parece puramente formal [...] Spivak adopta un punto de vista y un método comparatista no sólo porque analiza la novela comparándola con la literatura de la época del imperialismo europeo, sino también porque la figura de Jane se estudia en relación con su “doble” criollo, Bertha, la otra figura femenina de la novela, aplastada contra el fondo y casi ignorada por los análisis eurocéntricos”.

⁴⁴ Elizabeth Frenzel, *op. cit.*, p. 106.

⁴⁵ Sobre todo su mención como presagio de muerte o el juego intertextual con los personajes de Chamisso y Hoffmann (capítulo VII).

revenants y licántropos, que además gozan de un código exclusivo de convenciones y rituales, están más próximos a la posesión diabólica tradicional que a la duplicación.⁴⁶

Un caso particular: Jekyll y Hyde

La definición de doble aquí propuesta puede parecer un tanto restrictiva, pues paradójicamente uno de sus principales requisitos, la semejanza física, excluye una obra que fue esencial en el desarrollo del motivo, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886). Por añadidura, la novela de Robert Louis Stevenson encabeza las ocasionales listas divulgativas dedicadas al motivo del doble. Un ejemplo reciente es la clasificación que bajo el título “El tema del doble” apareció el 9 de julio de 2003 en el suplemento cultural de *La Vanguardia*. En primer lugar aparece Stevenson y *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, seguido de Poe y “William Wilson”, Maupassant y “¿Él?”, *El doble* de Dostoievski, y Borges y “El otro”.⁴⁷

Los problemas que plantea *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* no sólo radican en la elusión de la paridad física, sino también en la carencia de duplicación y de presencia sincrónica. Así, la vulneración de la alteridad autoscópica y del enfrentamiento habitual aproximarían la novela a un caso de trastorno de personalidad y no tanto al motivo del doble.

La inclusión de la novela de Stevenson en el canon del *Doppelgänger* parece, a la luz de lo expuesto, difícilmente justificable. No obstante, la constatación de que la peripecia de Jekyll trasmutado en Hyde ha sido determinante en la evolución del motivo -no en vano, todavía hoy constituye un referente inexcusable para sus cultivadores-, impide eliminar la obra de cualquier nómina sobre el doble que pretenda ser rigurosa sin, al menos, hacer una reflexión al respecto.

Jourde y Tortonese, con la intención de solventar este tipo de obstáculos, comparan las clasificaciones tematólogicas con una suerte de archipiélago cuyas islas integrantes, en virtud de sus características, se sitúan a una distancia u otra del núcleo. Así, cada isla (o variante del motivo) participa en mayor o menor medida de los rasgos que caracterizan al núcleo (el motivo). Se trata de un concepto similar al del campo temático de Massimo Fusillo, compuesto no por una jerarquía cerrada de temas o motivos sino por una progresión abierta. Fusillo parte del campo temático de la “*identità sdoppiata*” y describe

⁴⁶ Sobre el fenómeno de la posesión diabólica, véase Francisco J. Flores Arroyuelo, *El diablo en España*, Alianza, Madrid, 1985, pp. 144-230.

⁴⁷ Pere Guixà, “El tema del doble”, *La Vanguardia. Culturas*, 9 de julio de 2003, p. 23.

dentro de éste dieciocho *temas* que van desde los *personajes especulares* y los *personajes complementarios* hasta el *doble* propiamente dicho -pone el ejemplo de “William Wilson”-, pasando por el *doble aparente* (que aquí he llamado doble subjetivo interno), *el travestismo*, *el cambio de identidad*, *el doble onírico*, *el retrato*, *la máscara*, *el vestido*, *la sombra*, *el espejo* o *la criatura artificial*. Los Jekyll y Hyde de Stevenson entrarían -y aquí Fusillo se inspira en Dolezel, como se verá a continuación- en la categoría de la *metamorfosis*.⁴⁸

La tipología estructuralista de Dolezel ofrece argumentos que permiten interpretar la relación de Jekyll y Hyde en términos de desdoblamiento. Partiendo del concepto de identidad personal, propone tres *temas* relacionados con el doble. Los dos primeros se corresponden con las variantes morfológicas de la definición propuesta aquí. El tercero constituye “el tema del doble” propiamente dicho, la coexistencia del individuo duplicado en un mismo espacio, y se bifurca en dos tipos, el segundo de los cuales se corresponde con el caso de Jekyll y Hyde: original y doble son excluyentes (no hay lugar para el encuentro sincrónico), si bien comparten un mismo mundo y se relacionan con los mismos personajes. Dolezel, por tanto, integra la exclusividad entre las variantes de su noción de doble, no sin matizar que “sólo la confrontación cara a cara entre dos incorporaciones del mismo individuo puede explotar todo su potencial semántico, emotivo y estético”.⁴⁹

La relación que mantienen Jekyll y Hyde, aunque exenta de experiencias autoscópicas y confrontaciones explícitas, participa de un rasgo fundamental del doble: la continuidad psicológica. A través de la transformación momentánea o intermitente, Stevenson ilustró magistralmente lo que venía formulándose un siglo atrás desde diversas instancias: “que el hombre no es verdaderamente uno, sino verdaderamente dos”.⁵⁰ Y todo ello desde un planteamiento que huía del maniqueísmo, al hacerse palpable la imposibilidad del doctor de aislar el bien del mal, dado que el hombre es un compuesto de ambos.

Hyde no es el doble *físico* de Jekyll, pero comparte con él su cuerpo, de modo que hay una cierta coexistencia o sincronía entre uno y otro. A lo largo del relato del doctor menudean términos como “doble”, “mi segundo yo”, o “mi doble existencia”; y reconoce, refiriéndose a Hyde, que “Ése también era yo” (p. 166). La transformación, asimismo, enfatiza algunas de las cuestiones inherentes al *Doppelgänger* decimonónico: del mismo

⁴⁸ Massimo Fusillo, *op. cit.*, capítulo 4 de la introducción.

⁴⁹ Lubomir Dolezel, *art. cit.*, p. 172.

⁵⁰ Robert Louis Stevenson, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, ed. de Manuel Garrido, Cátedra, Madrid, 1995, pp. 162-163.

modo que el doble puede ser depositario de los aspectos más abominables del individuo, Jekyll da rienda suelta a sus instintos criminales a través de Hyde.

En conclusión, aunque Jekyll y Hyde no puedan considerarse original y doble en un sentido estricto, el devenir y el final de su historia son paralelos a los del *Doppelgänger* por excelencia. No deja de ser significativo que, en la primera versión de la novela, la naturaleza de Jekyll fuera totalmente negativa y su avatar en Hyde se produjera simplemente a través de un disfraz.⁵¹ Las posteriores variaciones en la trama de la novela demuestran que la intención de Stevenson era, ante todo, expresar la naturaleza doble del ser humano, algo de lo que él mismo da fe en “Un capítulo sobre sueños” (1888): “Hacia mucho tiempo que estaba intentado escribir un cuento sobre este asunto, de dar con un cuerpo, un vehículo, para ese intenso sentido del doble ser del hombre que por fuerza le sobreviene a veces, abrumándola, a la mente de toda criatura pensante”.⁵²

En este curioso texto, Stevenson atribuye el hallazgo de la pócima que propicia el avatar de Jekyll en Hyde a un sueño. Pero a mi juicio el autor evitó los recursos del desdoblamiento y de la semejanza física porque pretendía darle un giro sorprendente y novedoso a la peripecia de sus protagonistas -y funcionó: los lectores de la época no adivinaron que Jekyll y Hyde eran distintas manifestaciones de un mismo individuo hasta la conclusión de la novela-, y porque consideraba que aunar dos personalidades en un mismo cuerpo le imprimía una mayor intensidad a esa desbordante duplicidad humana.

Además, quizá Stevenson pretendiera evitar el modelo de “William Wilson”. El escritor le dedicó un artículo durísimo a Poe tras la edición de sus cuentos completos realizada por John H. Ingram (aparecida en Londres y Edimburgo en 1874), en el que sólo salva “El escarabajo de oro”, “Un descenso al Maelstrom”, “El tonel de amontillado”, “El retrato oval” y los tres relatos protagonizados por Auguste Dupin. A propósito de “El Rey Peste” (uno de los primeros cuentos de Poe, publicado en 1835, que sin embargo Stevenson atribuye erróneamente a los últimos de su producción), llega a señalar que su

⁵¹ Este dato aparece en la biografía del autor que escribió su primo Graham Balfour (*cf.* Manuel Garrido, “Introducción” a Robert Louis Stevenson, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, p. 17, n. 8).

⁵² Robert Louis Stevenson, “Un capítulo sobre sueños”, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, p. 204.

autor, al escribirlo, “dejó de ser un ser humano”. Probablemente “William Wilson” le pareciera a Stevenson un relato tramposo.⁵³

Por todo ello, hay que asumir la paradoja de que, pese a que *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* carece de un *Doppelgänger* en sentido estricto, la novela es imprescindible a la hora de estudiar las implicaciones y la evolución del motivo.

⁵³ Robert Louis Stevenson, “Las obras de Edgar Allan Poe”, *Ensayos literarios*, Hiperión, Madrid, 1983, pp. 114-121.

3. LECTURAS E INTERPRETACIONES

Los rasgos que distinguen al *Doppelgänger* de otras criaturas sobrenaturales se hallan en su propia esencia. Como figura vinculada al género fantástico, encarna evidentemente el miedo ancestral a lo desconocido, pero con la peculiaridad de que en ella “suele estar ausente esa apariencia aterradorizante -por llamarla de algún modo- propia de vampiros, fantasmas y demás seres sobrenaturales”.⁵⁴ Si algo caracteriza y da sentido al doble, es precisamente su aspecto, calco del ser al que duplica. Y es que, en contra de lo que opinan algunos estudiosos, el requisito de la similitud física entre original y doble no restringe la riqueza de significados del motivo, sino que se disemina en diversas aplicaciones de las que intentaré dar cuenta brevemente en este capítulo.

Dado que los estudios pioneros de Otto Rank y Sigmund Freud sobre el doble inciden sobre todo en su dimensión psicoanalítica, ésta será la perspectiva dominante en las siguientes páginas. Hay que señalar que para la crítica psicoanalítica el valor estético de la obra y su especificidad literaria no tienen relevancia: “el psicoanálisis se mostró taxativo desde el primer momento: el valor estético de un texto no es de su incumbencia, ni tiene que ir parejo con lo que puede significar de aportación a la teoría psicoanalítica”.⁵⁵ No obstante, tanto Rank como Freud lograron trascender los estrechos límites de la psicocrítica y ofrecieron algunas claves literarias sobre el doble todavía hoy fundamentales.

Rank fue el primero en estudiar el doble en un contexto literario.⁵⁶ Aunque *Der Doppelgänger* está profundamente marcado por la especulación psicoanalítica y depende en exceso de la interpretación biográfica, su perspectiva sobre determinados fenómenos antropológicos e históricos sigue siendo indispensable para explicar la génesis del doble. Freud, maestro de Rank, publica también en 1919 *Das Unheimliche*, donde ofrece algunas interesantes reflexiones estructurales sobre el doble y lo fantástico en relación con “El hombre de la arena” y, en menor grado, *Los elixires del diablo*, dos obras de Hoffmann capitales en la historia del motivo.⁵⁷

⁵⁴ David Roas, “El género fantástico y el miedo”, pp. 42-43. Una sugerente categorización de las criaturas fantásticas puede verse en Noël Carroll (1990), *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2005, pp. 103-121.

⁵⁵ Carlos Castilla del Pino, “El psicoanálisis, la hermenéutica y el universo literario”, p. 298. Los logros del psicoanálisis en materia literaria han sido puestos en tela de juicio por el mismo autor (p. 309).

⁵⁶ La primera edición de su ensayo *Der Doppelgänger* data de 1914. En 1919, reaparece, con leves modificaciones, junto a *Don Juan*.

⁵⁷ Sigmund Freud, *Lo siniestro*, José J. de Olañeta Editor, Barcelona, 2001.

En toda recapitulación acerca de las interpretaciones suscitadas por el doble no puede faltar la referencia al arquetipo de la sombra de Carl Gustav Jung y sus repercusiones en el concepto tradicional de individuo. Aquí, en detrimento de la similitud física, gana protagonismo el requisito de la continuidad psicológica. Hay que destacar que si bien Jung (a diferencia de Rank y Freud) no se refería estrictamente al doble cuando escribió sobre la sombra, algunas de sus ideas reflejan oportunamente el significado que caracteriza al motivo en ciertas ocasiones.

Asimismo, doy cuenta en estas páginas de otra faceta tradicional del doble: su consideración como emisario de la muerte, una manifestación de raigambre folclórica que, sobre todo en el siglo XIX, tuvo gran fortuna en las representaciones literarias del motivo y que mereció una atención deferente por parte de Rank y Freud. El último apartado está dedicado al doble objetivo, manifestación que, una vez más, remite al concepto de lo ominoso acuñado por el padre del psicoanálisis.

De lo familiar a lo siniestro

La naturaleza ominosa del doble radica principalmente en la conversión de aquello que resulta familiar (*heimlich*) en algo incomprensible y extraño (*unheimlich*), tal y como advirtiera Freud en *Lo siniestro*. El cuerpo propio, obviamente familiar para el individuo, se transmuta en una presencia siniestra cuando se duplica. Y no sólo por la excepcionalidad del suceso (más adelante me detendré en su especificidad sobrenatural), sino sobre todo porque este proceso de desfamiliarización está vinculado con la revelación de lo que, hasta la aparición del intruso, había permanecido oculto, hurtado a la memoria. Como explica Eugenio Trías partiendo del estudio de Freud,

En lo bello reconocemos acaso un rostro familiar, reconocible, acorde a nuestra limitación y estatura, un ser u objeto que podemos reconocer, que pertenece a nuestro entorno hogareño y doméstico; nada, pues, que exceda o extralimite nuestro horizonte. Pero de pronto eso tan familiar, tan armónico respecto a nuestro propio límite, se muestra revelador y portador de misterios y secretos que hemos olvidado por represión, sin ser en absoluto ajenos a las fantasías primeras urdidas por nuestro deseo; deseo bañado de temores primordiales.⁵⁸

⁵⁸ Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*, Seix Barral, Barcelona, 1982, p. 41.

La familiaridad y el reconocimiento que ceden paso a la angustia son estadios claves para Goliadkin en *El doble* (1846), de Dostoievski. El desplazamiento tiene lugar precisamente cuando el protagonista se cruza con Goliadkin II por vez primera:

El señor Goliadkin no sentía odio ni inquina, ni la más mínima antipatía hacia ese hombre; antes bien, todo lo contrario. Y, sin embargo -y esto sí era lo principal-, no hubiera querido encontrarse con él por todo el oro del mundo [...] Más aún, el señor Goliadkin conocía plenamente a ese hombre, sabía incluso cómo se llamaba, cuál era su apellido. Y, sin embargo, para decirlo una vez más, no hubiera confesado que se llamaba así, que tal era su patronímico y tal su apellido.⁵⁹

El doble materializa el lado oscuro del ser humano, los aspectos sombríos que el individuo destierra (o pretende desterrar) al olvido en su vida cotidiana. En este proceso hay, además, un componente social: se trata, como explica Antonio José Navarro a propósito de las materializaciones del doble en el cine fantástico alemán de principios del siglo XX (en concreto en *Der Student von Prag*), de un enfrentamiento “entre el Ser -con todos sus anhelos profundos y a menudo inconfesables, pugnando por materializarse- y el Deber -aquello que la sociedad/la ley espera de nosotros”.⁶⁰ En una línea de interpretación similar, Román Gubern relaciona el fenómeno de la autoscopia con “una exteriorización de los aspectos negativos de la personalidad del sujeto, de su culpa o de lo reprimido, que se escinde en el espacio exterior como un yo autónomo, atormentando con su presencia al sujeto”.⁶¹

En consonancia con esta carga psicológica negativa, el doble puede considerarse el depositario de los sentimientos execrables, según los dictados morales o sociales, del individuo. Bajo esta perspectiva, constituye una amenaza, pero también un medio de canalizar los impulsos reprimidos y ejecutarlos soterradamente, una excusa para librarse al instinto sin tener que asumir la responsabilidad de sus actos, atribuibles al otro yo. Como apunta Friedrich Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* (1871),

Esta divinización de la individuación, si se concibe como imperativa y prescriptiva, sólo conoce una ley, el individuo; es decir, el respeto a los límites del individuo, la medida en el sentido helénico [...] Y así, junto a la

⁵⁹ Fiodor M. Dostoievski, *El doble*, Alianza, Madrid, 2000, p. 64.

⁶⁰ Antonio José Navarro, “Yo soy el otro. El mito del doble en el cine expresionista alemán”, en AA.VV., *Cine fantástico y de terror alemán (1913-1927)*, Donostia Kultura, San Sebastián, 2002, p. 67.

⁶¹ Román Gubern, *Máscaras de la ficción*, p. 20.

necesidad estética de la belleza, corre pareja la exigencia del “conócete a ti mismo” y del “no demasiado”, mientras que la presunción y la desmesura son consideradas como los auténticos demonios hostiles.⁶²

Pese a que Nietzsche no se refiere aquí al *Doppelgänger*, sino a la tensión entre lo apolíneo y lo dionisiaco, sus palabras dan fe de la convencional asociación entre la noción de individuo y la preservación de las normas morales y estéticas impuestas por la comunidad: se niega la fealdad, y se implantan la armonía y la contención como valores supremos. Aunque se recomiende adquirir un cierto conocimiento de uno mismo, en realidad este conocimiento ha de ser superficial, precisamente para no adentrarse en la esfera más incómoda del ser humano. Tal idea guarda relación con otra de Freud en torno a lo siniestro: el doble, en tanto que ruptura con ese proceso de armonización, constituye un motivo al que puede incorporarse todo lo que esa “medida en el sentido helénico” impide que aflore a la superficie,

todas las posibilidades de nuestra existencia que no han hallado realización y que la imaginación no se resigna a abandonar, todas las aspiraciones del yo que no pudieron cumplirse a causa de adversas circunstancias exteriores, así como todas las decisiones volitivas coartadas que han producido la ilusión del libre albedrío.⁶³

Memorias privadas y confesiones de un pecador justificado (1824), del escocés James Hogg, constituye un buen ejemplo de la faceta más siniestra del *Doppelgänger*. El extranjero Gil-Martin, doble del *pecador* que da título a la novela, mata al hermano y a la madre de éste, según el testimonio del mismo Robert. La maestría de Hogg en el uso de las perspectivas narrativas, como detallaré más adelante, fomenta la ambigüedad respecto a la existencia del doble: ¿existe Gil-Martin? ¿Se trata de una fabulación de Robert para eximirse de toda responsabilidad? En todo caso, es evidente que el doble -inventado o no- se nutre

⁶² Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, EDAF, Madrid, 2001, p. 78.

⁶³ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 74. Freud alude a una secuencia de la película *Der Student von Prag* en la que el héroe promete al padre de su amada que no matará a su adversario en un duelo; cuando se dirige al lugar acordado para el lance se cruza con su doble, que le comunica que acaba de matar al rival. El doble, de este modo, libera los deseos de Balduin, pues ejecuta la auténtica voluntad del estudiante, aunque también le hace caer en la deshonra al haber incumplido la promesa. Sobre esta película, dirigida por Paul Wegener y Stellan Rye en 1913 a partir de un guión de Hans Heinz Ewers, véase Siegfried Kracauer (*De Caligari a Hitler* (1947), Paidós, Barcelona, 1985, pp. 34-37); Carlos Staehlin (*Wegener: el doble y el Golem*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1978); y los ensayos ya citados de Navarro y Gubern. Se realizaron otras dos versiones de la película: la primera en 1926, dirigida por Henrik Galeen y protagonizada por Conrad Veidt, y la segunda, ya sonora, en 1935, realizada por Arthur Robinson con Adolf Wohlbrück.

de los impulsos criminales de Robert, haciendo aflorar sus deseos de venganza, largamente reprimidos, contra la madre y el hermano.

El doble se convierte en una atroz pesadilla para el protagonista, incapaz de escapar de su tiranía, aunque también, como no puede evitar reconocer, sienta “cierto orgullo secreto de que se me tuviese por el autor de los horribles crímenes de que se me culpaba. Fue éste un sentimiento nuevo para mí, y si existían virtudes en las ropas del ilustre extranjero [...], uno de sus efectos fue el de inclinar mi corazón hacia lo malo, lo horrendo y lo repugnante”.⁶⁴

La sombra junguiana

El *Doppelgänger* es identificable con el arquetipo de la *sombra* que Jung define en *Aion*, “aquella personalidad oculta, reprimida, casi siempre de valor inferior y culpable que extiende sus últimas ramificaciones hasta el reino de los presentimientos animales y abarca, así, todo el aspecto histórico del inconsciente”.⁶⁵ Se trata, pues, de una personalidad de impulsos negativos, incluso siniestros, inherente a la esencia humana. Pero Jung considera la sombra como una faceta psíquica dinámica que el individuo ha de integrar en su vida consciente, pues resulta del todo imposible rechazarla o esquivarla sin que el acto comporte algún conflicto psicológico o moral.

Al proceso de ascensión de la sombra le acompaña otro de autoconocimiento, una toma de conciencia de la individuación o, en la terminología junguiana, de *autificación y realización del sí mismo*: “por individualidad entendemos nuestra más íntima particularidad o singularidad última e incomparable, *conversión en sí-mismo*”, una búsqueda de la plenitud de la peculiaridad del individuo frente a “envoltorios postizos” y sugerencias inconscientes.⁶⁶ Así, la ambivalencia del doble condensa la paradoja inherente a la sombra de Jung: puede considerarse tanto una revelación que ha de interpretarse y explotarse en beneficio propio, como un síntoma de la disolución del yo.⁶⁷ El conflicto surgiría, pues, cuando en lugar de conciliación entre el individuo y su sombra se produce una disociación: el doble supondría la manifestación de esta rotura íntima, convirtiéndose en una terrible amenaza.

⁶⁴ James Hogg, *Memorias y confesiones de un pecador justificado*, Valdemar, Madrid, 2001, p. 291.

⁶⁵ Carl Gustav Jung (1951), *Aion*, Paidós, Barcelona, 1997, p. 379.

⁶⁶ Carl Gustav Jung (1933), *El yo y el inconsciente*, Luis Miracle, Barcelona, 1964, pp. 129-130.

⁶⁷ Pierre Jourde y Paolo Tortonesi, *Visages du double. Un thème littéraire*, p. 76.

No resulta difícil ofrecer ejemplos de la literatura del siglo XIX donde el *Doppelgänger* encarna la sombra siniestra del personaje duplicado: tal es el caso del monje capuchino Medardo y del conde Victorino en *Los elixires del diablo*, o de los caballeros de las estrellas roja y verde que convergen en “El caballero doble” (1840), de Théophile Gautier.

En *Los elixires del diablo*, los instintos sexuales y criminales de Medardo afloran cuando se viste con los ropajes de Victorino; ambos guardan un parecido espectacular debido a una maldición familiar. La incidencia del hermano en las acciones de Medardo, sin embargo, no se reduce únicamente a la usurpación de personalidad: Victorino, disfrazado a su vez de capuchino, persigue a Medardo y le empuja a perpetrar todo tipo de atrocidades, cuando no las comete él mismo haciéndose pasar su hermano. Victorino, de este modo, se erige en la sombra del atormentado Medardo, una sombra en ocasiones palpable y en otras alucinatoria: la disolución de identidad impide a Medardo distinguir las visitas auténticas de las imaginadas, la realidad de la ensoñación. Además, entre ambos se establece una suerte de comunicación telepática que incrementa su confusión.

Por el contrario, escasean los relatos en los que el protagonista asume sus pulsiones ocultas y hace de éstas una parte más, ni mejor ni peor, de sí mismo, probablemente porque el efecto terrorífico consustancial al relato fantástico potencia la ruptura y la destrucción del individuo, y nunca la conciliación final.⁶⁸ Incluso en “El caballero de doble” de Gautier, más próximo a lo maravilloso legendario que a lo fantástico, y por ello cuento con final feliz, Oluf ha de aniquilar al caballero de la estrella roja -nunca integrarlo en su personalidad-, para restaurar el orden inicial.

La asimilación no traumática del doble por parte del personaje no llegará hasta que el motivo pierda parte de su carga moralista y se reelabore desde una perspectiva irónica y paródica. Y para ello, habrá que esperar a sus variopintas manifestaciones en la literatura del siglo XX.

⁶⁸ Según Roger Caillois (*Imágenes. Imágenes... ensayos sobre la función y los poderes de la imaginación* (1966), Edhasa, Barcelona, 1970, pp. 11-12), “los relatos fantásticos se desenvuelven en un clima de terror y terminan casi inevitablemente en un acontecimiento siniestro que provoca la muerte, la desaparición o la condenación del héroe”. Apunta M^a Teresa Ramos Gómez (*Ficción y fascinación. Literatura fantástica prerromántica francesa*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1988, p. 162) que en el esquema iniciático característico de muchos relatos fantásticos -es obviamente el caso de *Los elixires del diablo*- “la iniciación no desemboca en la revelación de una verdad, sino en la revelación de una ausencia de verdad [...]: el itinerario de pruebas del personaje le enfrenta al descubrimiento de la imposibilidad de deslindar la razón de la sinrazón, sueño de realidad, cordura de locura, lo que le lleva a concluir en la absoluta falsedad de un sistema de conocimiento que se basa en tales oposiciones”, una conclusión que al final se salda con su destrucción.

Nosce te ipsum

La concepción del *Doppelgänger* como producto de la escisión entre lo familiar y lo extraño, lo consciente y lo inconsciente, está vinculada a una de sus aplicaciones literarias más afortunadas: la oportunidad del hombre de conocerse a sí mismo y las consecuencias que se derivan de dicha ocasión. La autoscopia sería en este caso el desencadenante de un proceso de autoconocimiento en la figura de otro que es, en realidad, el mismo yo. En palabras de Sylvie Camet,

Si la perception du double signifie le plus souvent un phénomène d'autoscopie, et suppose donc le dédoublement, la plupart des récits du double proposent également une lecture de soi à travers l'autre, comme figure 'réellement distincte', mais attirante néanmoins dans sa ressemblance.⁶⁹

No hay que olvidar que la persona es, en su sentido etimológico, una máscara, “aquel sistema de adaptación o aquel modo con el cual entramos en relación con el mundo”.⁷⁰ La identidad, pues, se construye en función de una situación y un contexto determinados, de manera que “cada uno de nosotros somos un personaje de una representación, y en nada difiere del que se hace en la escena, con su reparto de papeles”.⁷¹ El doble, de este modo, desvela la impostura del sujeto a través de dos mecanismos: desnuda al individuo y le obliga a observarse descarnadamente, de modo que pone de manifiesto todo lo que hay de ridículo y despreciable en la máscara con que éste se enfrenta a la realidad.

La angustia que provoca en William Wilson el hallazgo de un individuo en todo parecido a él se debe en gran medida a que éste le impide *olvidar* algunos de los aspectos que menos le gustan de sí mismo. Por ejemplo, aborrece su nombre de pila y su apellido, y la presencia del tocayo no hace más que recordárselos:

⁶⁹ Sylvie Camet, *L' un/L'Autre ou le double en question. Chamisso. Dostoïevsky. Maupassant. Nabokov*, Interuniversitaires, París, 1995, p. 61.

⁷⁰ Carl Gustav Jung (1964), *Recuerdos, sueños, pensamientos*, Seix Barral, Barcelona, 1994, p. 417.

⁷¹ Carlos Castilla del Pino, “Sujeto y yo”, *República de las Letras*, 46 (1995), p. 32. La identidad es también, como recuerda Eugenio Trias (*op. cit.*, p. 115), producto de una tradición cultural: “el sujeto no se constituye desde sí mismo [...], sino que se halla armado y estructurado desde y a partir de un principio fundacional que le precede, que le es externo y lo inscribe en un orden generacional, a modo de secuencia, sintagma o rol prescrito por un autor que queda fuera de la representación [...] En él se inscriben viejas, oscuras pasiones, culpas, euménides vividas, sufridas y deseadas por series precedentes de padres y antepasados”.

Siempre había yo experimentado aversión hacia mi poco elegante apellido y mi nombre tan común, que era casi plebeyo. Aquellos nombres eran veneno en mi oído, y cuando, el día de mi llegada, un segundo William Wilson ingresó en la academia, lo detesté por llevar ese nombre, y me sentí doblemente disgustado por el hecho de ostentarlo un desconocido que sería causa de una constante repetición.⁷²

Dado que el nombre propio es una de las marcas más obvias de individuación del ser humano, el disgusto de William Wilson revela la desintegración de personalidad que se está operando en él.

Un segundo ejemplo lo constituye la relación que se establece entre Goliadkin y su réplica: también él experimenta una fase de desenmascaramiento al adquirir consciencia de la patética imagen que proyecta en su lugar de trabajo.

Y una figura bien conocida del señor Goliadkin apareció con aire timorato ante la mesa misma tras la cual estaba sentado nuestro héroe. Éste no levantó la cabeza. No. Miró a esa figura con el rabllo del ojo. Fue una mirada fugaz, pero al punto lo reconoció todo, lo comprendió todo, hasta el más mínimo detalle [...] Quien ahora estaba sentado enfrente del señor Goliadkin era el terror del señor Goliadkin, la vergüenza del señor Goliadkin, su pesadilla de la víspera, en una palabra, era el propio señor Goliadkin (pp. 70-71).

Ese aire “algo abyecto, servil, espantadizo, en cada uno de sus gestos” (p. 82) que descubre más adelante en Goliadkin II, no es sino un correlato de su habitual máscara. Y es que en *El doble*, como en tantas otras obras dedicadas al motivo, los encuentros entre original y réplica cristalizan en la certeza del protagonista de haberse convertido en otro individuo, en un ser conocido y desconocido a la vez que le inspira rechazo, vergüenza, asco y, por supuesto, miedo. No en vano, como recuerda Paul Coates, “Fear of the double is fear of self-knowledge”.⁷³

⁷² Edgar Allan Poe, “William Wilson”, *Cuentos*, 1, Alianza, 2000, p. 59 (traducción de Julio Cortázar).

⁷³ Paul Coates, *The Double and the Other. Identity as ideology in Post-Romantic fiction*, MacMillan Press, Londres, 1988, p. 3.

La duda sobre la propia existencia

En los relatos sobre dobles, a la pérdida de la identidad se le suma la de la individualidad. Arrancada la máscara, al sujeto ni siquiera le queda ya el consuelo de ser *uno*, por detestable que resulte ese *uno* (*individuo* significa ‘lo que no puede ser dividido’). La aparición del doble contradice radicalmente su convicción de ser único y de poseer una parcela intransferible del mundo, de modo que al primer interrogante -¿Yo soy realmente *éste*?- se le suma un segundo: Si *ése de ahí* soy yo, ¿cuál es mi lugar en la realidad?, ¿quién soy yo entonces? Como apunta Clément Rosset, la duplicación

supone la existencia de un original y una copia, y cabe preguntarse cuál de los dos, el acontecimiento real o el “otro acontecimiento”, es el modelo y cuál es el doble [...] Así, al final resulta que el acontecimiento real es el “otro”: el otro es esto real que ocurre, o sea, el doble de otra realidad que será lo real mismo, pero que siempre se escapa y del que nunca podremos decir o saber nada.⁷⁴

La amenaza del doble desemboca en el miedo del sujeto a la invisibilidad, a no ser, mientras el otro goza de *su* vida. Es un lugar común que el personaje dude de su propia existencia y llegue a creer que él, y no el otro, es la copia, el intruso, el impostor.

De nuevo el tortuoso personaje de Dostoievski nos sirve de paradigma. Goliadkin siente un terrible complejo de inferioridad que canaliza en la figura de Goliadkin II. La tortura psicológica que éste le inflige exacerba su sentimiento de marginación social y le conduce a la duda sobre la realidad de su existencia; tanto es así, que llega a disociarse de sus recuerdos e incluso se declara incapaz de reconocer su escritura, otro rasgo marcado de personalidad: “Llegó, por fin, a dudar de su propia existencia [...] A veces perdía el discernimiento y le fallaba la memoria. Al volver en su acuerdo tras un momento así notó que su pluma corría maquinal e inconscientemente sobre el papel. Sin fiarse de sí mismo leyó qué había escrito... y no entendió nada” (p. 72).

Una posterior pesadilla de Goliadkin revela el pavor a la sustitución que despierta en él el acoso del doble. El protagonista sueña que se halla rodeado de personas populares que, por añadidura, le muestran un gran respeto. Pero el bienestar onírico de Goliadkin se interrumpe cuando aparece, una vez más, el doble:

⁷⁴ Clément Rosset (1984), *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*, Tusquets, Barcelona, 1993, p. 42.

Pero de pronto, sin motivo aparente, volvía a presentarse el sujeto conocido por su malevolencia e impulsos bestiales bajo la forma del señor Goliadkin y, al instante, con sólo su aparición, desbarataba todo el triunfo, toda la gloria del señor Goliadkin I, lo eclipsaba, lo hundía en el fango y mostraba a las claras que el señor Goliadkin I, el auténtico, no era en absoluto auténtico, sino una imitación, y que el auténtico era él. Y, por último, que el señor Goliadkin II no era lo que parecía, sino tal y cual, y que, por los tanto, no debía ni podía de derecho pertenecer a la sociedad de personas bien nacidas y de buena voluntad. Y esto sucedía con tanta rapidez que el señor Goliadkin apenas tenía tiempo de abrir la boca cuando ya todos se entregaban en cuerpo y alma al falso y repugnante señor Goliadkin II y le rechazaban a él, al genuino e inocente señor Goliadkin, con muestras del más profundo desprecio (p. 130).

La sensación de impostura que acomete a Goliadkin adquiere una dimensión pública que da fe de la versatilidad semántica del motivo del *Doppelgänger*: si algo atormenta al protagonista, es la ridiculización a la que le somete el doble, su poder para marginarle públicamente y hacer de él un monigote detestable. En este caso, la duda sobre la identidad y la disolución del yo se manifiestan en un contexto social, un ámbito que ciertamente obsesiona al personaje de Dostoievski.

El heraldo de la muerte

El pavor a disolverse en la nada, a perder identidad e individualidad, enlaza con otra faceta tradicional del motivo: el doble como protector ante la muerte primero y emisario de ésta después, célebre tesis sostenida por Rank y Freud.⁷⁵ En palabras de Chizhevsky, “The ethical function of the appearance of the double is obviously the same as the ethical function of death, *i.e.*, the loss of existence of the depersonalization of the subject”.⁷⁶

El filósofo alemán Arthur Schopenhauer, en su *Ensayo sobre las apariciones de fantasmas* (1851), incluía dentro de su tipología “los casos de visión de sí mismo que, aunque no siempre, anuncian la muerte del que se contempla a sí mismo en la visión”, e interpretaba el fenómeno como la representación de una realidad futura provocada por una especie de clarividencia magnética.⁷⁷

⁷⁵ Véase también Louis Vax, *Arte y literatura fantásticas*, p. 29, y Juan Bargalló, “Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis”, p. 11.

⁷⁶ Dmtri Chizhevsky, “The theme of the double in Dostoevsky”, p. 129.

⁷⁷ Arthur Schopenhauer, *Ensayo sobre las visiones de fantasmas*, Valdemar, Madrid, 1997, p. 99-100.

Esta faceta del *Doppelgänger* se manifiesta en una obra fundamental del Romanticismo alemán, *Los años de aprendizaje del Wilhelm Meister* (1796), de Johann Wolfgang von Goethe. En la novela, el protagonista, incitado por la Baronesa, se disfraza con los ropajes del Conde en cuyo palacio se hospeda para sorprender (o más bien, aunque no del todo conscientemente, seducir) a su mujer. Pero es el mismo Conde quien irrumpe en el gabinete donde espera Wilhelm. Las consecuencias del encuentro del Conde con su falso doble tienen una relevancia insospechada pues, como explica la Baronesa, “El viejo cree haberse visto a sí mismo y teme que esa aparición ha sido un aviso de infortunio e incluso de que le va a llegar la muerte”.⁷⁸ Más adelante, Wilhelm escucha desolado el relato del suceso en boca de un médico interesado por las patologías, quien desconoce que su oyente es el artífice de la desgracia del Conde:

Durante la ausencia de un distinguido caballero hicieron vestir a un joven la bata del noble en cuestión. Fue una broma de pésimo gusto, dicho sea de paso. El objeto que tenía vestir al joven de esta guisa era la de engañar a la mujer del señor, sólo por broma según me dijeron, pero me temo que existiera el propósito de apartar del camino de la virtud a la admirable dama. El marido volvió de improviso, entró en su cuarto, creyó verse a sí mismo y cayó sobre él la melancolía en la que abrigaba la convicción de que iba a morir muy pronto. Él se entregó a personas que imbuyen en él ideas exageradamente místicas y no veo la forma de impedir que ingrese con su mujer en la Orden de los Hermanos Moravos, privando a sus parientes de su fortuna, pues no tienen hijos (p. 424).⁷⁹

También en *El doble* aparece esta superstición. Un compañero de trabajo hace saber a Goliadkin que su similitud con Goliadkin II no es preocupante, ni siquiera tan infrecuente como pudiera pensarse, y que el sentido que ha de darle al parecido es muy concreto (pero en absoluto tranquilizador): “Estas cosas pasan pronto. Mire, le voy a decir algo. Eso mismo le ocurrió a una tía materna mía. Antes de morir vio a su propio doble delante de ella” (p. 75). En “Aurélia” (1855), de Gérard de Nerval, se menciona “una

⁷⁸ Johann Wolfgang von Goethe, *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, ed. de Miguel Salmerón, Cátedra, Madrid, 2000, p. 272.

⁷⁹ El propio Goethe da cuenta de una experiencia de desdoblamiento en su juventud en el Libro XI de *Poesía y verdad* (1811-1812). Mientras cabalgaba hacia Drusenheim, se vio a sí mismo -“aunque no con los ojos del cuerpo, sino del espíritu- por el mismo camino, pero en sentido contrario, vestido con unas ropas que nunca había visto. Ocho años después, en el mismo camino, percibió que se había vestido inconscientemente como en su sueño (*Poesía y verdad*, ed. de Rosa Sala, Alba, Barcelona, 1999, p. 514).

tradicción muy conocida en Alemania, que dice que cada hombre tiene un *doble*, y que, cuando lo ve, la muerte está próxima”.⁸⁰

Hugo von Hofmannsthal se sirve con gran sutileza del motivo en “Historia de uno de caballería” (“Reitergeschichte”, 1899), donde el encuentro con el doble constituye el postrer anticipo de la muerte del brigada Anton Lerch. La acción del cuento, fechada el 22 de julio de 1848 y enmarcada en la incursión histórica del ejército austriaco en la ciudad de Milán y sus alrededores, se desplaza imperceptiblemente de un contexto realista a una atmósfera fantasmal. La peripecia individual del brigada comienza cuando una mujer italiana despierta en él el recuerdo de su antigua amante; tanto es así, que promete regresar a buscarla en ocho días. Pero el cariz que adquiere su aventura nocturna en una aldea ruinosa hace pensar que no podrá cumplir la promesa. Ante el brigada desfilan una mujer andrajosa -contrapunto de la italiana-, dos ratas que acaban desangrándose ante su mirada, varios perros moribundos y una vaca de camino al matadero. Su caballo, además, se mueve con una lentitud inusitada.

El momento crucial de la noche tiene lugar en un puente: Anton Lerch advierte que al otro lado hay un jinete que monta un caballo similar al suyo, cosa que le extraña pues “en todo el escuadrón no había otro caballo semejante a aquel que en ese momento él montaba”.⁸¹ Ambos ejecutan un movimiento de aproximación, hasta que se encuentran frente a frente:

Pero cuando ambos caballos, cada uno desde su lado, entraron simultáneamente en el puente, ambos con la misma pata zancajeada de blanco, el brigada reconociéndose a sí mismo, con la mirada fija en la visión, frenó a su caballo y, como fuera de sí, alargó la mano con los dedos extendidos hacia la imagen, con lo que la figura, deteniéndose igualmente y levantando la diestra, desapareció repentinamente de allí (p. 205).

⁸⁰ Gérard de Nerval, “Aurélia”, *Poesía y prosa literaria*, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2004, p. 394. Ya Lope de Vega se sirve de esta tradición en *El caballero de Olmedo* (1620) a través de La Sombra: aunque Alonso cree que ésta representa a Rodrigo, quien ha de asesinarle, la Sombra dice ser el mismo Alonso. La superstición incluso adquiere protagonismo en el ámbito del cómic: en uno de los libros de Hugo Pratt dedicados a Corto Maltés, *La casa dorada de Samarkanda*, el héroe, además de enfrentarse a una suplantación, es visitado en sueños por un doble al que relaciona con su inminente fallecimiento.

⁸¹ Hugo von Hofmannsthal, “Historia de uno de caballería”, *El libro de los amigos. Relatos*, ed. de Miguel Ángel Vega, Cátedra, Madrid, 1991, p. 205.

Casi sin transición, el brigada ha de unirse a sus compañeros para luchar contra un escuadrón enemigo, con tanta fortuna que apresa un precioso caballo roano. Al amanecer, el capitán reúne a sus hombres y les ordena que entreguen los caballos capturados. Pero nota la mirada desafiante de Anton Lerch, reacio a separarse de su animal, y le dispara un tiro en la frente.

En el relato de Hofmannsthal, el personaje no percibe la presencia del doble como un anuncio de su fatal desenlace. Por ello, resulta especialmente estremecedor que la alternancia de sucesos gratos (el encuentro con la supuesta amante, la victoria del batallón y la adquisición del caballo) y macabros (las escenas de degradación y muerte en la aldea, el encuentro en el puente -lugar de transición- con el doble) desemboque en un asesinato en apariencia absurdo que, no obstante, estaba dictado de antemano.

Muy probablemente, las raíces de la creencia en el *Doppelgänger* como emisario de la muerte se remiten a la consideración de las proyecciones del hombre (la sombra, el reflejo, el retrato) como manifestaciones del otro yo, pues en el folclore simbolizan una parte inseparable del hombre sin la cual éste resta incompleto, pero también, frente al cuerpo, su porción no precedera.

Duplicaciones ajenas

Hasta el momento, las teorías y los textos literarios glosados en este capítulo inciden en la modalidad más frecuente del motivo, el doble subjetivo. Pero, ¿qué sucede con el doble objetivo? ¿Adquiere un significado similar al subjetivo o, por el contrario, sugiere nuevas interpretaciones?

En primer lugar, los dos tipos de *Doppelgänger*, en tanto que fenómenos extraordinarios, evidencian la fragilidad de la realidad en la que está inmerso el personaje que asiste a la duplicación. En el caso concreto del doble objetivo, según Jourde y Tortonese, “La ressemblance secrète ou apparente entre deux êtres suscite l’impression que le monde réel est parcouru de réseaux occultes, animé par des forces puissantes de liaison, la force de liason par excellence étant bien sûr l’amour”.⁸² La referencia al amor como fuerza vinculadora no es gratuita pues, ya se comentó, el doble objetivo suele ser femenino. A los ejemplos ya citados de la Aurelia duplicada hasta el infinito de *Los elixires del diablo*, o “La Madona de Rubens” de Zorrilla, puede añadirse la novela del belga Georges

⁸² Pierre Jourde y Paolo Tortonese, *op. cit.*, p. 100.

Rodenbach, *Brujas, la muerta* (1892). En estos relatos, filtrados por un punto de vista masculino, la figura de la mujer se cosifica por obra del deseo del protagonista. Incluso en *Isabel de Egipto* (1812), de Achim von Arnim, cuya protagonista es una mujer, la réplica de ésta (un Golem) se crea para satisfacer los anhelos libidinosos de los hombres que la rodean.

El ingrediente erótico no impide que lo siniestro -y una vez más me refiero a su acepción freudiana- desempeñe un papel fundamental en estas obras. Por el contrario, el deseo amoroso del protagonista suele ir acompañado de un fuerte sentimiento de culpa, pues la doble femenina despierta instintos que hasta el momento habían permanecido aletargados, impulsos con frecuencia ligados a la muerte: en la novela de Rodenbach, el protagonista se enamora de una actriz idéntica a su esposa fallecida, y establece con ella una relación sexual que hubiera sido del todo impensable con aquélla.

Por añadidura, *Brujas, la muerta* enfatiza un rasgo extensible a la mayoría de las dobles femeninas del siglo XIX: su carácter perverso, demoníaco. En palabras de Jourde y Tortonese, “La seconde femme -celle qui est la première sans l'être- paraît réaliser les conditions d’accomplissement du désir, par una simple opération mathématique, una inversión de signes: elle est le négatif de l’autre, la différence devenue qualité tangible et forme concrète”.⁸³ La segunda mujer es más tentadora que la primera pero también más vulgar y prosaica, una suerte de copia lasciva y embrutecida presta a satisfacer al protagonista e implacable a la hora de destruirlo.⁸⁴

No obstante, pese al acierto que supone asociar el doble objetivo con la duplicación femenina y la trama amorosa, uno de los textos fundacionales del motivo, “El hombre de la arena”, nada tiene que ver con esta vertiente aducida por Jourde y Tortonese. En el relato de Hoffmann, el protagonista, Nataniel, es testigo exclusivo del desdoblamiento Coppelius-Coppola y víctima de una incansable persecución por parte de éste. El fenómeno revive en Nataniel las macabras experiencias de la infancia: la abominable figura del hombre de la arena, las prácticas de alquimia del abogado Coppelius,

⁸³ *Ibid.*, p. 103.

⁸⁴Un ejemplo cinematográfico, *Metrópolis* (1927), ilustra ejemplarmente esa dualidad femenina. En la película de Fritz Lang, la María artificial (Hell) creada por el científico Rotwang constituye el reverso de la auténtica María: si ésta es extremadamente virginal, aquélla se muestra lasciva, si la una simboliza la exacerbación de la bondad y la virtud, la otra es la maldad. Como ha notado Ángel Sala (“Los científicos oscuros y la manipulación obscena de las masas”, en AA.VV., *Cine fantástico y de terror alemán (1913-1927)*, p. 82), mientras María aparece envuelta de una parafernalia cristiana (cruces y catacumbas), su doble mecánica es quemada en la hoguera como una bruja.

la traumática muerte del padre. El doble objetivo, así, se erige también en portador de lo siniestro pues, en palabras de Freud, “*lo siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación*”.⁸⁵



Brigitte Helm en los papeles de María y Hell (*Metrópolis*, de Fritz Lang)

⁸⁵ Sigmund Freud, *Lo siniestro*, p. 33 (la cursiva pertenece al original).

4. LAS MÁSCARAS DEL PERSONAJE: UNA DESCRIPCIÓN

Además de las implicaciones arriba mencionadas, y al margen de sus mecanismos de generación, la crítica ha etiquetado bajo criterios más o menos coincidentes las funciones que el doble puede adoptar en los textos literarios. En este capítulo se intentará ofrecer un retrato satisfactorio del doble, elaborado a partir de un criterio inductivo (su presencia en los textos, especialmente los canónicos del siglo XIX), sin dejar de lado las consideraciones teóricas más destacables.

Resulta arriesgado emitir una descripción genérica del protagonista de la literatura sobre dobles (entendiendo por protagonista al original que sufre la duplicación), pero puede afirmarse que en el Romanticismo, su período de esplendor, el paradigma lo constituye un carácter antagónico al del héroe clásico, un ser hipersensible, egocéntrico, megalómano, sumido en su mundo interior, en ocasiones entregado al vicio y la depravación, en otras procedente de un origen hostil o incierto.⁸⁶ Un personaje incapaz de discernir lo real de lo imaginario y que a menudo es visitado por el doble en sueños, trances hipnóticos o ataques de locura. Su imaginación exacerbada y una marcada tendencia al ostracismo hacen de él un personaje característico de la literatura fantástica, un sujeto apartado de la sociedad a causa de su *don*, o la creencia en ese *don*, para ver más allá de la realidad cotidiana.⁸⁷

Nataniel, en “El hombre de la arena”, es incapaz de anteponer el sentido común a sus supuestas fantasías, tal y como le reprocha su prometida. El protagonista de *Los elixires del diablo*, Medardo, “est doté de quelques-uns des attributs caractéristiques du héros romantique: orphelin, privé d’une origine bien claire”.⁸⁸ William Wilson también ilustra la idiosincrasia del antihéroe: ya desde niño muestra una imaginación y una agudeza perceptiva extraordinarias -“Sin embargo, debo creer que el comienzo de mi desarrollo mental salió ya de lo común y tuvo incluso mucho de exagerado” (pp. 55 y 56)- que le

⁸⁶ A.J. Webber (*The Doppelgänger: Double Visions in German Literature*, p. 5) apunta que “The Doppelgänger is typically the product of a broken home. It represents dysfunction in the family romance of structure well-being exposing the home as the original site of the ‘*Umheimlich*’”. Karl Miller (*Doubles*, p. 39) le dedica un comentario al doble como *forborn*, esto es, huérfano o desamparado.

⁸⁷ Los personajes de la narrativa fantástica no tienen “ningún equilibrio entre la mente y los sentidos, a menudo atormentados por fijaciones y obsesiones, a menudo bloqueados en alguna de las primeras etapas del desarrollo psicológico”, Remo Ceserani (1996), *Lo fantástico*, Visor, Madrid, 1999, p. 133.

⁸⁸ Pierre Jourde y Paolo Tortonese, *op. cit.*, p. 29.

convierten en el más destacado de su curso hasta que aparece un alumno con el que, además de guardar un asombroso parecido físico, comparte nombre y apellido.

Las obras aquí mencionadas, así como otras relativas al doble, tienen una estructura similar a la de la *Bildungsroman*. El modelo canónico del género, *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (una novela en la que no hay dobles, con excepción del falso *Doppelgänger* del conde), expone el proceso de formación como una gradación que va del autoconocimiento del héroe a su relación satisfactoria con el entorno y la naturaleza; así, la formación de Wilhelm culmina con una mirada distanciada y serena a su propio yo:

Para una persona noble y con conciencia es un momento terrible aquel en que va a obtener una idea clara de sí mismo. Todas las transiciones son crisis, ¿y acaso no son las crisis enfermedades? ¡Qué poco placer produce a uno mirarse a un espejo después de haber sufrido una enfermedad! [...] Por primera vez veía su imagen reflejada fuera de sí, pero no se trataba de un segundo sí mismo proyectado en un espejo, sino de un sí mismo como el que nos ofrece un retrato (p. 586).

Wilhelm concluye felizmente su proceso de formación, pues ha sido capaz de conciliar unas contradicciones -el teatro, la vida- que a punto estuvieron de llevarle a la enajenación. A diferencia del héroe de Goethe, los personajes duplicados se muestran impotentes a la hora de consolidar su formación: la dificultad de aceptarse a sí mismos y la disolución de una personalidad inestable que poco a poco se les escurre de las manos, se ven objetivadas en la figura ominosa del doble, “l'apparition *en négatif* du sujet”.⁸⁹ Así, a través de las convenciones de la *Bildungsroman*, el héroe se define en relación con su otro yo: al compararse con éste, pone de manifiesto todas sus flaquezas y deseos inconfesos, tal y como se ha visto en los casos del capuchino Medardo, William Wilson o Goliadkin.

Entre el personaje y su doble se establece una tensión que se resuelve en términos de afinidad y rechazo, complicidad y odio. Por lo general, la estupefacción inicial y la simpatía ceden paso al aborrecimiento: el primer yo, aterrorizado ante la presencia de un ser que ha quebrado su percepción de la realidad, intuye que ha de salvaguardar su integridad física y mental de la amenaza. Tal es el proceso que tiene lugar en la novela de Dostoievski. En primer lugar, el protagonista se horroriza al descubrir la existencia de un ser idéntico a él:

⁸⁹ Pierre Jourde y Paolo Tortonese, *op. cit.*, p. 30.

Se le erizó el cabello y se desplomó exánime del horror que sentía. ¿Y cómo no? El señor Goliadkin había reconocido enteramente a su amigo nocturno. Su amigo nocturno no era otro que él mismo, el propio señor Goliadkin, pero absolutamente idéntico a él... En una palabra, su doble... (p. 66).

Después, se ve obligado a aceptar al doble en su casa y en la oficina, y decide erigirse en su protector, estableciendo un vínculo simbólico entre ambos: “Tú y yo, Yakov Petrovich, seremos como uña y carne. Como gemelos” (p. 88). Pero cuando Goliadkin II escapa de su dominio y se independiza, Goliadkin comienza a tener pesadillas en las que el doble se dedica gozosamente a atormentarle; unas pesadillas que, es obvio, acaban invadiendo la realidad.

Por otro lado, como recuerda Keppler, la identificación física no implica necesariamente una duplicación psicológica, ya que es habitual que el segundo yo materialice aquello que el primero ha excluido de sí mismo. El doble es a la vez idéntico y diferente, opuesto y complementario. Bajo la perspectiva de la complementariedad el doble podría considerarse un ser benevolente, un espíritu protector cuya misión sería suplir las deficiencias del yo,⁹⁰ pero parece más acertado afirmar con Rogers que el doble, pese a posibles afinidades y simpatías con su original, no deja de ser “an opposing self”,⁹¹ un producto resultante de la proyección negativa mencionada por Keppler. El *Second Self* “és sempre un jo estranger, sempre al rerafons i tanmateix sempre a punt per desenvolupar un paper fonamental al costat del primer jo”. Un personaje que, inevitablemente, pone en evidencia los secretos del protagonista, pues “aporta sentit en tant que deixa veure allò que està amagat del personatge primer”.⁹²

“William Wilson” es el relato clásico que mejor muestra esta ambivalencia. Los sentimientos del protagonista hacia su doble “constituían una mezcla heterogénea y abigarrada: algo de petulante animosidad que no llegaba al odio, algo de estima, aún más de respeto, mucho miedo y un mundo de inquieta curiosidad. Casi resulta superfluo agregar, para el moralista, que Wilson y yo éramos compañeros inseparables” (p. 58). El *Doppelgänger* asume el papel de *ángel guardián*, adopta una actitud condescendiente que enoja a William Wilson y que, a pesar de sus aparentes buenas intenciones -“por lo menos su sentido moral,

⁹⁰ A.J. Webber, *The Doppelgänger: Double Visions in German Literature*, p. 51.

⁹¹ Robert Rogers, *A Psychoanalytical Study of the Double in Literature*, p. 62.

⁹² Ambas afirmaciones pertenecen a Eduard Vilella, *El doble: elements per a una panoràmica històrica*, pp. 65 y 116.

si no su talento y su sensatez, era mucho más agudo que el mío” (p. 61)-, acaba abocándole fatalmente a la destrucción.

Otro rasgo significativo del *Doppelgänger* romántico es el sexo masculino. Coates señala que

if psychological studies of the experience of the Double indicate that when women see their own doubles, they tend to appear in masculine form, they perhaps this helps one to understand the nature of the crisis of the representation of sexuality initiated by the *fin de siècle*: woman's self-image was contaminated by that of man.⁹³

Según Coates, la representación pictórica de la mujer sentada frente a un espejo, habitual en la época, podría expresar el intento de contrastar la imagen que ésta tiene de sí misma con la imagen oficial, *contaminada* por la mentalidad patriarcal.⁹⁴ Parte del estudio de Coates se centra en una noción de dualidad y alteridad próxima a la imagología, y en un doble que aparece cuando el individuo transforma al *otro* “to discover in the apparent foreignness of another person the lineaments of one's own aspirations and hopes”.⁹⁵ Coates recurre con frecuencia a la lectura biográfica de las obras literarias. Por eso, cuando explica que la mujer proyecta a su doble en una figura masculina, se refiere a casos como los de Charlotte Brönte y Mary Anne Evans, escritoras que publicaron sus novelas con los pseudónimos masculinos Currer Bell y George Elliot, y no a las obras literarias en las que aparece un *Doppelgänger* femenino.⁹⁶

En la literatura del siglo XIX el doble es, en efecto, generalmente masculino, aunque esta circunstancia no se ajusta a los argumentos de Coates, quien ignora, entre otras

⁹³ Paul Coates, *The Double and the Other. Identity as ideology in Post-Romantic fiction*, p. 4.

⁹⁴ Algunos ejemplos son *Woman before a mirror* (1841), de C.W. Eckersberg, la *Sinfonía en blanco nº 2*, de James Abbot Whistler, *The Mirror of Venus* (1877), de Edward Coley Burne-Jones, *Un beso en el espejo* (c. 1885), de Antoine Magaud, *Retrato de una dama* (c. 1906), de Albert von Keller, o *Vanidad* (c. 1910), de Carl Strathmann. Bram Dijkstra (*Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo* (1986), Debate, Madrid, 1994, p. 135) apunta que se asociaba el motivo del espejo con la representación de la autosuficiencia femenina, de modo que a finales de siglo XIX “la mirada de la mujer en el espejo acabó representando su perversa falta de colaboración para reconocer que era su deber natural y predestinado someterse a la voluntad del hombre”.

⁹⁵ Paul Coates, *op. cit.*, p. 1. Este autor relaciona el auge del doble con la simpatía romántica hacia el Diabolo y la figura del salvaje, así como con la superioridad tecnológica de los colonialistas europeos.

⁹⁶ Asimismo, asocia el fenómeno con el uso de lenguas extranjeras en la escritura: “The use of foreign languages was to provide two female novelists in particular with the private spheres they required in which to be themselves: it was thus that French functioned for Charlotte Brönte, and German for George Eliot” (p. 3). Pero también con el bilingüismo y la doble cultura en el caso de escritores masculinos (Joseph Conrad, Hogg y Stevenson, Henry James, Oscar Wilde).

cosas, la especificidad fantástica del motivo. En primer lugar, son escasas en esta época las escritoras que publican sus obras, y contadas aquéllas que se dedican a la narrativa sobrenatural -con honrosas excepciones como la de Mary Shelley-. La literatura fantástica decimonónica está en su mayoría escrita y protagonizada por hombres, mientras que los personajes femeninos desempeñan un papel secundario. El caso del doble, lejos de ser una excepción, supone incluso un exacerbamiento de la norma: el fenómeno autoscópico pone en cuestión, ante todo, la identidad del original, y no debe olvidarse que, oficialmente, ésta se concebía en términos masculinos. El hecho sobrenatural amenaza aquello que de algún modo está establecido, sancionado por la convención, la lógica o la moral pública, y la identidad de la mujer constituía todavía un ente en construcción.

El desdoblamiento femenino se desarrolla en un segundo plano, siempre en función de la peripecia masculina y, como ya he señalado, suele hacerse efectivo bien en una figura demoníaca, bien en una imagen pictórica que se convierte en el objeto de deseo del protagonista.⁹⁷ En el siglo XX, la mujer duplicada adquirirá relevancia como doble subjetivo en el cine, la pintura y, claro, la literatura.⁹⁸ “Lejana”, de Cortázar, que narra el periplo de una mujer bonaerense convencida de tener una doble en Budapest, es precisamente uno de los cuentos paradigmáticos sobre el motivo.

La relación que se establece entre el original y su doble bascula entre la confianza y el recelo, la sumisión y la rebelión. Pero, ¿qué sucede con el resto de personajes que forman parte de su entorno? ¿En qué medida la presencia del doble afecta al protagonista en sus costumbres sociales? Keppler opina que la relación con terceros carece de la intensidad que se establece entre doble y original.⁹⁹ Pero si bien es cierto que la aparición

⁹⁷ “As with practically all of the authors under considerate here, it is the male subject who enjoys the dubious prerogative of *zwei Ich* (‘two selves’), while female characters are doubled principally as objects” (Webber, *op. cit.*, p. 59).

⁹⁸ El cine ha mostrado una representación convincente del doble por obvios motivos técnicos. Algunas películas protagonizadas por dobles femeninas son *A través del espejo* (*The Dark Glass*, 1946), de Robert Siodmak, y *La doble vida de Verónica* (*La double vie de Veronique*, 1991), de Kristof Kieslowski. Variantes del motivo aparecen en el clásico de Alfred Hitchcock *Entre los muertos* (*Vertigo*, 1958), *Persona* (1966), de Ingmar Bergman, y, más recientemente, *Abre los ojos* (1998), de Alejandro Amenábar. La película de Hitchcock, además, es un estupendo ejemplo de la repercusión de la muerte en las tramas con dobles femeninas, y de la vulgarización de la segunda mujer con respecto a la primera. En cuanto a la pintura, destaco *Come si incontrarono* (1851-1861), de Dante Gabriel Rossetti, donde, no obstante, la mujer desdoblada aparece junto a un hombre también duplicado. En el siglo XX puede citarse *Las dos Fridas* (1939), de Frida Kahlo, o *Encuentro* (1959), de Remedios Varo.

⁹⁹ “Other people, of course, may be involved in this relationship, but never in the same way anything approaching the same degree of intensity. Centrally, from the moment of encounter, first

acarrea una considerable dosis de solipsismo, cosa que confirmaría la aseveración de Keppler, no lo es menos que supone, ante todo, un problema de identidad. Y el individuo moldea su identidad en función del entorno, de manera que su réplica modifica sustancialmente el vínculo con todo lo que le rodea. Es aquí donde el doble muestra su faceta más sombría: por lo general empieza apoderándose de la vida privada del original para acabar suplantándole en el ámbito público.

En cuanto al punto de vista narrativo adoptado en los relatos sobre dobles, hay que avanzar que predomina el relato homodiegético. La preponderancia del narrador protagonista tiene que ver con el carácter subjetivo de la experiencia del desdoblamiento, con el tratamiento de un tema intrínseco a la identidad que parece más oportuno tratar desde el propio yo.

Según Keppler, la narración homodiegética favorece al protagonista ante el lector: aquél resultaría más accesible al receptor, mientras que el doble se le antojaría un sujeto molesto, enigmático y siniestro.¹⁰⁰ Pero el efecto que comúnmente pretende provocar el autor de relatos fantásticos en el lector es una profunda sensación de inestabilidad; cuando es el propio protagonista quien toma la voz, el efecto de inseguridad respecto a la veracidad de lo explicado se incrementa.

Así, suele ser habitual que la fiabilidad del narrador protagonista, dirigida sobre todo a hacer creíble la existencia del doble, quede en entredicho desde la primera línea del relato, suscitando el sentimiento de incertidumbre característico del género. En general, el narrador no fiable o *unreliable narrator* es aquel cuya versión de los acontecimientos no concuerda con las conjeturas del lector implícito a propósito del texto, esté implicado o no en los hechos de los que da cuenta.¹⁰¹ Los elementos que lo identifican son diversos: la estupidez o la ingenuidad, el alcoholismo o la insania mental, la falta de información, sus intereses personales en lo narrado, o un sistema de valores confuso o moralmente problemático. Por añadidura, en la narración fantástica, según recuerda Bellemin-Nöel, “el lector se encuentra normalmente engañado por diferentes modos narrativos que se suceden, se alternan, se superponen o se imbrican; el tono es quizá más importante que la

self and second self are preoccupied with each other, affect each other, exist for each other, whether for good or ill” (Keppler, *op. cit.*, p. 12).

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 11.

¹⁰¹ La etiqueta de *unreliable narrator* la acuñó Wayne C. Booth (1961), *La retórica de la ficción*, Antoni Bosch, Barcelona, 1978. Véase también Seymour Chatman (1978), *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Taurus, Madrid, 1990, pp. 250-251.

perspectiva”.¹⁰² En efecto, el tono, junto a recursos como la preterición y la ironía, da al lector las claves interpretativas del texto literario, pues precisamente la actitud del protagonista ante el relato de unos hechos *verídicos* permite detectar su poca fiabilidad; he aquí la megalomanía de William Wilson, el carácter traumatizado de Medardo, o la paranoia de Goliadkin. El paradigma de narrador poco fiable en lo que a la tradición del doble respecta pertenece, no obstante, al siglo XX: se trata de Hermann, el protagonista de *Desesperación* (1934), de Vladimir Nabokov.

El narrador-testigo y el narrador heterodiegético no son demasiado frecuentes en los relatos con *Doppelgänger*. No obstante, en *El doble*, obra clásica sobre el motivo, predomina la presencia de un narrador del segundo tipo, claramente decimonónico, que utiliza tópicos como la falsa modestia, invoca a las musas y no duda en emitir juicios de valor sobre sus personajes (pp. 43-44). Precisamente fue la configuración del narrador lo que hizo a Dostoievski renegar de *El doble* hacia el final de su vida.¹⁰³ En noviembre de 1877 señala en *Diario de un escritor* que la obra fue un completo fracaso porque no supo hallar la forma oportuna para narrar la historia.¹⁰⁴ Pero, a mi juicio, Dostoievski acertó al combinar el uso de un narrador heterodiegético con el balbuceante discurso indirecto libre de Goliadkin. Segundo Serrano Poncela afirma que el público no supo valorar en su justa medida la novedad en la presentación del lenguaje monologante del protagonista. Ni tampoco la habilidad del autor en el tratamiento del humor o la voluntad premeditada de desconcertar al lector, “quien no sabe, en ocasiones, si las peripecias de Goliadkin se suceden dentro de la mente del maniaco o son realidades objetivas”.¹⁰⁵

En “El hombre de la arena”, Hoffmann alterna el uso del género epistolar con un narrador externo a la acción. Las cartas que le envía Nataniel a Lotario, así como la que le

¹⁰² Jean Bellemin-Nöel, *op. cit.*, p. 125.

¹⁰³ Esta novelase había contado, no obstante, entre sus preferidas. Así lo demuestra una carta a su hermano Misha fechada el 1 de febrero de 1846: “En verdad, Goliadkin me ha salido tan bien, que me será imposible hacer algo mejor. ¡Te gustará no me imagino hasta dónde! Incluso te gustará más que *Almas muertas*, lo sé” (*Cartas a Misha (1838-1864)*, ed. de Selma Ancira, Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1995, p. 101). Años después, el 1 de octubre de 1859, le hace saber a Misha que ha rehecho *El doble*: “Créeme, hermano, que esa corrección, provista de un prólogo, valdrá *una nueva novela*. ¡Finalmente verán lo que es *El doble*! Espero incluso despertar un gran interés. En una palabra, lanzo un reto a todo el mundo [...] ¿Por qué debo perder una idea magnífica, un prototipo grandioso por su importancia social, que fui yo el primero en descubrir y en lanzar?” (p. 281).

¹⁰⁴ “The story did not come of [...] If I were today to take up this idea and propound it again, it would assume different form; but in 1846 I had not found the form and had not mastered the story” (cf. Dmitri Chizhevsky, “The theme of the double in Dostoevsky”, p. 113).

¹⁰⁵ Segundo Serrano Poncela, *Dostoievski menor*, Taurus, Madrid, 1959, pp. 57-59.

escribe Clara a Nataniel, subrayan el contraste entre la imaginación febril del protagonista y la racionalidad que rige el comportamiento de su prometida. Nataniel está convencido de que un terrorífico personaje de su infancia, Coppelius (al que asocia con el hombre de la arena del folclore alemán), se ha desdoblado en el vendedor de barómetros Coppola. Clara intenta convencerle de que “todo lo terrorífico y las cosas espantosas de que hablas tienen lugar en tu imaginación, y que la realidad no interviene en nada”,¹⁰⁶ pero Nataniel sigue pensando que sus temores son ciertos. A partir de este momento, toma la palabra el narrador, que explica cómo Nataniel se hunde en una espiral de pesadilla.

El uso que hace Hoffmann de la técnica narrativa es sobresaliente. Si en la primera parte del relato, constituida por las cartas que intercambia el protagonista con sus amigos, se instaura la duda acerca de la cordura de Nataniel, en la segunda, filtrada por la voz de un narrador heterodiegético, los temores del joven a propósito de la identificación entre Coppelius y Coppola se revelan razonables, pues queda validada por una mirada objetiva.¹⁰⁷

Merece especial atención una obra en la que, al contrario de lo que sucede finalmente en el cuento de Hoffmann, la convergencia de dos puntos de vista incrementa la ambigüedad sobre la existencia del doble. Se trata de *Memorias y confesiones de un pecador justificado*, novela compuesta por tres partes en las que alternan las perspectivas del editor y del protagonista.¹⁰⁸

En la primera, “Relato del editor”, éste actúa como narrador heterodiegético no del todo objetivo: aunque los hechos de los que da cuenta -acaecidos entre finales del siglo XVII y principios del XVIII- le son ajenos, no duda en enjuiciar la ideología y la actitud de los personajes. La historia, a su entender, constituye la plasmación de una locura religiosa ante la que toma partido claramente: “contra el parloteo del fanático y del hipócrita no vale razón alguna” (p. 20). Sus simpatías están del lado de George Colwan, hermano y víctima del *pecador justificado*, Robert Wringhim Colwan, de ahí que su atención se centre sobre todo en el sentir del primero. Al escatimar al lector parte de la información necesaria para interpretar la conducta y los actos de Wringhim, la tensión se condensa en dos cuestiones:

¹⁰⁶ E.T.A. Hoffmann, “El hombre de la arena”, *Cuentos [1]*, Alianza, Madrid, 1996, p. 64.

¹⁰⁷ En el capítulo dedicado a E.T.A. Hoffmann analizo exhaustivamente “El hombre de la arena”.

¹⁰⁸ La obra de James Hogg permaneció en la sombra hasta que, en 1944, la reivindicó André Gide. Véase Jean Marigny, “Le double et la mise en abyme dans les *Mémoires privés et confessions d'un pécheur justifié* de James Hogg (1824)”, *Cahiers de l'Hermetisme. Colloques de Cerisy. La littérature fantastique*, Albin Michel, París, 1991, p. 90.

¿es Robert el asesino de su hermano? ¿Quién es ese amigo misterioso que acompaña a Robert, capaz de adoptar la apariencia que más le convenga? El desarrollo de la acción parece indicar que Robert imagina la existencia de un amigo providencial que le dicta sus crímenes. Pero el relato de Arabella Calvert, testigo del asesinato de George, hace pensar al lector que el *amigo* existe, y que usurpó la identidad del asesino *oficial*, Thomas Drummond, para matar a George:

Sin embargo, oídme bien, pues de todo cuanto he visto en mi vida es esto de lo más extraño. Cuando observé a los dos desconocidos, *uno de ellos era extraordinariamente parecido a Drummond* [...] Yo estaba segura de que no era él, porque había visto al mismo tiempo alejarse a uno y acercarse al otro; así que mi impresión en aquel momento fue que se trataba de algún espíritu o demonio que había adoptado su apariencia (p. 112).

La mujer pudo escuchar la conversación de los dos desconocidos en la que uno, vestido de escocés, conminaba al otro, de negro riguroso, a ejecutar “la obra de Dios”, el asesinato de George (p. 114). Mrs. Logan, la mujer que crió a éste, invita a Mrs. Calvert a Dalcastle con la esperanza de que identifique al hombre de negro. Desde lejos, la mujer señala a Robert y afirma que el joven que lo acompaña no es otro que George, el hombre asesinado. Parece, pues, que el amigo de Robert puede mutar de apariencia a su voluntad y adoptar, incluso, la identidad de un muerto. Las mujeres denuncian el caso, pero cuando la justicia se presenta en Dalcastle Robert ha desaparecido. La primera parte se cierra con la presentación de un “documento original, de la más extraña naturaleza” (p. 137), que constituirá el grueso de la segunda parte.

“Memorias privadas y confesiones de un pecador. Escritas por él mismo” es propiamente el diario de Robert, que completa y modifica la versión de los hechos del editor. Su actitud ante diversos sucesos -la relación de sus padres, por ejemplo- contrasta visiblemente con la del narrador heterodiegético, al que se le supone un mayor grado de objetividad. Su discurso, producto de una rígida educación luterana, es el de un fanático convencido de ser el brazo ejecutor de Dios. El ser misterioso aparece aquí bajo el nombre de Gil-Martin, y el enigma de su personalidad es revelada por él mismo:

-- Mi cara cambia con mis pensamientos y sensaciones -dijo-. Es una peculiaridad natural en mí, sobre la que no tengo completo control. Si contemplo con intensidad el rostro de un hombre, el mío adquiere gradualmente las mismas facciones y expresión. Y lo que es más, si contemplo una cara atentamente, no sólo llego a asumir el mismo

parecido, sino que con el parecido, logro tener las mismas ideas, así como el mismo modo de ordenarlas (p. 178).

Robert identifica al joven con su doble: “¡Cuál no sería mi asombro al percibir que era idéntico a mí!” (p. 167); “Le tenía a mi lado con la constancia de mi sombra, y había adquirido tal ascendencia sobre mí que jamás me sentía contento sin su compañía” (p. 188). Los comadreos que circulan en Dalcastle confirman esta impresión: “dicen que a menudo ven al demonio paseando a vuestro lado, unas veces con un aspecto y otras con otro. Y dicen que unas veces toma vuestra propia forma, o posesión de vuestra persona, y entonces os convierte en diablo” (pp. 273-274). Robert intenta deshacerse de Gil-Martin, pues “No podía seguir viviendo con mi tirano, que me seguía como una sombra” (p. 287). Cuando aparece el cadáver de su madre, se ve obligado a huir, acusado de asesinato, y la desesperación, como revela la última página del diario, fechada el 18 de septiembre de 1712, le conduce a la aniquilación moral.

En la tercera parte el editor recupera la palabra. Transcribe “una carta auténtica, publicada en el número de agosto de 1823 de la *Blackwood's Magazine*” (p. 335), en la que el firmante, James Hogg, da cuenta de un extraordinario suceso. La escena es el cerro Cowanscroft (*croft* significa en Escocia ‘pequeña granja’, y Cowan es el nombre que adoptó Robert cuando huyó de la justicia), donde destaca la tumba de un suicida. La leyenda forjada en torno a éste, que apareció ahorcado de un modo muy extraño hace más de cien años -“todos dijeron que sin la ayuda del diablo era imposible hacer alguna cosa así” (p. 337)-, empuja a dos lugareños a abrir la tumba. Su sorpresa es mayúscula, según Hogg, cuando aparece el cadáver incorrupto y vestido de escocés. Alentado por la carta, el editor decide viajar a Edimburgo para investigar personalmente los hechos. Cuando abre el sepulcro, encuentra un esqueleto envuelto en jirones de tela escocesa y un folleto similar a un opúsculo religioso (p. 350), en realidad el diario de Robert anunciado en la primera parte y expuesto en la segunda. El editor confiesa que no comprende a Robert, y llega a la conclusión de que

En suma, debemos considerarle no sólo el más grande de los locos, sino también el mayor desdichado, en quien siempre se vio infamada la forma de la humanidad; o, que fue un maniaco de la religión, que escribió y escribió sobre una materia alucinada, hasta que llegó a ese nivel de locura en el que se creyó el mismo objeto que durante tanto tiempo había escrito (p. 354)

El juego de perspectivas elaborado por Hogg incrementa la naturaleza ambigua que caracteriza al doble. Al punto de vista que tradicionalmente acompaña al motivo, el del protagonista (constituido por el diario de Robert), se le suman aquí otros, logrando de este modo una vacilación muy productiva a partir del juego polifónico: frente al editor, reacio a creer que las experiencias del pecador justificado sean algo más que una alucinación, el resto de personajes -Mrs. Calvert, Mrs. Logan, las gentes del pueblo que ven a Robert pasear con su doble demoníaco, e incluso el desafortunado George, testigo de una experiencia sobrenatural- dan fe de lo verídico de su testimonio.

La novela, pues, se sirve del perspectivismo narrativo para configurar un doble característico del siglo XIX, un personaje siniestro, de origen incierto, alimentado por los deseos sádicos de su original, y unido a éste por un vínculo casi telepático que bascula entre la admiración y el odio, la dependencia y la voluntad de desasirse de su dominio.

5. EL DOBLE Y EL GÉNERO FANTÁSTICO

Las aproximaciones temáticas a la literatura fantástica no han sido del todo satisfactorias.¹⁰⁹ En primer lugar, porque las clasificaciones tratan de *temas* y no de *motivos*, como sería esperable. No obstante, el fracaso de las taxonomías se debe sobre todo a su carácter restrictivo; al margen de sus inevitables limitaciones (cuando no se echa de menos algún motivo concreto, se observa cierta incoherencia en los criterios de clasificación), los motivos mencionados no siempre son exclusivos del género fantástico. En este capítulo me detendré en la especificidad sobrenatural del doble. Dado que los estudiosos del motivo apenas han reparado en su naturaleza fantástica -si bien, como se verá, los teóricos del género sí le han dedicado una relativa atención-, se hace imprescindible ofrecer aquí una descripción ceñida a su esencia preternatural.

Una de las cuestiones más discutidas por los teóricos de lo fantástico es el efecto que el fenómeno sobrenatural causa en el lector. A mi parecer, la pragmática y el contexto sociocultural constituyen factores fundamentales para comprender el alcance del género en el receptor. Opiniones como las de Tzvetan Todorov, ajustadas a un enfoque exclusivamente estructuralista, no dan fe de la dimensión ominosa que el doble alcanza en la literatura fantástica del siglo XX de la mano de autores como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar o, por citar a dos escritores actuales, Javier Marías y José María Merino.

No obstante, las manifestaciones del doble desbordan en algunas ocasiones las convenciones del género fantástico (como ya he advertido, los motivos nunca son exclusivos de un único género literario). Así, en el tercer apartado de este capítulo intentaré delimitar las dimensiones fantástica, pseudofantástica y paródica del doble.

Por último, le dedico unas páginas a uno de los mecanismos que habitualmente asume el doble en los relatos de vertiente fantástica: la repetición de lo semejante y la acumulación de coincidencias que, por su insistente reiteración, dejan de serlo para adquirir un cariz de extrañamiento.

¹⁰⁹ A propósito de los intentos de clasificación de Louis Vax, Roger Caillois o Tzvetan Todorov, véase Ana María Barrenechea, "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica", *Revista Iberoamericana*, 80 (1972), p. 400.

La duplicación, fenómeno sobrenatural y transgresor

Todorov divide la temática tradicional de la literatura fantástica en *temas del tú* y *del yo*, no sin antes advertir del carácter provisional de su clasificación. Los primeros toman como punto de partida el deseo sexual y las perversiones eróticas, mientras que los segundos se centran en el cuestionamiento de la percepción humana y los límites entre materia y espíritu. En el ámbito psicológico, la red temática del *tú* tendría su correlato en la psicosis (conflicto entre el *yo* y el mundo exterior), y la del *yo* en la represión y la neurosis (conflicto entre el *yo* y el *ello*, según la terminología freudiana).¹¹⁰ Todorov adscribe el doble a los *temas del yo*, y aunque lo asocia al fenómeno de la metamorfosis,¹¹¹ ante todo interesa constatar la presencia del *Doppelgänger* en un estudio que fue pionero en la sistematización del género.¹¹²

La crítica posterior a Todorov considera que la duplicación constituye un motivo capital de la literatura fantástica. Tobin Siebers cifra su importancia en su doble valor psicológico y estético.¹¹³ Por su parte, Jourde y Tortonese se refieren al doble como *teme fantastique par excellence*.

si le fantastique est le genre qui par excellence instille le doute et le malaise au coeur des rapports entre le sujet et le monde, le face-à-face du sujet avec lui-même représente la forme la plus intense de ce malaise: ce n'est plus un secteur du sujet qui se trouve impliqué dans la doute et dans la perversion des rapports avec l'extérieur -qu'il s'agisse de la raison, de l'imagination ou de la perception-, mais le sujet tout entier, en bloc, entraînant avec lui le monde tout entier.¹¹⁴

En opinión de Leonardo Rivera Recio, “Tanto el sentimiento que acompaña siempre la presencia del ‘doble’ como el misterio de su intrincado sentido representan el momento culminante del relato. El sentido que pueda tener la literatura fantástica y el

¹¹⁰ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, pp. 176-177.

¹¹¹ “Es posible generalizar el fenómeno de las metamorfosis y decir que una persona podrá multiplicarse fácilmente. Todos nos sentimos como varias personas: en este caso, la impresión habrá de encarnarse en el plano de la realidad física [...] Tomada literalmente, la multiplicación de la personalidad es una consecuencia inmediata del posible paso entre materia y espíritu: uno es varias personas mentalmente, y se convierte en varias personas físicamente” (*ibid.*, pp. 139-140).

¹¹² La novedad que aportó Todorov al análisis de lo fantástico fue la explicación del género desde una perspectiva formal y estructuralista, frente a las aproximaciones temáticas de Roger Caillois o Louis Vax.

¹¹³ Tobin Siebers (1984), *Lo fantástico romántico*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989, p. 248.

¹¹⁴ Pierre Jourde y Paolo Tortonese, *Visages du double. Un thème littéraire*, p. 39.

sentido del 'doble' son una misma cosa".¹¹⁵ Rosalba Campra corrobora su vigencia al afirmar que "es éste el eje predominante de la literatura fantástica de hoy, en la que se ven proliferar desdoblamientos, usurpaciones del yo e inversiones temporales".¹¹⁶ Roger Bozzetto subraya que los textos fantásticos recientes acentúan "la ambivalencia de la alteridad, que no se relaciona obligatoriamente con exterioridad -lo otro no está forzosamente en otro lugar".¹¹⁷

El motivo se imbrica en el género fantástico por dos rasgos fundamentales: la confrontación de lo real (el personaje original) y lo sobrenatural (su duplicado), y la transgresión de las leyes físicas que regulan el orden natural de las cosas, pues el desdoblamiento resulta inexplicable científicamente desde las coordenadas de espacio y tiempo. Es más, constituye, como todo fenómeno sobrenatural, un hecho que

provoca -y, por tanto, refleja- la incertidumbre en la percepción de la realidad y del propio yo: la existencia de lo imposible, de una realidad diferente a la nuestra, conduce, por un lado, a dudar acerca de esta última y, por otro, y en directa relación con ello, a la duda acerca de nuestra propia existencia: lo irreal pasa a ser concebido como lo real, y lo real, como posible irrealidad.¹¹⁸

El motivo está fuertemente arraigado en lo fantástico no sólo por sus mecanismos de construcción, sino también por su función subversiva, cifrada fundamentalmente en el desenmascaramiento moral y social que supone para el protagonista la aparición del *Doppelgänger*. Y, además, se suma a un estereotipo cultural que se convertirá en uno de los motivos más queridos por los autores de relatos fantásticos: la irrupción repentina de un extraño en el espacio doméstico o en la comunidad. La invasión del espacio protegido por parte de un extraño suscita "una honda interiorización de la experiencia, [pues] el yo profundo es agredido por la irrupción inesperada".¹¹⁹

¹¹⁵ Leonardo Rivera Recio, "Dino Buzzati y el combate contra el doble", en Juan Bargalló, ed., *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, pp. 160-161.

¹¹⁶ Rosalba Campra (1981), "Lo fantástico: una isotopía de la transgresión", en David Roas, ed., *Teorías de lo fantástico*, p. 165.

¹¹⁷ Roger Bozzetto (1990), "¿Un discurso de lo fantástico?", en David Roas, ed., *Teorías de lo fantástico*, pp. 238-239. Véase también Remo Ceserani, *Lo fantástico*, p. 120; y Juan Herrero Cecilia, *Estética y pragmática del relato fantástico*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2000, p. 51.

¹¹⁸ David Roas, "La amenaza de lo fantástico" en David Roas, ed., *Teorías de lo fantástico*, p. 9.

¹¹⁹ Remo Ceserani, *op. cit.*, p. 122.

Ballesteros González señala que la literatura fantástica nace como *doble* del canon realista, de modo que en algunas obras coinciden los códigos de ambos sistemas.¹²⁰ El género, sí, supone una alternativa a *la versión oficial del mundo* ofrecida por la literatura realista, pero Ballesteros González olvida que el relato fantástico no se apoya ocasionalmente en las convenciones del realismo, sino que depende de éstas sin excepción: para conseguir que el hecho sobrenatural resulte verosímil, el cuento ha de ambientarse en un mundo cotidiano construido con técnicas realistas.

La novedad de la obra fantástica de Hoffmann, por citar un caso paradigmático, reside en su contextualización cotidiana; sus cuentos se sitúan en las ciudades alemanas de la época, escenario con el que los lectores podían identificarse sin esfuerzo. La eficacia transgresora del fenómeno sobrenatural es, en el caso del autor alemán, doble, pues además de cuestionar la concepción lógica del mundo y poner en evidencia los límites de la razón, Hoffmann elabora una crítica de la sociedad de su tiempo al “retratar de forma satírica a esos burgueses que se mostraban insensibles al arte y a la poesía”.¹²¹

Por tanto, el hecho de que el *Doppelgänger* irrumpa en una atmósfera fácilmente reconocible por el lector es inherente a la función transgresora de lo fantástico: de súbito, algo tan real y palpable como el propio cuerpo se convierte en un elemento siniestro e inaceptable en un mundo análogo al nuestro. Ya en la literatura romántica, el doble vino a demostrar que lo desconocido no se hallaba únicamente en los cementerios o los castillos góticos, sino en el mismo ser humano. Quizá por ello, por su apariencia netamente humana, haya podido mantener su halo siniestro con mayor solvencia que otras criaturas sobrenaturales.

En relación con la dicotomía entre la realidad y lo sobrenatural, lo familiar y lo extraño, Siebers asimila al género fantástico el concepto formalista de *ostranenie* o extrañamiento, “método empleado por un escritor para presentar lo familiar bajo una luz no familiar, habitualmente con la intención de revelar la falsedad y brutalidad de las asociaciones normales”.¹²² Como apunta a propósito de “La Venus de Ille”, de Prosper Mérimée, “La Venus es peligrosa, no porque sea distinta de un ser humano sino porque se

¹²⁰ Antonio Ballesteros González, *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*, p. 35.

¹²¹ David Roas, *Hoffmann en España. Recepción e influencias*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002, p. 24, n. 11. Tanto es así que una de sus últimas obras, *Meister Floh* ('Maese Pulga', 1822), fue incautada por la Policía. La denuncia la puso el jefe de la Policía, Kamptz, ofendido al identificarse con el personaje caricaturesco Knarrpanti.

¹²² Tobin Siebers, *Lo fantástico romántico*, pp. 128-129.

comporta demasiado como si lo fuera”.¹²³ El mismo comentario podría aplicársele al doble, representante a menudo de la cara más vergonzosa, y por tanto más humana y real, del individuo.

El doble y el miedo

Ahora bien, ¿hasta qué punto adquiere el extrañamiento inherente al motivo tintes terroríficos? El fenómeno sobrenatural del desdoblamiento, ¿provoca siempre miedo, además de desfamiliarización? La crítica se muestra dividida al respecto; de hecho, los efectos atribuibles a la manifestación de lo fantástico sigue siendo uno de los aspectos más controvertidos en las discusiones teóricas sobre el género.

En opinión de H. P. Lovecraft, el poder emocional de todo fenómeno preternatural es indispensable en la narrativa fantástica. Lovecraft asocia el efecto de miedo a la creación de una atmósfera que no se limita a la acumulación de efectismos, sino que apunta a una intención más elevada, y supedita lo fantástico a los efectos que el texto produce en el lector: “La única prueba de lo verdaderamente preternatural es la siguiente: saber si despierta o no en el lector un profundo sentimiento de pavor”.¹²⁴

Roger Caillois, ya se vio, considera el miedo y el final negativo como rasgos distintivos de lo fantástico. En una línea similar, David Roas señala que inevitablemente el fenómeno sobrenatural se traduce en miedo, y añade la locura a los finales posibles mencionados por el estudioso francés.¹²⁵ El miedo, así, sería un factor consustancial al género, aunque, como es evidente, no exclusivo de éste.

El relato fantástico presenta un mundo con el que el lector ha de identificarse sin esfuerzo, una construcción verosímil de su entorno para que lo imposible irrumpa con toda la contundencia posible, atemorizando y quebrando las expectativas de personajes y receptor. Los dobles de *Los elixires del diablo*, “El hombre de la arena” o *Memorias privadas y confesiones de un pecador justificado* se ajustan claramente a este patrón; y es que una de las constantes del motivo es la inquietante negatividad que suscita.

Sin embargo, en opinión de Todorov lo fantástico no siempre provoca miedo, pues su existencia depende de la reacción del lector implícito, del lector ficcional. David Roas cuestiona la afirmación de Todorov: si todo se reduce a un juego intratextual, “¿cuál

¹²³ *Ibid.*, p. 97.

¹²⁴ H. P. Lovecraft (1939), *El horror en la literatura*, Alianza, Madrid, 1998, p. 11

¹²⁵ David Roas, “La amenaza de lo fantástico”, p. 32.

sería entonces la trascendencia de la literatura fantástica? ¿Cómo explicar la inquietud provocada en el lector real y el interés que todavía sigue suscitando el género fantástico?”¹²⁶

En relación con el doble, resultan aún más confusas las tesis de Jaime Alazraki a propósito de lo neofantástico, término con el que designa las manifestaciones del género en el siglo XX, especialmente la narrativa de Cortázar. Lo neofantástico se caracteriza por “asumir el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad” y, lo que aquí es más importante, por su empeño no de provocar terror en el destinatario como lo “fantástico tradicional”, sino de promover la perplejidad y la inquietud a través de intersticios o agujeros que dejan entrever esa segunda realidad.¹²⁷ Así, los dobles de Borges o Cortázar adquirirían esa categoría de *alternativas* a la realidad oficial, constituirían la demostración de que el mundo no es tal y como lo percibimos superficialmente, sino que está regido por leyes ocultas que permiten la repetición de individuos o el encuentro con uno mismo en otra dimensión temporal.

Pero, ¿acaso no es éste un papel muy similar al que desempeña el motivo en la literatura fantástica del siglo XIX? En ambos casos, el doble vulnera la concepción de la realidad del individuo y le obliga a enfrentarse consigo mismo, a desenmascarse, a renunciar a su personalidad y con ella a toda posibilidad de salvación. Algo similar puede objetarse a las valoraciones de Alazraki a propósito del miedo: ¿causa menos terror el Coppola-Coppelius de Hoffmann que el Borges decrepito y agonizante de “Veinticinco de agosto, 1983”? ¿O es más *simpática* la doble búlgara que usurpa su vida a Alina Reyes (“Lejana”) que el segundo William Wilson?

La definición de Alazraki, como sugiere David Roas, es deudora de la visión que la filosofía contemporánea tiene de la realidad como una entidad indescifrable; si la realidad es incomprensible e inabarcable, resulta imposible vulnerarla, de modo que el hecho sobrenatural perdería su valor transgresor y adquiriría otro revelador, cognoscitivo. Sin embargo, pese al impacto de esa concepción filosófica opuesta a todo positivismo -y me remito de nuevo a la argumentación de David Roas- nuestra experiencia de la realidad nos sigue dictando la imposibilidad de que Borges se encuentre con otro Borges trece años más

¹²⁶ David Roas, “Contexto sociocultural y efecto fantástico: un binomio inseparable”, en Ana María Morales y José Miguel Sardinias, eds., *Odiseas de lo fantástico (Actas del III Coloquio Internacional de Literatura Fantástica «2001: Odisea de lo Fantástico»*, 2001), CILF, México, pp. 38-56.

¹²⁷ Jaime Alazraki (1990), “¿Qué es lo neofantástico?”, en David Roas, ed., *Teorías de lo fantástico*, pp. 276-278.

viejo que él; por añadidura, la verosimilitud con la que se ilustra el encuentro nos produce, como al mismo Borges, un miedo atroz.

“La vida privada”, de Henry James, es un magnífico ejemplo de que las tesis de Todorov y Alazraki no resultan del todo efectivas.¹²⁸ La acción del relato se desarrolla presumiblemente a finales del siglo XIX, en un pueblo suizo donde coinciden algunas personas procedentes de los altos círculos londinenses, y se ciñe a la peripecia de Lord Mellifont y, sobre todo, el novelista Clare Vawdrey. El narrador y otra de las asistentes a la reunión, la actriz Blanche Adney, descubren que cada uno guarda un secreto e intentan desvelarlo.

La evidencia de que algo extraño le sucede a Vawdrey deslumbra a los *detectives* cuando se percatan de que ambos le han visto en dos sitios distintos a la vez, Blanche en la terraza y el narrador en su habitación. Éste propone sin inmutarse que el novelista es un impostor; hay dos Vawdrey, “Uno sale, el otro se queda en casa. Uno es el genio, el otro es el burgués, y sólo conocemos personalmente al burgués. Habla, circula, es increíblemente popular, flirtea con usted...” (pp. 32-33).

Al mismo tiempo, Blanche descubre el secreto de Lord Mellifont tras tener un encuentro a solas con él: “si Clare Vawdrey es doble (y me atrevo a decir que cuanto más haya de él mejor), Su Señoría tiene el problema opuesto: no es completo, siquiera” (p. 34). Lord Mellifont es un hombre público que carece de vida privada, y Vawdrey se dedica a escribir en la privacidad mientras un doble le suplente en la vida pública.

Tanto el desarrollo como el sentido de la historia trascienden estas consideraciones -se encamina a una conclusión sorprendente y, a través del fenómeno fantástico, a una reflexión acerca del arte, la vida y la impostura-, pero aquí sólo me interesa destacar las reacciones de la actriz y el narrador, del todo peregrinas para el lector: lejos de aterrizarse ante la duplicación del novelista, se sienten fascinados (muy especialmente Blanche) por su “identidad alternativa” y “su otro yo”. La postura de los personajes en absoluto desprende miedo, sino curiosidad; por tanto, según Todorov el cuento no sería fantástico; bajo la perspectiva de Alazraki, se trataría de un cuento neofantástico -aunque su tajante (y un tanto artificial) separación entre el siglo XIX y XX se vería desmentida, pues “La vida privada” es de 1892- en el que el doble haría las veces de inofensiva metáfora de esa otra realidad que se agazapa bajo la apariencia de las cosas.

¹²⁸ Henry James, “La vida privada”, *La vida privada y otros relatos*, Librerías Fausto, Argentina, 1975.

Ambos tendrían razón si no fuera por la angustia que suscita en el lector el descubrimiento de los dos Vawdrey, uno recluido en su habitación, escribiendo incansablemente, y otro repitiendo como un autómatas lo que la sociedad espera oír de un autor de éxito. Es más, la frialdad del narrador y Blanche ante el fenómeno sobrenatural – que no ante las posibilidades morbosas que éste ofrece – es otro de los factores que causan el escalofrío del lector; en mi opinión, se trata de un mecanismo novedoso al que James recurre para sorprender al receptor, más allá de las convenciones del género.

En opinión de David Roas, el relato fantástico suscita dos tipos de miedo: el miedo físico o emocional, y el miedo metafísico o intelectual.¹²⁹ Mientras el primero apunta a una dimensión puramente material, el segundo se refiere a un miedo de índole ontológica, cognoscitiva. Aunque ambos aparecen tanto en el siglo XIX como en el XX, el miedo metafísico es quizá el que mejor describe la literatura a la que Alazraki se refiere como neofantástica. Lovecraft ya advertía en 1939 que el relato fantástico no podía limitarse “a la acumulación de efectismos” como los “huesos ensangrentados o figuras amortajadas y cargadas de chirriantes cadenas”.¹³⁰

Y, también, como es evidente, ese miedo metafísico es el que define con mayor fidelidad los terrores que suscita el *Doppelgänger*: aunque el *alter ego* suponga a menudo una amenaza física –la persecución, la lucha cara a cara–, su marca indeleble radica en la duda de identidad en la que sume al sujeto.

La repetición de lo semejante

El motivo del doble está asociado a un mecanismo recurrente en la literatura fantástica: la repetición de lo semejante. En *Más allá del principio del placer* (1920), Freud atribuye la repetición a un instinto consustancial al ser humano, perceptible ya en la infancia:

Aquellas manifestaciones de una obsesión de repetición que hemos hallado en las tempranas actividades de la vida anímica infantil y en los incidentes de la cura psicoanalítica muestran un alto grado de carácter

¹²⁹ David Roas, “Lo fantástico y sus efectos”, en *Lo fantástico en el espejo (Actas del IV Coloquio Internacional de Literatura Fantástica)*, Universidad de Basilea (en prensa).

¹³⁰ H.P. Lovecraft, *op. cit.*, p. 11. Sus mitos de Cthulhu, no obstante, se imbrican en una dimensión material; no hay más que pensar en los monstruos primigenios con los que Lovecraft logró fama como escritor.

instintivo, y cuando se hallan en oposición al principio del placer, un carácter demoníaco.¹³¹

El factor de la repetición es, bajo la perspectiva de la búsqueda del placer, un vehículo de reencuentro con la identidad y, en el caso de los niños, de formación del yo. Freud expone el caso del adulto al que le aburre oír un chiste o ver la misma obra de teatro por segunda vez, dado que para él la novedad es la condición del goce. El niño, sin embargo, no se cansa de oír la misma historia, “se muestra implacable en lo que respecta a la identidad de la repetición y corrige toda variante introducida por el cuentista”.¹³² Ya Aristóteles mencionaba en su *Poética* la tendencia innata del ser humano a la mimesis.

Pero la repetición también puede causar efectos no placenteros, como se advierte en la cita anterior. Así sucede con la figura del doble, calco del personaje al que duplica, réplica que si en principio resulta familiar, luego se convierte en ominosa.

En *Lo siniestro*, Freud apunta que ciertas combinaciones de hechos y recuerdos, así como la repetición compulsiva (considerada un automatismo inconsciente que domina la actividad psíquica), despiertan en el hombre la sensación de lo ominoso, concebido como lo reprimido que retorna.¹³³ Se trata, sin duda, del caso de “El hombre de la arena”, donde se establece toda una red de parecidos e identificaciones a partir de la pavorosa figura de Coppélius: el hombre de la arena del folclore alemán, la posterior muerte del padre de Nataniel y las aviesas intenciones del enigmático Coppola. Es precisamente la aparición de éste último, doble de Coppélius, el detonante que hace recordar a Nataniel las experiencias de su primera infancia, hasta el momento enterradas en la memoria: la aparición del doble objetivo reaviva aquello que había reprimido y, además, surte un intenso efecto de extrañamiento en tanto que desvela un mecanismo secreto que produce seres idénticos. El cuento abunda en referencias recursivas que, aunque en una primera lectura puedan parecer incoherentes, adquieren pleno significado cuando se vinculan a la totalidad del texto. De éstas daré cuenta en el capítulo dedicado al autor alemán.

La estructura circular, la sensación de *déjà vu*, las extrañas coincidencias, el acoso insistente o las pesadillas que se repiten hasta invadir el terreno de la realidad, son también recursos asociados a las narraciones sobre dobles. Las apariciones y reapariciones

¹³¹ Sigmund Freud (1920), *Psicología de las masas. Más allá del principio del placer. El porvenir de una ilusión*, Alianza, Madrid, 1974, pp. 110-111.

¹³² *Ibid.*, p. 111.

¹³³ Sigmund Freud, *Lo siniestro*, pp. 26-28.

inesperadas del *Doppelgänger* crean una atmósfera de pesadilla, un círculo vicioso que impide al héroe escapar de las recurrentes visitas de su otro yo. Es el caso de Medardo, Robert Wringhim, William Wilson o Goliadkin.

Tampoco hay que olvidar el efecto ominoso de la casualidad que deja de serlo cuando se sucede con una frecuencia sospechosa: “sólo el factor de la *repetición involuntaria* es el que nos hace parecer siniestro lo que en otras circunstancias sería inocente, imponiéndonos así la idea de lo nefasto, de lo ineludible, donde en otro caso sólo habríamos hablado de ‘casualidad’”.¹³⁴

En “Aurélia”, por último, se dan ejemplarmente varias de estas circunstancias: una extraña coincidencia y la aparición de la doble de la amada, el sueño que confirma las sospechas del protagonista (la muerte de Aurélia), su doble vida en una dimensión real y otra onírica, o la sensación de experimentar sensaciones ya vividas:

Una noche, cerca de las doce, remontaba un suburbio donde se encontraba mi alojamiento, cuando, al levantar por casualidad los ojos, noté el número de una casa iluminado por un farol. Esa cifra era la de mi edad. En seguida, al bajar los ojos, vi ante mí a una mujer de tez macilenta, con ojos hundidos, que me parecía tener los rasgos de Aurélia. Me dije: “¡Es su *muerte* o la mía lo que me es anunciado!”. Pero no sé por qué me atuve a la última suposición, y me impresioné con la idea de que habría de ser al día siguiente a la misma hora.

Esa noche, tuve un sueño que me confirmó en mi pensamiento (p. 388).

Aquí empezó para mí lo que llamaré el desbordamiento del sueño en la vida real. A partir de aquel momento, todo tomaba a veces un aspecto doble, y eso, sin que el razonamiento careciese nunca de lógica, sin que la memoria perdiese los más leves detalles de lo que me sucedía (p. 390).

Cantaba mientras marchaba un ritmo misterioso del que creía recordar que lo había escuchado en alguna otra existencia, y que me llenaba de una alegría inefable (p. 391).

Dobles fantásticos, pseudofantásticos y paródicos

En las páginas precedentes he caracterizado en pocos rasgos el género fantástico: la irrupción transgresora de un hecho inexplicable en una atmósfera hiperrealista, el miedo como resultado de esa transgresión, y el papel fundamental que desempeña el horizonte de expectativas socioculturales del lector en la codificación de lo sobrenatural. El doble, en los

¹³⁴ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 25.

ejemplos proporcionados, se ajusta perfectamente a este marco: no hay duda de que la duplicación se concibe como un fenómeno sobrenatural llamado a desestructurar el mundo del protagonista.

Sin embargo, el motivo no siempre se inscribe en una dimensión preternatural, sino que puede prodigarse en el campo de lo pseudofantástico o fantástico explicado. Esta etiqueta engloba aquellos textos en los que un fenómeno aparentemente sobrenatural es finalmente racionalizado.¹³⁵ Un ejemplo de *doble pseudofantástico* es “Las arenas de Crooken” (“Crooken Sands”), de Bram Stoker, cuento que apareció un año después de *Dracula*, en 1898.¹³⁶ El londinense Arthur Fernlee Markam se dispone a pasar el verano de 1892 en Crooken. Ansioso por integrarse en la cultura del lugar, encarga un traje de jefe de clan escocés a medida. Sin embargo, una vez allí su familia y las gentes del pueblo se burlan de su ridículo aspecto. La inquietud de Markam crece cuando un misterioso individuo, Saft Tammie, le advierte: “¡Cuidado con la vanidad! ¡Cuidado con esa ciénaga, que está ansiosa por devorarte! ¡Mírate! ¡Descubre tu propia vanidad! ¡Mírate cara a cara y, entonces, al punto descubrirás la fuerza fatal de tu vanidad! ¡Estúdiala, conócela, y arrepiéntete antes de que la ciénaga te trague!” (p. 62).

Esa noche, tras pasear a orillas del mar, Markam se sienta junto a las arenas movedizas de Crooken y tiene una extraña visión: “se llevó una horrible sorpresa, pues aunque justamente pasaba una nube por delante de la luna, vio, a pesar de la repentina oscuridad que le envolvió, su propia imagen. Por un instante, en lo alto de la roca opuesta, pudo ver la parte de atrás de su cabeza calva y la gorra escocesa con la inmensa pluma de águila” (p. 64). Impactado, cae en las arenas movedizas, pero un pescador le salva.

A partir de esa noche nada es igual para Markam. Las palabras que le dijera Tammie adquieren un carácter premonitorio; dado que se ha visto a sí mismo, cree que le espera la muerte en la ciénaga. Pero al percatarse de que no vio su cara, sino su calva, cree que todavía le quedan esperanzas. Tal es su obsesión, que sueña que se encuentra con su doble en la playa, al que, “magnetizado o hipnotizado” (p. 72), se acerca inexorablemente. Al día siguiente, ve sus huellas en la arena, de modo que se convence de que el sueño no fue sino pura realidad. Descubre entonces un libro que le da la clave del conflicto: *Die*

¹³⁵ El paradigma son las novelas góticas de Ann Radcliffe, donde la aparición de fantasmas o armaduras andantes se acaba atribuyendo a la acción humana. Sobre este concepto, véase David Roas, *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*, p. 491.

¹³⁶ Bram Stoker, “Las arenas de Crooken”, *El entierro de las ratas y otros cuentos de horror*, Valdemar, Madrid, 2001, pp. 53-83.

Doppelgänger, del Dr. Heinrich von Aschenberg, de Bonn (un libro inexistente: se trata de una invención de Stoker). Conoce, así, “casos de hombres que habían llevado una doble existencia -la una de naturaleza totalmente independiente de la otra-, siendo el cuerpo siempre una realidad con espíritu en una y simulacro en la otra” (p. 76).

La peripecia del protagonista da un nuevo giro cuando Tammie le *perdona* su vanidad. Markam decide acercarse a la playa y vestir por última vez sus ropas escocesas, pues cree que así conseguirá deshacerse de la fatalidad que éstas le han traído. Pero vuelve a ver a su doble, “la imagen fatal de sí mismo”, en esta ocasión de frente, al borde de las arenas movedizas:

De este modo, permanecieron de pie cara a cara, como subyugados por alguna fantástica fascinación; y al subírsele la sangre al cerebro, le pareció a Markam oír las palabras de la profecía [...] Efectivamente, se hallaba cara a cara consigo mismo, se había arrepentido... ¡y ahora se estaba hundiendo en las arenas! La advertencia y la profecía se estaba cumpliendo (p. 80).

Sin embargo, Markam escapa de las arenas a la vez que su doble se hunde en ellas. Contento de haberse librado de su otro yo, se deshace del traje escocés lanzándolo al día siguiente a la ciénaga. El resto del verano transcurre plácidamente, pero, ya en Londres, recibe una carta de su sastre pidiéndole noticias del señor MacDhu, su socio. Éste, entusiasmado con la ropa de Markam, se hizo un traje idéntico al suyo y fue a veranear al mismo lugar. El sastre está preocupado porque, desde que recibiera una carta de su socio en la que “hablaba de que temía haber sido juzgado por haber pretendido hacerse pasar por escocés en tierra de Escocia, toda vez que una noche de luna, poco después de su llegada, había visto su ‘espectro’” (p. 83), nada más volvió a saber de él.

La carta de MacCallum revela que la aparición que Markam, *iluminado* por el libro de Von Aschenberg, había identificado con su *Doppelgänger*, es en realidad un individuo con identidad propia; ni siquiera parece existir la posibilidad de que haya un auténtico parecido físico entre ambos, pues de ser así el sastre lo habría mencionado en su escrito. De este modo, la confusión a propósito del parentesco viene propiciada por los trajes y el entorno nocturno y fantasmagórico. Antes de saber la verdad a propósito de su “doble fatal”, Markam deposita en el traje todas sus esperanzas y frustraciones. Si al principio constituye el objeto que le permitirá fundirse con lo que él cree que es *el espíritu escocés*, más adelante se convierte en motivo de humillación y vergüenza. La aparición del doble anuncia su

próximo fallecimiento debido a un pecado de vanidad, tal y como predice Tammie. Y el otro yo, claro, está estrechamente vinculado al traje. Cuando una de sus hijas le pregunta dónde está aquél, responde: “¡En las arenas movedizas, cariño! Y espero que mi parte mala haya quedado enterrada allí con él... para siempre” (p. 82).

El cuento tiene un componente grotesco y satírico habitual en las apariciones del *doble pseudofantástico*. Por un lado, el personaje del comerciante Markam es ridiculizado desde las primeras líneas: “siendo esencialmente cockney, consideró necesario, cuando fue a pasar las vacaciones de verano a Escocia, proveerse de un equipo completo de jefe escocés, del estilo de los que aparecían en las litografías y en los escenarios del *music-hall*” (p. 52). A lo largo del relato, su familia -quien sólo parece apreciar de él su riqueza- y las gentes de Crooken le humillan con regocijo.

Por otro lado, Stoker se sirve con ironía de uno de los significados folclóricos del doble más reelaborados literariamente: el *Doppelgänger* como heraldo de muerte. La peripecia de Markam parece impregnada de un profundo sentido moral: por su talante vanidoso, su ignorancia (los *auténticos escoceses* no llevan faldas en la vida cotidiana) y su credulidad ha de ser castigado con la muerte, si bien el arrepentimiento le salva de un trágico final. Pero la carta de MacCallum quiebra la falsa ejemplaridad del cuento y devuelve a Markam -que de algún modo había adquirido cierta respetabilidad al deshacerse del doble y de las ropas y evitar así el cumplimiento de la profecía- el talante ridículo que desde el principio le había caracterizado.

Entre los *dobles pseudofantásticos* impera una variante muy concreta: lo *fantasmatique*, que se corresponde con la expresión de fenómenos psicopatológicos como el sueño, la alucinación, la ingesta de drogas y de alcohol, o la enajenación.¹³⁷ En el texto literario, estos fenómenos surten efecto provisionalmente como hechos sobrenaturales, si bien su resolución no se ajusta a las convenciones del género. *El doble* de Dostoievski pertenece esta categoría. A lo largo de la novela, Goliadkin percibe como una realidad la existencia de su *Doppelgänger*, pero en la conclusión se hace evidente que éste no es sino producto de una monomanía. En algún momento de su peripecia, Goliadkin vislumbra la posibilidad de que Goliadkin II no sea más que un producto de su imaginación enferma (p. 188), pero sólo al final el lector tiene la evidencia de que realmente así es.

¹³⁷ Jean Fabre, *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, José Corti, París, 1992, pp. 118-119. *Fantasmatique* (*fantasmática*), es un término procedente de *fantôme* en su acepción psicoanalítica: se refiere a los fantasmas psicológicos que asolan al individuo.

Un segundo ejemplo es “El doppelgänger [sic] del señor Marshall”, de H.G. Wells. La acción del cuento se sitúa entre la Nochebuena de 1895 y el mes de mayo del año siguiente en Sussexville. El narrador, miembro de la Sociedad para la Rehabilitación de Fenómenos Anormales, investiga el testimonio del reverendo George Burwash, ferviente seguidor de lo sobrenatural y lector de literatura fantástica; Burwash afirma que recibió la visita del señor Marshall mientras, según supo luego, éste estaba con otras personas. Es el reverendo Philip Wendover quien, después de que el investigador haya dado por buena ante la Sociedad la tesis del *Doppelgänger*, aporta pruebas irrefutables de que la supuesta duplicación se debió a un equívoco. Él y Burwash, afirma, *creyeron* ver al señor Marshall cuando en realidad se trataba de otro vecino, Franks, vestido con las ropas del primero. Lo *fantasmático*, aquí, no radica en la perspectiva de los testigos de la falsa duplicación, sino en el propio señor Marshall quien, borracho, certifica que permaneció en dos sitios a la vez. Ante la revelación de Wendover, el investigador se siente decepcionado: “Era horrorosamente desesperante después de haber publicado el informe y cuando la Sociedad me estaba dando tanta importancia” (p. 130). Huelga decir que en este cuento Wells satiriza los procedimientos de las sociedades dedicadas a la verificación de fenómenos parapsicológicos, cuyo principal exponente en el ámbito anglosajón era, durante esos años, la Society for Psychical Research, asociación que contaba entre sus filas con numerosos académicos y estaba vinculada al Trinity College de Cambridge.

Junto al doble eminentemente fantástico y el doble pseudofantástico, propongo una tercera categoría: el *Doppelgänger* paródico. En general, la parodia no apunta tanto hacia unas determinadas costumbres o tipos sociales -éste sería el terreno de la sátira-, como al cuestionamiento del hecho literario (un motivo, un género, la obra de un autor). En palabras de Tomachevski, es uno de esos procedimientos “que ponen al desnudo un procedimiento ajeno, tradicional o individual, propio de cualquier otro escritor”.¹³⁸ Sólo hay parodia, por tanto, cuando se percibe el plano parodiado. La comicidad es un matiz que la acompaña habitualmente, aunque no un elemento constitutivo de ésta.¹³⁹ La parodia, asimismo, puede concebirse también en términos de homenaje.

¹³⁸ Boris Tomachevski, *Teoría de la literatura*, p. 210.

¹³⁹ Iuri Tinianov (1921), “Tesis sobre la parodia”, en Emil Volek, ed., *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1992, p. 170. Linda Hutcheon (“Ironie et parodie: stratégie et structure”, *Poétique*, 36, 1978, p. 467) incide en la idea de que lo paródico no ha de ridiculizar ni provocar comicidad necesariamente.

“Mirall” (“Specchio”, 1925), de Massimo Bontempelli, es un buen ejemplo de la renovación que experimenta el motivo del doble por parte de los autores próximos a los postulados vanguardistas en las primeras décadas del siglo XX, a través del diálogo paródico con la tradición romántica. El protagonista inicia su relato reivindicando las propiedades mágicas del espejo:

Més aviat no voldria que algun malintencionat en deduís que jo passo davant del mirall molta part de la meva vida. Al contrari: precisament perquè m'en serveixo poquíssim, el mirall, utensili arcà, es digna encara suscitar per a mi fenòmens misteriosos que oculta a tots aquells que n'han fet un objecte d'ús massa continu i comú.¹⁴⁰

La experiencia que se dispone a narrar se aleja de lo común: una semana atrás recibió, recién llegado a Roma, un telegrama procedente de Viena, donde había estado dos meses antes, y firmado por un tocayo. Concluye que el remitente no puede ser otro que él mismo, y recuerda que en Viena, mientras se hacía el nudo de la corbata, una fuerte explosión rompió el espejo en el que se miraba. Y que dos días después, ya en Roma, descubrió que había perdido su reflejo: “Aquella vegada, fa dos mesos, a Viena, el mirall s'havia trencat, esmicolat, anul·lat tan instantàniament, que jo no havia tingut temps de retirar-ne la meva imatge: Ve't-ho aquí tot” (p. 21). El telegrama le anuncia, tras dos meses sin imagen, la inminente llegada del reflejo. Días después se mira en un espejo y descubre que ya lo ha recuperado.

El breve relato de Bontempelli actualiza el clásico motivo del reflejo perdido. Lejos de la desesperación o del pavor, el protagonista repara en su carencia sin angustiarse. A diferencia de los personajes románticos, acepta la reificación de su imagen, y juguetea frívolamente con ella: “Naturalment, no em vaig afanyar a mirar-me a un mirall, per no donar massa satisfacció a la meva imatge, demostrant-li que m'interessava molt, que l'esperava amb impaciència, que no podia passar sense ella” (pp. 21-22). Es más, evita el reencuentro y, sólo pasado un tiempo prudencial, se mira en el espejo para cerciorarse de su regreso.

Las primeras líneas del relato, dedicadas al elogio de ese misterioso poder especular que sólo el narrador sabe hallar, cifran el doble sentido del cuento. Por un lado, la indiferencia del protagonista contrasta con la angustia que causa la pérdida de la imagen o

¹⁴⁰ Massimo Bontempelli, “Mirall”, *La dona dels meus somnis*, Quaderns Literaris, Barcelona, 1935, p. 19. Cito la traducción catalana porque no he hallado el original italiano ni traducción al español.

la sombra en los tradicionales protagonistas escindidos. Bontempelli subvierte las reglas del género fantástico al trocar un fenómeno sobrenatural en una anécdota cotidiana. Por otro, podría estar refiriéndose a la aportación renovadora de su relato a la tradición del doble y el espejo, una relación deslucida a fuerza de iteraciones. “Mirall” actúa, pues, como parodia y actualización del motivo, aunque también pone de manifiesto la amenaza de fragmentación y disolución que se cierne sobre el hombre en las primeras décadas del siglo XX.

No obstante, el ejemplo señero de parodia del doble es la novela *Desesperación* de Vladimir Nabokov.¹⁴¹ Paradójicamente, el autor ya advirtió que en su novela no hay ningún doble: “Felix in *Despair* is really a false double”.¹⁴² La iniciativa de parodiar un motivo literario condenándolo a la ausencia no deja de ser una muestra de genialidad. El protagonista, Hermann -un individuo que coquetea con la patología, y cuyo discurso resulta sospechoso desde las primeras líneas-, ve cómo su fábrica de chocolate se dirige inexorablemente hacia la ruina. Su única salvación sería cobrar su seguro de vida, pero para ello debería morir. Un día se encuentra con un vagabundo que, según su testimonio, es idéntico en todo a él, así que decide matarlo haciéndole pasar por sí mismo, cobrar el seguro a través de su esposa y desaparecer. La inexistencia del parecido con Félix, intuida en todo momento por el lector, se revela explícitamente en las últimas páginas de la confesión de Hermann.

Más que parodia del *Doppelgänger*, en *Desesperación* hay una parodia de la literatura consagrada al doble. El rechazo de Nabokov, como ha notado Eduard Vilella, se condensa en la repetición mecánica de un doble canónico que probablemente consideraba ya agotado.¹⁴³ Sin duda, el autor tuvo muy presentes “William Wilson” y *El doble*, de Dostoievski. Había leído la obra de Poe con agrado,¹⁴⁴ cosa que no le impidió parodiar “Annabel Lee” (1849) en *Lolita* (1955).¹⁴⁵

¹⁴¹ Fechar la novela es tarea harto complicada: Nabokov escribió *Otchayanie* en 1932 en Berlín. Durante 1934 se publicó por entregas en una revista de emigrados parisina -*Sovremennye Zapiski*-, y en 1936 apareció en la editorial berlinesa Petropolis. A finales de ese año Nabokov la tradujo al inglés como *Despair*. Por último, en 1965 el autor revisó la edición inglesa atendiendo al original ruso, del cual añadió un fragmento, según sus propias palabras, “neciamente omitido en épocas más tímidas” (“Prólogo” a *Desesperación*, Anagrama, Barcelona, 1999, pp. 9-10).

¹⁴² Entrevista con Alfred Apple en 1966 (cf. Dabney Stuart, *Nabokov. The Dimensions of Parody*, Louisiana State University Press, 1978, p. 118, n. 5).

¹⁴³ Eduard Vilella, *El doble: elements per a una panoràmica històrica*, p. 349.

¹⁴⁴ Véase Vladimir Nabokov (1966), *Habla, memoria*, Anagrama, Barcelona, 1986, p. 17, n. 20.

¹⁴⁵ Humbert Humbert atribuye su pasión por las ninfulas a un trauma infantil. La niña de la que se enamoró se llamaba Annabel y la conoció “En un principado junto al mar” (*Lolita*, Círculo de Lectores, Madrid, 1987, p. 13), cosa que remite al verso de Poe “In a kingdom by the sea”. La

En cuanto a Dostoievski -o “Dusty” (‘polvoriento’)-, las referencias se multiplican. *Crimen y castigo* se convierte en *Crimen y hastío*, obra que Hermann rechaza como modelo porque “Todo remordimiento por mi parte queda absolutamente descartado: los artistas no sienten remordimientos, ni siquiera cuando su obra resulta incomprendida, rechazada” (p. 175). Más adelante, cuando busca título para su manuscrito, especula con títulos como *El doble* -lo descarta, “pues la literatura rusa ya poseía ese título” (p. 198)- o *Crimen y acertijo*.¹⁴⁶

Los rasgos que hacen de *Desesperación* una parodia de la literatura dedicada al doble son múltiples, de modo que sólo apuntaré algunos. Por ejemplo, la referencia a Praga, donde se encuentran Hermann y Félix; una ciudad en la que se ubican, por citar dos obras con doble, *Der Student von Prag* y *El Golem* de Gustav Meyrink (1915).¹⁴⁷ La Praga de Nabokov, no obstante, no es la del gueto judío, sino una anodina urbe periférica.

La autoscopia tiene también aquí su variante paródica. A través de un desdoblamiento (Hermann habla de “disociación” o “escisión”), se contempla haciendo el amor con su mujer en la habitación. En un alarde de narcisismo, concibe esta escena como un espectáculo digno de ser admirado; para incrementar el goce visual que le proporciona su “yo escénico”, incluso se plantea la posibilidad de comprar “unos anteojos de ópera, unos prismáticos de campaña, un tremendo telescopio, algún instrumento óptico” (p. 38). Pero el hechizo se rompe cuando durante una de estas sesiones oye -desde la salita- “el bostezo de Lydia y su voz estúpida diciéndome que, si no pensaba meterme en la cama aún, le llevase el libro rojo que se había dejado en la salita” (pp. 38-39). La fantasía vouyerística de Hermann se disuelve así en una fallida ilusión onanista.

Nabokov parodia en sus obras los preceptos de Freud, uno de los primeros estudiosos del doble. *Lolita* abunda en reproches a sus teorías sobre el complejo de Edipo y los traumas infantiles nunca resueltos, y *Habla, memoria* refleja las reticencias de Nabokov a la interpretación psicoanalítica del texto literario. En el “Prólogo” a *Desesperación* disuade al

Annabel Lee de Humbert, como la del poema de Poe, morirá siendo niña. Hay, además, una alusión al enamoramiento de Poe de su prima y luego esposa Virginia cuando ésta sólo contaba doce años (p. 45). Uno de los nombres que adoptará Humbert a lo largo de su viaje será el de “Edgar H. Humbert” (p. 74).

¹⁴⁶ No deja de ser significativo que Nabokov, en *Habla, memoria*, se refiera a Dostoievski como “autor de *El doble*, etc.” (pp. 52-53). Curiosamente, el autor pensaba que esta novela era una de las pocas de Dostoievski que merecían respeto (cf. J.B. Foster, *Nabokov's Art of Memory and European Modernism*, University Princeton Press, Princeton, 1993, p. 106).

¹⁴⁷ Sobre la tradición fantástica de Praga, véase Angelo Maria Ripellino (1973), *Praga mágica*, Seix Barral, Barcelona, 2003.

lector de leer su obra bajo el influjo freudiano; o, lo que es lo mismo, desde una perspectiva psicocrítica, recurrente en la literatura sobre dobles: “El objeto de atractivas formas o el sueño *Wiener-schnitzel* que algún vehemente freudiano quizá crea distinguir en los remotos rincones de mis yermos resultará, inspeccionado desde más cerca, un burlón espejismo organizado por mis agentes” (pp. 10-11).¹⁴⁸

Hasta el momento he señalado como principales referentes de *Desesperación* “William Wilson” y *El doble*. Hay que añadir *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, cuya impronta se condensa en un objeto fundamental para el desarrollo de la acción: el bastón de Félix, grabado con su nombre. Será este objeto el que frustré los deseos de Hermann: olvida el bastón en la escena del crimen, cosa que permite a la policía averiguar la identidad de Félix, de la que a su vez se ha apoderado Hermann. En *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, como hace notar Nabokov en su *Curso de literatura europea*,¹⁴⁹ Hyde utiliza un bastón para asesinar a sir Danvers Carew, y Utterson reconoce en los restos del bastón el que él mismo regalara años atrás a Jekyll. En ambas obras, por tanto, es un bastón el que revela la identidad de los asesinos.

Podrían citarse otras muchas referencias paródicas a las constantes del doble literario -las alusiones al magnetismo animal, al retrato y el reflejo especular; los delirios de Hermann sobre un mundo habitado por sus réplicas-, pero creo que las aducidas aquí son suficientes para valorar en su justa medida la que, sin duda, constituye una de las obras paródicas más originales y rupturistas sobre el motivo.

¹⁴⁸ En una entrevista con Bernard Pivot en 1975, Nabokov apuntaba que Freud sólo podía leerse como un autor de ficción. Véase Bernard Pivot, *Los monográficos de Apostrophes: Vladimir Nabokov*, Colección “Videoteca de la memoria literaria”, Editrama & Ina, 2001.

¹⁴⁹ Vladimir Nabokov, *Curso de literatura europea*, Ediciones B, Barcelona, 1997, p. 282.

SEGUNDA PARTE
LOS ORÍGENES DEL DOBLE



Postal de los siameses Eng y Chang
para el espectáculo de P.T. Barnum

1. LOS ANTECEDENTES MÍTICOS Y ANTROPOLÓGICOS

El *Doppelgänger* nace con el Romanticismo alemán y la literatura fantástica. Las causas por las que surge en esa época y bajo el auspicio de una tendencia literaria concreta cabe atribuir las a la confluencia de diversas circunstancias (filosóficas, científicas, psicológicas) que fomentaron su aparición. No obstante, las raíces antropológicas son muy anteriores a su constitución como motivo literario romántico, pues se remontan a la mitología y el folclore universales.

Al *Doppelgänger* se le atribuyen esencialmente dos antecedentes de raigambre legendaria: el mito de los gemelos y el complejo simbolismo construido en torno al alma y sus diversas incorporaciones, entre ellas la sombra, el retrato, el reflejo y la estatua.¹ Ambos se asocian a la concepción del hombre como ser binario; no en vano, el culto primitivo a los gemelos fue según Rank una consecuencia directa de la creencia en la dualidad del alma.² Como apunta Erwin Rohde con respecto a la noción tradicional de psique,

Una concepción como ésta, que ve dentro del hombre vivo y animado un huésped extraño, un doble más atenuado, que es su *otro yo*, “su psique”, se nos antoja desde el primer momento extraña y distante de nosotros. Pero ésta es precisamente una de las creencias dominantes en todos los llamados “pueblos primitivos” de la tierra.³

La relación de continuidad entre mito,⁴ superstición y motivo literario se debe principalmente a la perdurabilidad de los dos primeros en la memoria colectiva y a su productividad una vez transformados en fuentes de la literatura fantástica; como aventura

¹ John Herdman (*The Double in Nineteenth-Century Fiction*, MacMillan Press, Londres, 1990, p. 3) añade otros como la creencia ocultista en el cuerpo astral procedente, a su vez, de las doctrinas neoplatónicas.

² Otto Rank, *Le Double*, p. 90.

³ Erwin Rohde (1898), *Psique. El culto de las almas y la creencia en la inmortalidad entre los griegos*, Labor, Barcelona, 1973, vol. 1, p. 24. Dicha creencia está muy presente en los pueblos civilizados de la Antigüedad: el *genius* de los romanos, el *Fravashi* de los persas o el *Ka* de los egipcios.

⁴ El mito etno-religioso consiste en “un relato fundador, anónimo y colectivo, despojado de los aspectos individuales, que desempeña una función socio-religiosa, proponiendo modelos de conducta moral y social”. El mito literario, por el contrario, “es un mito preexistente recuperado por la literatura, en un proceso que implica, por ejemplo, por lo que se refiere a los mitos antiguos, el paso desde un “pre-texto” o “ante-texto” de la tradición oral a la codificación literaria; por otra parte, puede consistir también en un mito nacido directamente de la literatura, o inaugurado por una obra literaria determinada o por *corpus* de textos” (Anna Trocchi, “Temas y mitos literarios”, pp. 146 y 148).

Irène Bessièrre, el género extrajo sus temas y motivos de la misma veta que otras manifestaciones culturales.⁵

Los mitologemas “tienen un fundamento profundo como expresión de la *psique* colectiva del pueblo que crea su mitología”.⁶ Esas imágenes hallan su correlato en el concepto de arquetipo formulado por Jung a partir de la observación de los mitos clásicos y los cuentos populares:

Estos mismos motivos los hallamos en las fantasías, sueños, delirios e imaginaciones de los individuos actuales. Estas imágenes y conexiones típicas se designan como representaciones arquetípicas. Tienen, cuanto más claras son, la propiedad de ir acompañadas por vivos matices afectivos... Impresionan, influyen y fascinan. Proviene de un arquetipo imperceptible en sí mismo, de una pre-forma inconsciente que parece pertenecer a la estructura heredada de la *psique*, y puede, a causa de ello, manifestarse en todas partes como fenómeno espontáneo.⁷

Los arquetipos parten de símbolos contenidos en el alma humana que se traducen en “la aparición de lo latente a través del arcano: visión, sueño, fantasía, mito”.⁸ La fecundidad de esas imágenes (la sombra reificada, por ejemplo) se cifra en su carácter universal, en la existencia de un acervo común pero voluble a los cambios sociales e históricos.

La receptividad de los románticos hacia la superstición fomentó la continuidad entre mito etno-religioso y motivo literario. De un lado, está la labor de los escritores cultos que recuperaron motivos populares para dotarlos de nueva forma y contenido, poniendo de relieve que las creencias ancestrales, en contra de lo que sostenía el espíritu de la Ilustración, no habían sido superadas por el pensamiento racional. De otro, los autores interesados por el avance de la psicología e inmersos en la moda del magnetismo animal y el ocultismo. Tobin Siebers, que da fe de la proliferación de la *magia de salón* en el siglo XIX, apunta que

⁵ “Lo fantástico no es más que una de las vías de la imaginación, cuya fenomenología semántica nace a la vez de la mitología de lo religioso, de la psicología normal y patológica, por lo que, de ese modo, no se distingue de las manifestaciones aberrantes de lo imaginario o de sus expresiones codificadas en la tradición popular” (Irène Bessièrre (1974), “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza”, en David Roas, ed., *Teorías de lo fantástico*, p. 84).

⁶ Carlos García Gual, *Introducción a la mitología griega*, Alianza, Madrid, 1995, p. 263.

⁷ Carl Gustav Jung, *Recuerdos, sueños, pensamientos*, p. 411.

⁸ Juan-Eduardo Cirlot (1958), *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid, 1997, p. 41. Cirlot compara el concepto de arquetipo junguiano con el mundo de las Ideas de Platón, pues “es anterior al mismo hombre y se proyecta más allá de él”.

Como los románticos desdeñaban la violencia y la exclusión tanto como los racionalistas (especialmente la exclusión de la fe por el racionalismo), abrazaron la superstición como símbolo de la poesía [...] Nodier definió al autor fantástico como al mentiroso en busca de la mentira absoluta [...] Como lo muestran las carreras de poetas de la locura y la magia como Hoffmann, Maupassant, Nerval y Poe, el amor del romántico a la superstición a menudo conduce a la automitificación y a la autodestrucción.⁹

Hay que preguntarse, sin embargo, el porqué de la continuidad entre mito etno-religioso y motivo literario en el caso concreto del doble. La clave puede estar en las implicaciones primigenias de la dualidad y en el miedo a la fragmentación. Keppler se refiere bajo el epígrafe de *dualism bisecting nature* a la tendencia innata a escindirse de los sujetos u objetos procedentes de la naturaleza.¹⁰ Tendencia que Wladimir Troubetzkoy también percibe en los procedimientos mitológicos: “la mythologie semble universellement procéder par ressemblances et par différences, par *dédoulements*”.¹¹ Y que Eduard Vilella, por su parte, explica a través de un factor esencial: el valor de la imagen doble para representar elementos fundamentales como el alma y la muerte.¹²

En los siguientes capítulos se intentará analizar sucintamente la presencia de la dualidad en los mitos y las supersticiones ancestrales, y la manera en que éstos contribuyeron a la construcción del *Doppelgänger*.

El extraño poder de los gemelos

En la actualidad, el nacimiento de hermanos gemelos está desprovisto de toda connotación mágica. La medicina ha demostrado que la concepción de gemelos univitelinos se debe a un incuestionable fenómeno biológico: un óvulo fecundado por un único espermatozoide se divide en dos, dando lugar a la creación de sendos fetos.¹³ Aunque los gemelos siguen suscitando cierta curiosidad todavía hoy,¹⁴ ésta dista mucho de los

⁹ Tobin Siebers, *Lo fantástico romántico*, p. 42.

¹⁰ C.F. Keppler, *The literature of the Second self*, p. 5.

¹¹ Wladimir Troubetzkoy, *La figure du double*, Didier, París, 1995, p. 7.

¹² Eduard Vilella, *op. cit.*, p. 91. Véase también la tesis psicoanalítica de Massimo Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, pp. 26-29.

¹³ Frente a los gemelos bivitelinos o fraternos, que se originan porque dos espermatozoides fecundan sendos óvulos o un óvulo dividido en dos. El parecido físico de los bivitelinos no es, a diferencia del de los gemelos monocigóticos, exacto.

¹⁴ Véase por ejemplo el artículo de Javier Sampedro “Lo que dos tienden a pensar”, *El País*, 25 de agosto de 2003, p. 31.

poderes que se les atribuía tanto en las supersticiones primitivas como en los relatos mitológicos de civilizaciones más desarrolladas.

Todas las culturas han mostrado un interés particular por el fenómeno de los gemelos,¹⁵ interés inseparable, sin duda, de la consideración de éstos como seres aliados con fuerzas sobrenaturales. Su representación varía: pueden ser simétricos, pero también alternar los colores blanco y negro o rojo y azul, aparecer uno inclinado hacia la tierra y otro hacia al cielo, o coronados por una cabeza de toro y otra de león.

La sugestión provocada por los gemelos se debe en primer lugar a su nacimiento *anómalo*, éste implica una perturbación del orden natural de las cosas identificable, a su vez, con la intrusión de una presencia extraña entre los humanos. Ahora bien, el significado de la intrusión varía notablemente: puede ser de signo benéfico o siniestro, o estar asociada con una concepción trascendental del mundo y simbolizar la ambivalencia del universo mítico.¹⁶ Este dualismo suele concebirse en términos maniqueos (uno encarna el Mal y otro el Bien), aunque ambos pueden compartir la misma carga amenazante o protectora.¹⁷

Es habitual la consideración de los gemelos como héroes dotados de poderes sobrenaturales. Así sucede en el caso de los Dióscuros griegos, Cástor y Pólux (también llamados, junto a sus hermanas Clitemnestra y Helena, Tindáridas), engendrados el mismo día, Cástor por Tindáreo (padre de Leda, la madre de ambos), y Pólux por Zeus. Ambos participaron en la expedición de Jasón y los argonautas en busca del vellocino de oro. Nunca se separaron el uno del otro¹⁸ y llegaron a ser el orgullo de Esparta, presidentes de los Juegos de la ciudad y patronos de los bardos. Cástor era famoso por sus habilidades como soldado y domador de caballos, Pólux el mejor púgil de su época. Vestían igual, llevaban media cáscara de huevo coronada por una estrella y una lanza, y montaban a

¹⁵ Véanse las nóminas que ofrecen Hans Biedermann (1989), *Diccionario de símbolos*, Paidós, Barcelona, 1993, pp. 209-210; Jean Chevalier y Alain Gheerbrant (1969), *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 1993, pp. 526-527; y Cirlot, *op. cit.*, p. 220.

¹⁶ Como constata Georges Dumézil, la herencia cultural común fructifica de manera distinta a causa del sustrato histórico que nutre a cada pueblo; de este modo, mientras en los hindúes la interpretación de los mitos tiene un fuerte cariz espiritual, los latinos tienden a la historización de lo legendario (cf. Carlos García Gual, *Introducción a la mitología griega*, p. 273).

¹⁷ De ahí que los bantús mataran a sus gemelos mientras otras tribus africanas les adoraban como a magos (Chevalier y Gheerbrant, *op. cit.*, p. 527).

¹⁸ La identificación e inseparabilidad de Cástor y Pólux es habitual en algunos pueblos primitivos. Lucien Lévy-Bruhl (*El alma primitiva* (1927), Península, Barcelona, 1985, pp. 73-78) se refiere a la noción de “cuasiidentidad de los hermanos” para designar su consideración como un único individuo. Intercambian sus funciones y sus derechos, como la posesión de la esposa del otro. Ni siquiera la muerte rompe la solidaridad íntima entre hermanos: el fratricidio se considera una especie de suicidio parcial.

caballo. Sólo les distinguían las cicatrices del rostro de Pólux. Los Dióscuros encarnan el dualismo de cuerpo y alma: Cástor, en tanto que hijo de mortal, constituiría la parte terrena del hombre; Pólux, vástago de un dios, sería la eterna.¹⁹

Hay ejemplos similares en culturas como la hindú: en sus textos primigenios, los Vedas, son capitales las figuras de los Ashwins o Açvins ('hijos del dios', significado similar al de los Dióscuros, 'jóvenes de Zeus'), fruto de la unión de un dios y una mortal. Como a Cástor y Pólux, se les atribuían poderes benéficos: podían rejuvenecer o sanar a los hombres y proteger a los navegantes de los peligros del mar.

Otra de las funciones de los gemelos míticos es la fundación de una ciudad que culmina, por lo general, en un sacrificio propiciatorio. El caso paradigmático es el de Rómulo y Remo, mito de la creación de Roma hacia 754 a. C.²⁰ De todos los mencionados aquí, constituye el caso más próximo al *Doppelgänger* literario: la enemistad de los gemelos encarna la imposibilidad del hombre de mantener el equilibrio entre sus contradicciones internas. El asesinato, que en algunos relatos clásicos de dobles tendrá su correlato en el suicidio, muestra la necesidad de destruir o someter a la parte repudiada para que triunfe la otra.

No obstante, Rank niega que el *Doppelgänger* se apoye directamente en los gemelos. A su entender, el germen del héroe mítico (como son los Açvins, los Dióscuros o Rómulo

¹⁹ De aquí en adelante será útil recordar la sinonimia de *inmortalidad* y *divinidad* entre los griegos: "Si el alma es *inmortal* es esencialmente igual a un *dios*, es uno de los seres que pertenecen al mundo de los dioses. Decir *inmortal* entre los griegos es lo mismo que decir *dios*: son conceptos equivalentes" (Erwin Rohde, *Psique. El culto de las almas y la creencia en la inmortalidad entre los griegos*, vol. 2, p. 304).

²⁰ El relato arranca con la deposición del trono de Alba de Numitor por parte de su hermano Amulio, que asesinó a sus sobrinos y obligó a su hermana Rhea Silvia a hacerse vestal. Pero ésta quedó embarazada de Marte y dio a luz a Rómulo y Remo, que abandonó a orillas del Tíber. Amamantados por una loba y criados por un pastor y su mujer, ya hombres le devolvieron el trono a Numitor y decidieron fundar una ciudad en el mismo lugar donde habían pasado su infancia. Para consultar a los dioses, Rómulo se instaló en el Palatino y su gemelo en el Aventino. Fue Remo quien vio el primer signo augural, el vuelo de seis buitres, pero Rómulo captó doce. Con un arado, Rómulo hizo surcos en torno al Palatino: la tierra levantada simbolizaba los muros de la futura ciudad y los surcos el foso, pero Remo atravesó de un salto *muros* y *foso*. Su hermano le dio muerte gritando "¡Perezca así cualquiera que en el futuro atravesase mis murallas!" (Mircea Eliade (1976-1983), *Historia de las creencias y las ideas religiosas*, Paidós, Barcelona, 1999, vol. 3, pp. 135-136). También los primeros reyes de la Atlántida fueron gemelos, según explica Platón en el *Critias*. Poseidón dividió la isla en diez partes y le concedió una a cada hijo. Aunque éste no es el caso, Biedermann (*op. cit.*, p. 209) advierte que el concepto de gemelos podía aplicarse a "la costumbre arcaica de la doble realeza" y no tanto a un auténtico parentesco biológico.

y Remo) lo conforma su carácter divino e inmortal y no el fenómeno circunstancial de que éste aparezca escindido en dos seres idénticos.²¹

Esto no es óbice, en mi opinión, para constatar la efectividad del vínculo de los gemelos con el doble, cifrado principalmente en la naturaleza misteriosa de ambos (lo excepcional de su génesis, su inquietante parecido físico, esa suerte de *telepatía* o *sincronización* que aún hoy se les atribuye) y sus implicaciones simbólicas. Es más, la configuración icónica del *Doppelgänger* parte de la similitud física: “The roots of the theme will be found in the ordinary phenomenon of family likeness and chance resemblance”.²²

El cuento de Ambrose Bierce “Uno de gemelos” (“One of Twins”, 1893) ofrece un ejemplo excepcional de ese vínculo mítico trasvasado al género fantástico. El relato está concebido como una carta hallada entre los papeles del difunto Mortimer Barr, y escrita por Henry Stevens. El objetivo de Henry es responder a una cuestión que le planteara Barr:

Me preguntas si en mi experiencia como miembro de una pareja de gemelos he observado alguna vez algo que resulte inexplicable por las leyes naturales a las que estamos acostumbrados. Tú mismo juzgarás; tal vez no todos estemos acostumbrados a las mismas leyes de la naturaleza. Puede que tú conozcas algo que yo no sé, y que lo que para mí resulta inexplicable sea muy claro para ti.²³

Henry se remite a su pasado para justificar esos hechos inexplicables que marcaron la relación con su hermano gemelo. Una relación sin duda extraña desde sus orígenes: ambos eran tan iguales que “no estoy del todo seguro que su nombre no fuera Henry y el mío John” (p. 137), de manera que la familia acabó refiriéndose a ambos como “Jehnry”. Cuando los padres mueren, arruinados, los gemelos se instalan en San Francisco,

²¹ Para ilustrar su tesis, Rank (*op. cit.*, p. 100) alude a leyendas medievales que desmitifican la naturaleza heroica de los gemelos y contradicen el prestigio de la doble paternidad en las tradiciones védica y griega. Keppler (*op. cit.*, p. 16) documenta el caso de tribus que concebían el nacimiento de gemelos como una catástrofe, por lo que a menudo eran estrangulados al nacer junto a la madre (alumbrar gemelos los degradaba al estado de animales). Se creía que un hombre no podía ser padre de dos hijos a la vez, por lo que la mujer habría cometido necesariamente adulterio, probablemente con un espíritu deseoso de infiltrar su influencia diabólica en la tribu. O bien se pensaba que los gemelos habían practicado *juegos extraños* dentro del vientre materno y por ello se les sacrificaba (Biedermann, *op. cit.*, p. 209). Según Rank (*op. cit.*, pp. 97-98), “les jumeaux d’un sexe différent peuvent accomplir l’acte sexuel déjà avant leur naissance, dans le corps de leur mère et transgresser ainsi le tabou de l’exogamie”,.

²² Ralph Tymms, *Doubles in literary psychology*, p. 15.

²³ Ambrose Bierce, “Uno de gemelos”, *El clan de los parricidas y otras historias macabras*, Valdemar, Madrid, 2001, p. 137.

si bien viven en casas distintas y apenas se ven; así, “el hecho de nuestro extraordinario parecido era apenas conocido” (p. 138).

El primer hecho sobrenatural tiene lugar cuando Henry se encuentra con un hombre que parece conocerle y le invita a una cena familiar; resulta obvio, pues, que le ha confundido con John. Asombrosamente, Henry responde: “Es usted muy amable, señor, y me complace mucho aceptar su invitación. Por favor, presente mis respetos a Mrs. Margovan y dígame que estaré allí” (p. 139). Cuando al día siguiente Henry le comenta el caso a su hermano, éste le confiesa que horas antes un impulso le obligó a aceptar la invitación de Mr. Margovan, su compañero de trabajo, sin que éste le dijera nada al respecto. Aunque Henry le propone sustituirle en la cena, John se niega. Traba amistad con Mr. Margovan y acaba prometiéndose con su hija.

Tras hacerse público el compromiso, pero antes de que Henry conozca a su futura cuñada, éste ve en la calle a un individuo de aspecto disoluto al que, sin saber porqué, decide seguir. En la plaza de la Unión, el hombre se encuentra con una joven muy guapa que le es extrañamente familiar a Henry: “aunque la joven me resultaba desconocida, me dio la impresión de que podría reconocerme si me veía” (p. 140). Ambos entran en una casa poco recomendable y Henry olvida el asunto.

Una semana después, John le lleva a casa de Mr. Margovan y en la hija, Julia, reconoce “a la heroína de aquella aventura sospechosa” (p. 141). A lo largo de la reunión, menudean las bromas sobre el parecido de los hermanos Stevens, hasta que Henry no puede evitar decirle a Julia: “Miss Margovan, usted también tiene un doble: lo vi el martes pasado en la plaza de la Unión” (p. 141). Ante la vergüenza de Julia, Henry constata sus sospechas y le advierte de que se opondrá a su matrimonio con John.

Durante la noche siguiente, Henry tiene un presentimiento fatal que no sabe a qué atribuir, hasta que oye en dos ocasiones un grito agudo que atribuye a su hermano. Como un autómatas, aparece en la casa de Mr. Margovan, donde se encuentra con una terrible situación: Julia ha muerto envenenada y John se ha suicidado, disparándose en el pecho. Henry pierde el sentido y es acogido por Mortimer Barr y su esposa.

Años más tarde, paseando de noche por la plaza de la Unión -“lugar en que una vez había sido testigo de aquella cita fatídica” (p. 144)-, se encuentra con el que fuera amante de Julia, ahora en un estado de evidente degradación. La venganza de Henry se consume con un único gesto:

Sin ningún propósito definido me puse en pie y me acerqué a él. Entonces levantó la cabeza y me miró a la cara. No tengo palabras para describir el horrible cambio que se apoderó de él; su mirada era de un horror indescriptible. Creyó encontrarse frente a frente con un fantasma. Pero era un hombre valiente. «¡Maldito John Stevens!», exclamó y, levantando su brazo tembloroso, descargó su débil puño sobre mi rostro y cayó de bruces sobre la grava mientras yo me alejaba. Alguien le encontró allí, más muerto que una piedra. Nada más se sabe de él, ni siquiera su nombre. Aunque saber de un hombre que está muerto debería ser suficiente (pp. 145-146).

“Uno de gemelos” aúna rasgos consustanciales al motivo del *Doppelgänger*. Por ejemplo, la duda respecto a la identidad objetivada en la confusión de nombres, confusión que acaba resolviéndose en el ámbito familiar con la identificación total de los gemelos mediante un inquietante híbrido, “Jehnry”. El vínculo sobrenatural que une a Henry y John se manifiesta a través de una serie de fenómenos inexplicables para ellos mismos; de hecho, el conflicto del relato viene dado por su capacidad telepática: de no compartir Henry los conocimientos de su hermano, nunca habría descubierto la infidelidad de su prometida, ni por tanto se hubieran producido las muertes de Julia y John.

El factor que permite la consumación de la venganza es el perfecto parecido de los gemelos. El amante de Julia cree que es el fantasma de John quien le visita, y muere de miedo. En definitiva, comete un trágico error sobre el que Henry se permite ironizar en un último apunte: saber de un hombre que está muerto debería bastarnos. De ello puede colegirse que si el amante hubiera sabido de la existencia del gemelo, quizá no le habría confundido erróneamente con un fantasma.

Doctrinas y supersticiones sobre el alma

La creencia occidental en la dualidad de psique y cuerpo tiene su máximo exponente en las formulaciones de Platón, sobre todo en dos de sus diálogos de madurez, *Fedón* (subtitulado en la Antigüedad “Sobre el alma”) y *Fedro*. Platón parte de la tradición órfica para fundar su propio sistema filosófico. El orfismo guarda estrechos lazos con el culto a Dioniso (Sabao, Sabacio o Baco), dios tracio cuya fama penetró lentamente entre los siglos VIII y VI a.C. en la religión helénica.²⁴ En las orgías tracias, los participantes

²⁴ El culto a Dioniso se inició en Grecia gracias al paso de los griegos por Tracia y a los núcleos de población tracia establecidos en el centro del país. La adaptación se desarrolló con dificultad a causa de la oposición de regiones enteras al furor báquico (Erwin Rohde, *op. cit.*, vol. 2, pp. 309 y 329).

entraban en un estado de éxtasis en el que sentían que su alma no estaba ya dentro de ellos, sino que había *emigrado*.²⁵

El culto tracio a Dioniso fue una adaptación concreta “de un impulso religioso que en todos los momentos y en cualquier grado de desarrollo cultural irrumpe en toda la extensión de la tierra”, originado por “algún anhelo profundo anclado en las raíces de [la] naturaleza física y psíquica [del hombre]”.²⁶ No en vano se atribuye la realización de prácticas similares a los chamanes de Asia, los curanderos del Norte de América, Groenlandia y las Antillas. Al margen de la coincidencia de los estímulos utilizados (la música y la danza, los narcóticos), todos estos rituales parten de una creencia similar en torno a la capacidad del alma para abandonar el cuerpo, rituales y creencias que recogieron algunos románticos y postrománticos en sus obras, como es el caso de Gautier (*Avatar*) o Nerval (“Aurélia”).

Los órficos griegos, de los cuales se tiene noticia hacia finales del siglo VI, se entregaron al culto de Dioniso, pues Orfeo (el supuesto fundador de las doctrinas órficas) era considerado el introductor del dios tracio en la tradición helénica.²⁷ Según los órficos, el hombre debía desvincularse de su porción titánica (y por tanto perversa) para retornar a la divinidad.²⁸ La distinción entre lo titánico y lo dionisiaco puede considerarse una alegoría

Nietzsche (*El nacimiento de la tragedia*, pp. 68-69) caracteriza la asunción del fenómeno tracio como conciliación entre Apolo y Dioniso.

²⁵ Es un tipo de locura divina que Platón (*Fedro*) llama “mística” y atribuye a Dioniso, frente a “la inspiración profética” -Apolo-, “la poética” -Musas-, y “la locura amorosa” -Afrodita y Eros- (*Fedón*. *Fedro*, ed. de Luis Gil Fernández, Alianza, Madrid, 2001, 265b). El sentido del trance, según Rohde (*op. cit.*, vol. 2, pp. 315-316), tenía un alcance más profundo que el de un arrebato pasajero: “el éxtasis, la *alienatio mentis* momentánea del culto de Dioniso, no es una divagación ligera y ondulante del alma por las regiones de la pura ilusión, es una *hieromanía*, una santa locura en la que las almas, ya fuera del cuerpo, se unen con la divinidad [...] En el éxtasis, liberación del alma de las ataduras del cuerpo y comunicación con la divinidad, al alma le nacen impulsos de los que nada sabe en su existencia cotidiana, cohibida como está en la envoltura de su cuerpo”.

²⁶ *Ibid.*, p. 318.

²⁷ Mircea Eliade, *Historia de las creencias y las ideas religiosas*, vol. 2, p. 220. La asimilación pudo deberse a la condición de Orfeo de fundador de iniciaciones, pero también al descenso a los infiernos (Dioniso, en busca de su madre, Sémele; Orfeo, en busca de su esposa, Eurídice). Además, el desmembramiento de Orfeo tras su viaje al infierno por parte de las ménades o bacantes se interpretó como un rito dionisiaco. El mismo Dioniso fue despedazado por los Titanes.

²⁸ El mito de los Titanes está muy unido a la tradición órfica. Según éste, el hombre participa de las naturalezas titánica y divina, pues las cenizas de los Titanes (de las que surge el hombre) contienen el cuerpo de Dioniso niño o Dioniso-Zagreos. Dioniso había recibido de su padre, Zeus, el reino del mundo. Pero los Titanes, alentados por Hera, se acercaron al niño con varios regalos. Mientras se contemplaba en un espejo, los Titanes lo despedazaron y devoraron. Atenea salvó su corazón, que Zeus tragó, dando origen así a un nuevo Dioniso, hijo del dios y de Sémele (y no Perséfone, la

que ilustra el deslinde de alma y cuerpo: mediante la purificación, los órficos pretendían suprimir la herencia titánica y conservar únicamente la divina. Con tal fin elaboraron un cuidado sistema de ascesis que, en lo relativo a la contención de los placeres terrenales, remite a los consejos que pondrá Platón en boca de Sócrates dos siglos después.²⁹

Aunque es en el *Fedro* donde Platón desarrolla la doctrina de la partición del alma, el *Fedón* resulta de obligada referencia para comprender su teoría.³⁰ En el *Fedón* (entre 383 y 379 a.C.), recrea las últimas horas de Sócrates quien, con la excusa de consolar a sus discípulos, describe la muerte como un tránsito a una nueva vida. La muerte se presenta como la separación de cuerpo y alma. El cuerpo constituye un estorbo (una cárcel o sepulcro, en la tradición órfica) que, con sus imperativos materiales -el placer, el dolor-, obstaculiza el desarrollo espiritual del alma.³¹ La sabiduría es accesible, por tanto, una vez que el alma se despoja de su envoltura terrena. Tras la muerte, el alma, ya instalada en el Hades, “se va a lo que es semejante a ella”. Según sus hábitos pretéritos, tendrá mayor o menor fortuna a la hora de reencarnar.³² Platón elabora un sistema ético basado en el premio y el castigo como colofón de la pureza o impureza, completado con la teoría de las reminiscencias: antes de nacer el hombre, su alma ya existía; por tanto, éste no aprende, sino que recuerda lo visto durante su migración (73c-e).

En el *Fedro* (h. 370 a.C.), Platón refiere su teoría sobre la partición del alma apoyándose en el símil del auriga y los caballos. De este diálogo me interesa destacar la división del alma en tres compartimentos, encarnados por el cochero y los dos corceles, de los de los cuales “uno es bueno y el otro no” (253d-e). Cada uno se corresponde con “dos principios rectores o conductores”: “el uno es un apetito innato de placeres, y el otro un modo de pensar adquirido. A veces tienen ambos en nosotros un mismo sentir, otras, en

madre anterior). Los Titanes fueron alcanzados por el rayo de Zeus y quedaron convertidos en cenizas. Otto Rank (*op. cit.*, p. 8) relaciona a Dioniso-Zagreos con el doble.

²⁹ Sobre el culto órfico, véase W.K.C Guthrie, *Orfeo y la religión griega. Estudio sobre el movimiento órfico*, Eudeba, Buenos Aires, 1970; Erwin Rohde, *op. cit.*, vol. 2, pp. 369-435; y Mircea Eliade, *op. cit.*, vol. 2, pp. 221-241.

³⁰ El primero en enunciar en el helenismo la inmortalidad del alma y su reencarnación había sido Ferécides de Siros, cuya escatología apenas tuvo eco. Pitágoras de Samos y Empédocles de Acragante, junto a los órficos, popularizaron y sistematizaron la creencia en la metempsicosis. Pitágoras suele considerarse discípulo de los tracios y Ferécides, pero su doctrina sobre la transmigración muestra un grado de elaboración inédito en el culto de éstos. Impregna sus teorías de una fuerte carga ética y moral: las acciones del hombre en vidas pasadas condicionarán inexorablemente sus reencarnaciones futuras.

³¹ En lengua griega, se establece un juego de palabras entre *soma*, ‘cuerpo’, y *sema*, ‘cárcel’.

³² Sócrates enuncia una gradación jerárquica que va desde el asno hasta el linaje divino (81e-82c).

cambio, están en pugna. En ocasiones es uno el que domina, en otras el otro” (237d-e). La actitud que recomienda el filósofo es, claro, la contención de los placeres más prosaicos.

Ambos diálogos evidencian que, desde antiguo, había una profunda creencia en la dualidad de la psique, escindida entre lo mortal y lo inmortal, lo terreno y lo divino, los apetitos carnales y el pensamiento racional. Dicha creencia, además, está sometida a un rígido sistema moral que marca inexorablemente la trayectoria vital y escatológica del ser humano. El hombre, como se percibe en otros diálogos platónicos (el *Banquete*), ha de elegir la vía espiritual y desechar la tentación de lo material para que su alma contemple la Belleza y adquiera así felicidad y sabiduría.

El estudio de las supersticiones de los pueblos primitivos ofrece una nueva perspectiva sobre el alma humana. En este caso, no se trata tanto de una división entre el pensamiento racional y apetitos carnales como de una exacerbada concepción no unitaria del individuo: para el primitivo, la categoría de individuo se disemina en múltiples manifestaciones, partes integrantes de sí mismo sin las cuales perdería su autonomía como sujeto.

La imagen es, ciertamente, una reduplicación de nosotros mismos y en este sentido nos afecta muy de cerca. Decimos al mirarla: “Soy yo”. Pero sabemos al mismo tiempo que experimentamos con ello una semejanza, no una identidad. Mi imagen tiene una existencia distinta de la mía y su suerte no tiene influencia alguna sobre mi destino. Para la mentalidad primitiva sucede de otro modo. La imagen no es una reproducción del original distinto de éste. Es este mismo original. La semejanza no es simplemente una relación efectuada por el pensamiento. En virtud de una participación íntima, la imagen, lo mismo que la pertenencia, es consustancial al individuo. Mi imagen, mi sombra, mi reflejo, mi eco, etc., soy yo mismo -y hay que entender esto al pie de la letra. Quien posea mi imagen me tendrá en su poder [...] Que un mismo ser sea a la vez uno, dos o varios, es algo que a la mentalidad primitiva no le sorprende como a nosotros nos sorprendería, si fuera el caso [...] A su entender la imagen es un ser, el original es otro ser: son dos seres y, sin embargo, es el mismo ser.³³

En el pensamiento occidental moderno, la sombra o el reflejo son *lo mismo en estado de duplicación lógica*; para el primitivo, constituyen *el otro de lo mismo*.³⁴ En el primer caso,

³³ Lucien Lévy-Bruhl, *El alma primitiva*, pp. 129-130.

³⁴ Utilizo aquí la terminología propuesta por Victor I. Stoichita (*Breve historia de la sombra* (1997), Siruela, Madrid, 2000, p. 31) en su descripción de las nociones platónica (mimética) y pliniana (mágica) de la imagen humana.

la imagen desempeña una función mimética (es una copia de la realidad), mientras que en el segundo ésta *captura* al modelo en una especie de operación mágica. De ahí que la vulneración o manipulación de la sombra, el reflejo o la fotografía confundan y aterricen al hombre primitivo. No en vano, es frecuente que considere sombra y reflejo como partes vitales de sí mismo, y por tanto como una fuente de peligros: si sombra y reflejo son maltratados, sentirá el daño como si se lo hubieran infligido a él; si se separan de su cuerpo, morirá.³⁵

La *pérdida del alma* es, en efecto, una de las enfermedades psicológicas comunes entre los pueblos primitivos. Se produce cuando el alma abandona el cuerpo de forma espontánea o accidental, o cuando es robada por un hechicero. Según Henri Ellenberger, esta creencia enlaza con el descubrimiento de un segundo yo que anida dentro del ser humano:

Durante el sueño o el desmayo, el “alma” parece separarse por sí misma del cuerpo. En los sueños y visiones, el durmiente ve formas humanas que difieren de las de su experiencia consciente. Estas dos nociones se combinan en la teoría de que el hombre lleva dentro de sí una especie de duplicado, un alma fantasmal cuya presencia en el cuerpo es un requisito previo para la vida normal, pero que puede abandonarlo temporalmente y vagar por ahí, especialmente durante el sueño.³⁶

No obstante, conviene cuestionar la magnitud de la distancia que separa al llamado *hombre primitivo* del hombre occidental moderno. Parece claro que el segundo no goza de esa *participación mística* o *alma selvática* que caracteriza al primero, y por ello la noción de *individuo* varía considerablemente en la mentalidad de uno y otro. Pero hay un sentimiento que aúna a ambos, el terror a la dispersión de lo que les es consustancial: “aun en lo que llamamos un elevado nivel de civilización, la consciencia humana todavía no ha conseguido un grado conveniente de continuidad. Aún es vulnerable y susceptible a la fragmentación”.³⁷

³⁵ James G. Frazer (1922), *La rama dorada. Magia y religión*, Fondo de Cultura Económica, México, 1981, p. 230. Incluso en la iconografía cristiana se considera a la sombra una prolongación de su *propietario*; véase el cuadro de Masaccio *San Pedro cura a los enfermos con su sombra* (1427-1428).

³⁶ Henri Ellenberger (1970), *El descubrimiento del inconsciente*, Gredos, Madrid, 1976, p. 24.

³⁷ Carl Gustav Jung (1964), “Acercamiento al inconsciente”, en Carl Gustav Jung y otros, *El hombre y sus símbolos*, Aguilar, Madrid, 1974, p. 25.

Entre los seguidores de Orfeo, Pitágoras y Platón, no parece que existiera tal miedo a la fragmentación, al menos en lo que respecta a la concepción de alma y cuerpo como entidades divina y mortal. Tampoco el éxtasis de los tracios parece un hecho ominoso, sino la oportunidad excepcional de comunicarse con la divinidad; según Rohde,

un ser espiritual-corpóreo [la psique], instalado en el interior del hombre -sea cual fuere su procedencia-, en donde vive su vida particular como un segundo yo [...] da noticia de sí cuando la conciencia del yo visible queda abolida en el sueño, en el éxtasis o en el desvanecimiento [...] En el mismo concepto ya quedaba implícita la idea de que este segundo yo, separado temporalmente del hombre, pudiera llevar una existencia especial. También se sobreentendía que en la muerte, que representaba la separación permanente del hombre visible del invisible, este último no sucumbía, sino que quedaba libre para seguir viviendo solo.³⁸

A la luz de este comentario, sin embargo, no parece inoportuno considerar los sistemas elaborados en torno a la inmortalidad del alma y la materialización de ésta en un *segundo yo* como un mecanismo de defensa ante la muerte, en la línea de interpretación de Rank. Pues, como dice Sócrates a Fedón, la inmortalidad del alma y la transmigración quizá no sean más que elucubraciones fallidas que, en todo caso, resultan sumamente consoladoras llegado el momento de la muerte: “Si resulta verdad lo que digo, está bien el dejarse convencer, y, si después de la muerte no hay nada, al menos el momento justo de antes morir molestaré menos con mis lamentos a los que me rodean” (91b).

El alma, separada del cuerpo, adquiere generalmente “cierto poder terrible e incontrastable, tanto más de temer cuanto que escapa a la percepción de los sentidos”,³⁹ y es que lo desconocido, lo no palpable, la incursión en la región de los espíritus, el temor a no regresar, provocaba al fin y al cabo inquietud.

En “Aurélia”, Nerval lleva a su máxima expresión la indagación en el mundo subterráneo de las almas. El narrador experimenta un curioso desdoblamiento: su otro yo ha usurpado el lugar que le corresponde entre los muertos, donde se halla Aurélia. Mientras el doble goza de un amor *ultra mortem*, él intenta romper las barreras que le separan del reino de la amada a través de sueños y visiones. A la luz de los comentarios de Ricardo Gullón acerca de los “matrimonios del Más Allá”, el doble que posee a Aurélia bien podría simbolizar “la resistencia a establecer una frontera irrevocable entre la vida y la muerte [...],

³⁸ Erwin Rohde, *op. cit.*, vol. 2, p. 394.

³⁹ *Ibid.*, vol. 1, p. 27.

la resistencia del ser humano a aceptar la extinción definitiva de las pasiones que le constituyen, y sobre todo la del amor”.⁴⁰ En otras palabras, el usurpador evita la pérdida de la ilusión amorosa en tanto que mantiene un vínculo con Aurélia muerta. Un planteamiento que, quizá, Nerval extrajo del *Amor Conjugialis* (1768), de Swedenborg:⁴¹

La idea central del místico sueco es que después de la muerte el hombre no sólo es alma o espíritu, éter sutil o brisa, sino que sigue viviendo como vivió en la tierra y según fue en ella. Un varón es un varón y una hembra es una hembra; en cada uno de ellos el amor persiste, y no solamente el espiritual, sino el amor del “sexo”.⁴²

En la literatura fantástica, la proliferación de duplicaciones, sombras e imágenes reflejadas que se rebelan y cobran vida propia traslucen un pavor insondable a la fragmentación, el desmembramiento, la desaparición y la muerte: si el ser humano es infinitamente divisible, ¿en qué se funda entonces el principio de personalidad? El doble es una prueba fehaciente de que los temores de los antiguos y primitivos, presentados con nuevos mimbres, nunca le fueron ajenos al hombre moderno.

La sombra, presencia sosegante y amenazadora

Los folcloristas señalan unánimemente que, en numerosas culturas, la sombra constituyó una objetivación del alma incluso antes que el reflejo especular.⁴³ Como apunta Biedermann, las sombras no sólo indican “impedimento de la luz por un obstáculo interpuesto, sino también entidades oscuras de una índole propia. Son misteriosos dobles del hombre y a menudo se entienden como reproducciones de su alma (algunas lenguas designan con la misma palabra imagen, alma y sombra)”.⁴⁴

Rank documenta leyendas en las que se ensalzan sus propiedades benéficas (procurar fecundidad y juventud al hombre), cosa que demostraría que la sombra fue en principio una presencia de connotaciones positivas. Pero en realidad ya había aparecido

⁴⁰ Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo*, Alianza, Madrid, 1990, p. 155.

⁴¹ Nerval era lector de Swedenborg, como queda claro en la primera página de “Aurélia”, donde menciona sus *Memoriabilia* (p. 385).

⁴² Ricardo Gullón, *op. cit.*, p. 156.

⁴³ Otto Rank, *op. cit.*, p. 62. Esta idea ya aparece en la explicación platónica del proceso cognoscitivo (*República*, VII: 516a-b), que reproduzco abajo. Para Platón el estadio más alejado del conocimiento de la realidad es la contemplación de la sombra.

⁴⁴ Hans Biedermann, *Diccionario de símbolos*, p. 438. Lucien Lévy-Bruhl (*op. cit.*, p. 114) incide en una idea similar: “No parece dudoso que el alma sea otra cosa que la sombra y que ésta constituya la vida del individuo”.

marcada negativamente por Platón en el mito de la caverna, plasmación alegórica de la teoría del conocimiento (*República*, VII). Las sombras constituyen aquí una pálida imitación de las Ideas: son las únicas imágenes a las que pueden acceder los hombres encadenados en la caverna. Sócrates pide a su discípulo que imagine a uno de esos hombres liberándose de sus cadenas y accediendo a “una curación de su ignorancia” (514c-517a). Esa curación resulta ardua pues, acostumbrado a ver únicamente la sombra de las cosas, el descubrimiento de la luz le es muy doloroso.⁴⁵

Por tanto, dos tradiciones marcan la trayectoria literaria de la sombra en Occidente.⁴⁶ La primera, de raigambre popular, concibe la sombra como objetivación del alma y doble del ser humano. La comunidad le atribuye poderes protectores y su vulneración o desaparición implica la desgracia. La doble faceta de la sombra como representante de la vida y la muerte se debe a su asociación con la creencia ancestral en la dualidad (mortal/inmortal) del hombre: mientras el cuerpo constituye la porción mortal, la sombra encarna el alma, que continuará viviendo bajo otra forma siempre que no haya sufrido ningún daño.⁴⁷ La segunda tradición está desprovista del cariz sobrenatural de la primera: para Platón, la sombra constituye simplemente una imitación engañosa de la esencia de las cosas, un zafio simulacro de la realidad.

Cabe preguntarse a qué fuente se acogió la literatura fantástica al adoptar a la sombra como una de las criaturas de su galería.⁴⁸ En su dimensión fantástica, deja de ser una mera proyección corporal para convertirse en una entidad que cobra vida propia, un doble necesario y peligroso a la vez para el ser humano. Necesario, porque sin ella el

⁴⁵ “Necesitaría acostumbrarse, para poder llegar a mirar las cosas de arriba. En primer lugar miraría con mayor facilidad las sombras, y después las figuras de los hombres y de los otros objetos reflejados en el agua, luego los hombres y los objetos mismos. A continuación contemplaría de noche lo que hay en el cielo y el cielo mismo, mirando la luz de los astros y la luna más fácilmente que, durante el día, el sol y la luz del sol [...] Finalmente, pienso, podría percibir el sol, no ya en imágenes del agua o en otros lugares que le son extraños, sino contemplarlo cómo es en sí y por sí, en su propio ámbito” (516a-b).

⁴⁶ Siento tener que dejar de lado sus implicaciones pictóricas, fotográficas y cinematográficas. Para una amplia perspectiva de la cuestión, véase Michael Baxandall, *Shadows and Enlightenment*, Yale University Press, New Haven & Londres, 1995; y la obra ya citada de Victor I. Stoichita.

⁴⁷ Jean-Pierre Vernant da cuenta de la conexión de alma y sombra -representada por los griegos mediante la figura mortuoria del *colossos*- en *Mito y pensamiento en la Grecia antigua* (1965), Ariel, Barcelona, 1983, pp. 302-316.

⁴⁸ Son muchas las sombras ilustres que aparecen en la historia literaria, como la de Virgilio en la *Divina Comedia* de Dante (*Infierno*, III, 57-60; *Purgatorio*, II, 79-84, y III, 16-21), o la ya citada de *El caballero de Olmedo* (1620), de Lope de Vega. En esta tesis, no obstante, me ceñiré estrictamente a la sombra en el ámbito de lo fantástico. Para un panorama más amplio, véase la antología de José María Carreño *Cuentos de sombras*, Siruela, Madrid, 1989; hay edición reciente (2005).

hombre se ve desprovisto de una parte que concibe inseparable de sí; la pérdida y la reificación de la sombra, como le sucede al protagonista de *La maravillosa historia de Peter Schlemihl* (1814), de Chamisso, puede suponer una deshonra, la lacra que impide al individuo ser considerado un miembro de la sociedad: “Le dédoublement tend à enfermer encore plus le sujet en lui-même, à le separer du reste du monde”.⁴⁹ A la vez, es un doble peligroso por su naturaleza siniestra, cifrada en la conversión de un ente inanimado en potencia autónoma⁵⁰.

En la literatura fantástica, la sombra se transforma en una presencia de pesadilla que acosa a su propietario e incluso llega a ocupar su lugar. Esta ficcionalización tiene habitualmente como objeto dotar de forma material los remordimientos e instintos ocultos del ser humano. De ahí que, desde antiguo, se le aplicara el epíteto de “enemigo quimérico”:

SOMBRA, se toma por enemigo quimérico. ¿Combatimos aún nuestra propia sombra? Se dice de nuestras sospechas y de nuestros pensamientos.⁵¹

Stoichita glosa un emblema de Joannes Sambucus (Amberes, 1564) titulado significativamente “Mala Conciencia”, en el que aparece un individuo en actitud de agredir a su sombra. El texto adjunto glosa el sentir del personaje, quien exclama dirigiéndose ella: “Éste es quien me traicionará por mi delito”. Como apunta Stoichita,

Lo esencial reside en un desarrollo específico de la metafísica del doble, que se basa en un malentendido metafórico. El hombre piensa que su sombra (su otro) fue testigo de sus maldades. Quiere reducirla al silencio, pero al hacerlo se da cuenta de que el otro es “él mismo”. El lector advierte también que el emblema le ofrece la clave del psicodrama y que la lucha asesina contra la sombra conduce al suicidio.⁵²

⁴⁹ Pierre Jourde y Paolo Tortonese, *Visages du double. Un thème littéraire*, p. 7.

⁵⁰ Sigmund Freud, *Lo siniestro*, p. 18.

⁵¹ *Dictionnaire universel*, La Haya/Rotterdam, 1727 (cf. Victor I. Stoichita, *op. cit.*, p. 144). La acepción hace pensar en la expresión española “No se fía ni de su propia sombra”; el dicho se refiere a alguien tan desconfiado que ni siquiera confía en la proyección más inmediata de sí mismo. Y, en menor medida, en la frase coloquial “tener buena o mala sombra”, para indicar, entre otras cosas, la suerte positiva o negativa de alguien.

⁵² Victor I. Stoichita, *op. cit.*, p. 144. El emblema, al margen del interés que suscita la sombra, anticipa un motivo que será recurrente en el Romanticismo y la literatura sobre dobles: el suicidio.

Pero en la configuración de la sombra como personaje fantástico hay también reminiscencias de los postulados de Platón, quien la considera una entidad falsa engendrada, por añadidura, en oposición a la luz, símbolo de la sabiduría y el conocimiento. “Allí, y más adelante, la sombra aparecerá fundamentalmente cargada de negatividad; negatividad que, a lo largo de todo su recorrido por la historia de la representación occidental, no llegará a perder por completo jamás”.⁵³ Si además se añade a ambas perspectivas el arquetipo junguiano, es fácil explicar el porqué de su paulatina demonización en la historia de la cultura occidental.

Un ejemplo de dicha demonización es la fisiognómica, pseudociencia renovada por el pastor protestante Johann Caspar Lavater (1740-1801) en el Siglo de las Luces. Aunque la fisiognómica es una disciplina tan antigua como los primeros tratados griegos de los que se tiene noticia, Lavater integró en ésta la interpretación de sombras y siluetas humanas.⁵⁴ En sus *Fragmentos fisiognómicos* (1776), le concede al dibujo de la sombra humana dotes casi proféticas: se propone describir al individuo como ser moral a partir de ésta, invirtiendo la tradición según la cual el rostro es el reflejo del alma.

La sombra de un hombre o de su rostro es la imagen más débil y más vacía que se pueda dar de una persona, pero si la fuente de luz se coloca a una distancia adecuada y el rostro se proyecta en una superficie completamente plana situada correctamente en paralelo, esta sombra será también la imagen más verídica y más fiel que exista. Es la más débil de las imágenes, pues no representa nada positivo, es tan sólo el negativo, el simple contorno de un semirrostro. Pero al mismo tiempo es la imagen más fiel de las imágenes pues constituye la huella directa de la naturaleza, huella que ni siquiera el más hábil de los dibujantes alcanzaría a trazar jamás a mano alzada del natural.⁵⁵

Al parecer, Lavater no buscaba el lado positivo o divino del hombre, sino su faceta negativa. Elaboró unas reglas secretas para leer la sombra, rodeando así de un oscuro hermetismo sus experimentos. Fue defensor del magnetismo animal y del mago Cagliostro, y en su entorno proliferaron las neurosis, los suicidios y los exorcismos.⁵⁶ Goethe, seguidor

⁵³ *Ibid.*, p. 29.

⁵⁴ Una práctica que, según Julio Caro Baroja (*La cara, espejo del alma. Historia de la fisiognómica*, Círculo de Lectores, Madrid, 1987, p. 184), tiene que ver asimismo con otras inquietudes de la época: en la Francia de Luis XV, se puso de moda hacer retratos de perfil llamados siluetas.

⁵⁵ Cf. Victor I. Stoichita, *op. cit.*, pp.162-163.

⁵⁶ Véase Colin Wilson (1971), *Lo oculto*, Noguer, Barcelona, 1974, p. 248. De la asociación de Lavater con Cagliostro también da cuenta Marcel Brion (*La Alemania romántica II. Novalis. Hoffmann*.

y colaborador de Lavater hasta 1780, afirma que la fama le sobrevino a causa de su imagen pública de “loco visionario”; según Goethe, la fisiognomía es excéntrica y asistemática, y algunas de sus observaciones, como el juicio apriorístico sobre las personas no agraciadas físicamente, “ponían los pelos de punta”.⁵⁷

No deja de ser significativo que, por las fechas en las que Lavater difunde su pseudociencia, aparezca una obra anónima, *Über die Non-Existenz des Teufels* (Berlín, 1776), donde se certifica *la muerte del diablo*. El autor afirma que éste sólo existe en la mente de los teólogos y en los seres malvados: “No busques el Diablo en el exterior, no lo busques en la Biblia, está en tu corazón”.⁵⁸ Parece claro que durante estos años se produce un paulatino desplazamiento de la noción del mal como producto de una acción exterior y demoníaca hacia la misma esencia humana. Algo que, como se verá, se percibe también en el descrédito en el que caen las posesiones diabólicas a partir sobre todo del auge del mesmerismo, asociado a su vez con la fisiognómica lavateriana.⁵⁹

La tensión entre presencia y ausencia se sustenta una vez más en el dilema del hombre como ser doble, la misma que refleja Hans Christian Andersen en “La sombra” (1846), donde el protagonista, un sabio nórdico, pasa a ser la sombra de su sombra, a su vez transformada en hombre. Un hombre nuevo que, a diferencia del sabio sumido en sus estudios, ha conocido tanto la Poesía como la faceta más oscura del ser humano.

Jean-Paul, p. 56): “Para hacernos una idea del extraordinario renombre que tenía en aquel tiempo, basta recordar que, por sus milagrosas curaciones mediante imposición de manos o magnetismo, era solicitado asiduamente en toda Alemania, e incluso en París se le consideraba como una especie de segundo Cagliostro”. Julio Caro Baroja (*op. cit.*, p. 197) cita una carta que escribió el conde de Mirabeau contra ambos: “De Cagliostro dirá cosas muy fuertes [...]. Después ataca a Lavater, al que considera en relación y unión secreta con Cagliostro. No es un bribón; pero sí un iluminado intolerante, un místico peligroso, jefe de secta y creyente en milagros y en el magnetismo, en contra de la *raison*. Sus presentimientos son vergonzosas extravagancias y producen fascinaciones groseras que llegan incluso a los príncipes”. Véase también Jean-Jacques Tatin-Gourier, “De las Luces a la Revolución, algunas figuras grotescas de la denuncia panfletaria: del energúmeno fanático al charlatán moderno”, en Rosa de Diego y Lidia Vázquez, eds., *De lo grotesco*, Diputación Foral de Álava, Vitoria, 1996, pp. 73-80.

⁵⁷ Johann Wolfgang Goethe, *Poesía y verdad*, pp. 789-793.

⁵⁸ Cf. Victor I. Stoichita, *op. cit.*, pp. 169-170.

⁵⁹ “Cependant, le mesmerisme fournit l’ingrédient essentiel de ce mélange car il servi de base aux theories de Lavater et de Saint Martin et il a évolué en suivant le même itinéraire que les idées de Balzac -de l’extrême rationalisme et même du matérialisme au spiritualisme” (Robert Darnton (1968), *La fin des Lumières. Le mesmerisme et la Revolution*, Perrin, París, 1984, p. 168).



“Mala Conciencia” (1564),
de Joannes Sambucus

El hombre y el reflejo especular

Es ya proverbial el terror de Borges a los espejos, condensado en una de sus citas más célebres: “Los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres”.⁶⁰ A la luz de las viejas tradiciones, los temores de Borges al “horror de una duplicación o multiplicación espectral de la realidad”⁶¹ no parecen infundados. Lo cierto es que el reflejo especular goza, en las costumbres primitivas, de una participación inmediata con el hombre. Por ello, todas las culturas le conceden una atención especial al espejo, el objeto que habitualmente origina la imagen duplicada. En el folclore universal posee múltiples propiedades: la clarividencia, la transfiguración del que se mira en él, la capacidad de proporcionar la invisibilidad y de rejuvenecer al ser humano, o incluso de reflejar al demonio.⁶² Algunas tradiciones europeas recomiendan no mirarse en el espejo cuando hay un muerto en la casa (si el cadáver se ha proyectado en el espejo se llevará consigo al que

⁶⁰ Jorge Luis Borges (1944), “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, *Ficciones*, Alianza, Madrid, 2000, p. 14.

⁶¹ Jorge Luis Borges (1960), “Los espejos velados”, *El hacedor*, Alianza, Madrid, 1999, p. 19. Véase también el poema “Los espejos”, pp. 71-73.

⁶² Theodore Ziolkowski, *Imágenes desencantadas. Una iconología literaria*, p. 141.

mire después), y huir del espejo roto, pues el hombre reflejado podría correr la misma suerte que el objeto.

La atribución de poderes sobrenaturales al espejo, según Ziolkowski, se funda en dos creencias, de las cuales me interesa especialmente la primera:⁶³ la mítica asociación entre alma, sombra y reflejo en los pueblos primitivos y en los sistemas religiosos y filosóficos de culturas más desarrolladas.⁶⁴ Tanto es así, que en algunos pueblos se utiliza un mismo vocablo para designar *alma* y *reflejo*. Es frecuente que las criaturas sobrenaturales como el vampiro (también algunos dioses de la mitología india o el diablo del folclore) no tengan reflejo: en el momento en que el ser pierde su naturaleza humana (el vampiro está muerto y el dios es inmortal), el reflejo, atributo de vida, escapa del cuerpo.

En cuanto a su representación literaria, goza de tres variantes esenciales: el azogue catoptrómico que cumple una función informativa, el espejo penetrable como puerta de acceso a otra dimensión paralela al mundo real, y el objeto capaz de duplicar la imagen.⁶⁵ En el último caso, el poder del espejo deriva del temor que ocasiona el desdoblamiento. Se convierte sobre todo en “un instrumento de conocimiento de uno mismo que revela al hombre directamente su imagen singular, su doble, su fantasma, su simulacro, sus perfecciones y sus defectos físicos. Presenta también, en su absoluta exactitud, la imagen del universo que le rodea”.⁶⁶

Aunque Platón considerara la imagen reflejada como un estadio primario (sólo antecedido por la sombra) en el proceso cognoscitivo,⁶⁷ actualmente se confía en el espejo como fidedigno revelador de la realidad. Jung utiliza la metáfora del *espejo del agua* para mostrar que el que se contempla en su superficie asume el riesgo de encontrarse consigo mismo. Umberto Eco incide en la idea de que la imagen especular muestra y no interpreta, se limita a representar la relación entre objeto e imagen sin mediación alguna,

⁶³ La segunda se ciñe a la consideración del espejo como trasunto del reino de las almas, los espíritus y los muertos. Por ello se le atribuyen dotes mánticas, un conjunto de prácticas mediante las cuales se pretendía adivinar el porvenir.

⁶⁴ Véase también Otto Rank, *op. cit.*, pp. 75-81.

⁶⁵ Theodore Ziolkowski, *op. cit.*, p. 143.

⁶⁶ Jurgis Baltrušaitis, *El espejo. Ensayo sobre una historia científica*, Miraguano, Madrid, 1988, p. 12.

⁶⁷ Platón se refería al espejo como figura del habla, símil o metáfora, y no tanto como imagen, pero su paralelismo admite múltiples aplicaciones; así lo demuestra su repetido uso en las teorías estéticas posteriores. Véase M.H. Abrams (1953), *El espejo y la lámpara, Teoría romántica y tradición crítica*, Barral, Barcelona, 1975, pp. 59-67; y Ziolkowski, *op. cit.*, p. 135.

reproduciendo descarnadamente la realidad.⁶⁸ El espejo produce una imagen que refleja todas las propiedades del objeto representado, un doble ilusorio, por tanto, de lo que se refleja en su superficie.

Stoichita afirma que, en la tradición iconográfica y pictórica de Occidente, el espejo encarna el encuentro con el yo, mientras que la sombra simboliza la relación del individuo con la dimensión oculta de la personalidad.⁶⁹ En esta concepción, como se verá más adelante, influyó el mito de Narciso: antes de producirse la anagnórisis, la imagen reflejada en las aguas de la fuente es para el efebo otra persona, una “sombra”. De ahí que Stoichita relacione la sombra con *lo otro* y el reflejo con el propio yo. No obstante, cuando se los considera elementos primordiales para la preservación de la identidad humana, la sombra y el reflejo adquieren idéntico significado. Es el caso de *La maravillosa aventura de Peter Schlemihl*, de Chamisso, y de “La aventura de la noche de San Silvestre” (1815), de Hoffmann.

Ziolkowski señala que, pese a que el espejo constituye uno de los principales recursos de generación del *Doppelgänger*, la asociación de ambos no se hizo extensiva de inmediato.⁷⁰ Cuando en la narración aparecen dos figuras extraordinariamente parecidas, no se precisan espejos, pues la confusión de identidad se funda en una presencia material. Lo mismo sucede cuando el doble es un ente *posible* validado por el carácter fantástico del relato. Sin embargo, cuando el doble físico desaparece de la escena, se buscan otros medios de encuentro y se produce una transmutación de las convenciones literarias que hace del espejo el sustento que permite la reificación del reflejo y su conversión en doble. El cambio sugerido por Ziolkowski está relacionado, a mi entender, con la evolución del género fantástico: a medida que se produce una interiorización del fenómeno sobrenatural y que gana terreno la dimensión psicológica en detrimento de la amenaza externa, se necesita la mediación del espejo para expresar el horror derivado del propio sujeto y dotarlo de entidad icónica. A la vez, mediante este mecanismo se incrementa la ambigüedad de la existencia del *Doppelgänger*.

Un caso paradigmático es el de Goliadkin, que *construye* a Goliadkin II a raíz de sucesivos equívocos entre puertas y espejos. Parece una obviedad recordar que “para usar

⁶⁸ Excepto, claro está, en el caso de los espejos deformadores y los *teatros catóptricos* que producen ilusiones perceptivas. Véase Umberto Eco, “De los espejos”, *De los espejos y otros ensayos*, Lumen, Barcelona, 1988, p. 28.

⁶⁹ Victor I. Stoichita, *op. cit.*, pp. 35 y 230.

⁷⁰ Theodore Ziolkowski, *op. cit.*, pp. 156-157.

bien el espejo, hace falta ante todo saber que tenemos delante un espejo”,⁷¹ pero este error de percepción será el que conduzca a la desgracia a muchos de los personajes literarios acosados por su correspondiente doble. El efecto ilusorio, así, no se debe a las propiedades intrínsecas del espejo o a los poderes mágicos de algún personaje -como sucede en “La aventura de la noche de San Silvestre”-, sino a la mirada y las peculiaridades psicológicas del individuo.

No obstante, hay que objetar a la tesis de Ziolkowski que el objeto también aparece en relatos que cuentan con un doble físico, sea éste una aparición sobrenatural o un ser de carne y hueso con identidad propia. El espejo sirve para potenciar la sensación de desdoblamiento, o bien, utilizado como símil, para expresar los efectos que causa la duplicación en el personaje. Expresiones del tipo “era com la meva imatge fora del mirall, dotada d'independència”,⁷² o “era como estar cenando delante de un espejo con corporeidad”,⁷³ se repiten una y otra vez en la literatura sobre dobles.

Asimismo, la aparición del doble puede ir acompañada de efectos ópticos que dificultan y distorsionan la percepción visual o potencian la sensación de irrealidad del acontecimiento. En estos casos, el efecto provocado por el *Doppelgänger* se incrementa a través de un amplio despliegue de artefactos: el espejo, el calidoscopio, el telescopio, la linterna mágica.⁷⁴ Remo Ceserani, por su parte, apunta como argumento central del “El hombre de la arena” “la presencia del ojo y de las formas de ver”.⁷⁵ No hay que olvidar que para Nataniel el acto de mirar a través de los anteojos que le compra a Coppola tiene una significación crucial en su odisea: es a partir de entonces cuando se enamora de Olimpia sin percatarse de que se trata de una autómatas.

Conviene mencionar otro factor asociado con el reflejo especular y al doble: el narcisismo. El término, según Freud, procede de la descripción clínica: “fue elegido en 1899 por P. Näcke para designar aquellos casos en los que el individuo toma como objeto sexual su propio cuerpo y lo contempla con agrado, lo acaricia y lo besa, hasta llegar a una

⁷¹ Umberto Eco, “De los espejos”, p. 18.

⁷² Pere Calders (1955), “O ell o jo”, *Cròniques de la veritat oculta*, Edicions 62, Barcelona, 2001, p. 156.

⁷³ Javier Marías (1986), “Gualta”, *Mientras ellas duermen*, Alfaguara, Madrid, 2000, p. 134.

⁷⁴ A.J. Webber, *The Doppelgänger: Double Visions in German Literature*, p. 59.

⁷⁵ Remo Ceserani, *Lo fantástico*, p. 38. La sugestión visual, según Italo Calvino (“La literatura fantástica y las letras italianas”, en AA.VV., *Literatura fantástica*, Siruela, Madrid, 1985, p. 48), es fundamental en la narrativa fantástica del siglo XIX: “el auténtico argumento fantástico del XIX es la realidad de lo que se ve: creer o no creer en apariciones fantasmagóricas, vislumbrar, tras la apariencia cotidiana, otro mundo encantado o infernal. Calvino se refiere a esta literatura como “lo fantástico visionario”, que asocia especialmente con Hoffmann.

completa satisfacción”.⁷⁶ No obstante, la génesis del término tiene una raíz clásica: el mito de Narciso. James G. Frazer se muestra concluyente al trazar sus orígenes antropológicos: los griegos consideraban que la imagen reflejada era presagio de muerte, ya que temían que los espíritus la arrastrasen bajo el agua, dejando de este modo al individuo “desalmado”.⁷⁷

Son varias las fuentes literarias que contribuyeron a su consolidación. En la versión de Conón, Narciso se suicida (*Narraciones*, XXIV, I a.C.), mientras que Pausanias introduce el motivo de los gemelos y el incesto (II d.C.).⁷⁸ Las variantes despliegan argumentos y personajes distintos, pero casi todas “tienen un elemento constante, que es el replegamiento del joven sobre sí mismo y la consiguiente insatisfacción amorosa”.⁷⁹

La versión más divulgada es sin duda la de Ovidio en el Libro III de sus *Metamorfosis* (I d.C.). Ya cuando nace, asombrado de su extraordinaria belleza, Tiresias vaticina que Narciso alcanzará la madurez “Si no llega a conocerse” (III, 345).⁸⁰ La profecía se cumplirá. Narciso, con sólo dieciséis años, desprecia a todo aquel que se le ofrece en servicio amoroso, incluyendo a Eco, que se consume hasta quedar reducida a una voz. Por ello, Ramnusia (Némesis), decide vengarse del efebo. Éste, al ir a beber a una fuente virgen, se ve por vez primera y siente un fuerte deseo hacia la imagen reflejada sin saber que se trata de la suya propia. Ha sido víctima de una ilusión óptica, pero no tarda en producirse la anagnórisis. El Narciso de Ovidio, pues, posee los rasgos que Freud considera característicos del narcisismo primario, “la manía de grandeza y la falta de todo interés por el mundo exterior”.⁸¹

⁷⁶ Sigmund Freud (1914), *Introducción al narcisismo y otros ensayos*, Alianza, Madrid, 1973, p. 7.

⁷⁷ James G. Frazer, *La rama dorada. Magia y religión*, p. 233. C.K. Keppler (*op. cit.*, p. 1) cita a Narciso y Eco como arranque del *Second Self*. También Pierre Jourde y Paolo Tortonesi (*op. cit.*, p. 10) destacan su importancia en la prehistoria del doble: “Le narcissisme hante toute histoire de reflet, et toute histoire de double, dans la mesure où il pose le problème de l'autarcie sexuelle, puisque Narcisse se détourne des nymphes pour diriger son désir vers lui-même, et dans la mesure où il pose aussi le problème du piège que se tend à soi-même la conscience, et celui de la non-reconnaissance de soi dans sa propre image”.

⁷⁸ Pausanias (*Descripción de Grecia*, IX, ed. de María Cruz Herrero Ingelmo, Gredos, Madrid, 1994, pp. 6-9) cita la versión tradicional, pero también una muy distinta: “Hay otra leyenda referente a él, menos conocida que la anterior, pero también transmitida, que dice que Narciso tuvo una hermana gemela, totalmente igual en aspecto; ambos tenían la misma cabellera, se vestían con ropa igual e iban a cazar juntos. Narciso se enamoró de su hermana, y, cuando murió la muchacha, acostumbraba a ir a la fuente sabiendo que veía su silueta, pero, aunque lo sabía, tenía un consuelo para su amor, porque imaginaba que veía no su propia imagen, sino la de su hermana”.

⁷⁹ Yolanda Ruiz Esteban, *El mito de Narciso en la literatura española*, Universidad Complutense, Madrid, 1989, tesis doctoral inédita, p. 34.

⁸⁰ Ovidio juega aquí con el significado erótico de *noscere*.

⁸¹ Sigmund Freud, *Introducción al narcisismo y otros ensayos*, p. 8.

El narcisismo implica un desdoblamiento del yo, pues el individuo se erige en ser amante y amado, en sujeto y objeto, al mismo tiempo: “vive realmente una doble existencia, como fin en sí mismo y como eslabón de un encadenamiento al cual sirve independientemente de su voluntad, si no contra ella”.⁸² En la narrativa de ficción, esa doble existencia se objetiva en la presencia de un *alter ego*, el segundo yo de Narciso, como los de William Wilson y Goliadkin, toma cuerpo y forma gracias al espejo. En la novela de Oscar Wilde protagonizada por Dorian Gray, el narcisista literario por excelencia, aparece un doble *ad contrariis* materializado en el retrato: mientras el espejo le devuelve a Dorian Gray una imagen bella y complaciente con la que quiere identificarse, el cuadro le ofrece un mapa de sus actos perversos.

La disociación, el desdoblamiento inicial entre sujeto y reflejo, desemboca generalmente en una abrupta revelación: el individuo comprende que el *Doppelgänger* es en realidad una imagen especular; su rival (en el caso de Narciso, el amado que se resiste a las caricias) no es otro que él mismo. Ese reconocimiento coincide con el *estadio del espejo* formulado por Jacques Lacan, primera fase de construcción del yo que acontece durante la infancia. La función de ese espejo simbólico es establecer una relación del organismo con la realidad: “la imagen especular parece ser el umbral del mundo visible”. De esta relación surge una *imago* que Lacan relaciona con el doble, la imagen del otro que el yo identifica paulatinamente consigo mismo.⁸³

Aunque Freud funda su teoría en el instinto sexual y en las *perturbaciones* de raíz infantil, el narcisismo no se ciñe únicamente a la experimentación de un *amor físico* o erótico, sino a la megalomanía y al solipsismo, a un estado mental que hace del yo el centro y el sentido del mundo. La descripción de Freud del objeto de deseo del narcisista aporta una mayor riqueza a su planteamiento inicial: ama “a) Lo que uno es (a sí mismo); b) Lo que uno fue; c) Lo que uno quisiera ser; d) A la persona que fue una parte de uno mismo”.⁸⁴ Resulta interesante la percepción del desdoblamiento narcisista como mecanismo de creación de un yo ideal, de un doble *posible* que encarne todo aquello que el sujeto quería y no ha podido ser,⁸⁵ pero también como instinto de conservación y de defensa ante la

⁸² *Ibid.*, p. 12.

⁸³ Jacques Lacan (1949), “El estadio del espejo como formador de la función del yo [*je*] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, *Escritos 1*, Siglo Veintiuno, Madrid, 1994, p. 87.

⁸⁴ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 25.

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 35-36.

muerte.⁸⁶ Ambas funciones constituyen para Freud y Rank la razón de los orígenes ancestrales del doble antropológico.

Los relatos en los que el espejo y el reflejo guardan relación con el doble son abundantes en el período de esplendor del motivo: desde “La aventura de la noche de San Silvestre” (donde Erasmus Spikher cede su reflejo por amor), hasta “William Wilson” y *El doble* (donde podría atribuirse la existencia del *alter ego* a la confusión de los protagonistas, acentuada por la imposibilidad de percibir que se hallan ante un azogue). Un vínculo que, lejos de agotarse, proporcionará a sus posteriores cultivadores una rica fuente de recursos.

⁸⁶ *Ibid.*, pp. 21-22.

2. LA GÉNESIS LITERARIA: ILUSTRACIÓN Y ROMANTICISMO

Prehistoria del *Doppelgänger*

En la Primera Parte de este trabajo he intentado demostrar que el *Doppelgänger* pertenece a la esfera de lo fantástico, y que nace y se desarrolla a la vez que el género, a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX. La imagen canónica del doble, fundamentalmente romántica, condicionará el tratamiento literario y el estudio crítico del motivo a lo largo de todo el siglo XX. Incluso cuando la perspectiva es paródica -como en *Desesperación*, de Nabokov-, los referentes suelen ser decimonónicos.

El *Doppelgänger*, sin embargo, no apareció *ex nihilo*. A las raíces míticas y legendarias que le dieron fundamento en el imaginario popular, hay que añadir algunas fuentes culturales: el mito de Narciso, las parejas de personajes interdependientes (Don Quijote y Sancho, Otelo y Yago, Fausto y Mefistófeles, o Karl y Franz Moore), y la tradición teatral plautino-renacentista-shakesperiana y española.⁸⁷ La primera, según Zagari, habría sido un vehículo figurativo esencial para el motivo, aunque tocando muy tangencialmente el núcleo temático del doble. La segunda incide en la polaridad inherente al doble romántico, propiciada por la recepción particular (*diabólica*, al parecer de Zagari) del mito platónico del andrógino, y vinculada al arquetipo bíblico de Caín y Abel. La tercera se refiere al componente cómico del equívoco teatral. Todas estas ramificaciones, convergentes de uno u otro modo en el doble romántico, se desarrollaron a partir del Renacimiento, período en el que ya asomaban de manera incipiente los conflictos de identidad e individualidad que posteriormente pondrían en primer plano los románticos.⁸⁸

No obstante, hay que examinar con precaución la impronta de estas fuentes en el *Doppelgänger*. La tradición plautina, a causa de la insistencia con que se ha señalado su calidad de pionera,⁸⁹ merece un comentario aparte. Dicha tradición se centra concretamente

⁸⁷ Luciano Zagari, "Jean Paul, Hoffmann e il motivo del *doppio* nel Romanticismo tedesco", *Il confronto letterario*, año VIII, 16 (noviembre de 1991), p. 273. Jourde y Tortonese (*op. cit.*, pp. 23-25) citan otras posibles fuentes medievales: obras en que la duplicidad viene dada por la coincidencia de nombres, la historia de los amigos Ami y Amile, o el encuentro de Tristan le Nain y Tristan. En muchos de estos casos, como ya se ha visto, el conflicto de identidad, el misterio del desdoblamiento e incluso la semejanza, están del todo ausentes.

⁸⁸ Véase también la articulación cronológica que propone Massimo Fusillo (*L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, pp. 22-23), quien asocia la Antigüedad clásica con *la identidad robada*, el Barroco con *la semejanza perturbadora* y el Romanticismo con *la duplicación del yo*.

⁸⁹ Véanse sobre todo los artículos ya citados de Juan Bargalló y Lubomír Doležel, además de Matías López López, *Los personajes de la comedia plautina: nombre y función*, Pagès, Lérida, 1991; Benjamín

en *Amphitruo* (*Anfitrión*) y *Menaechmi* (*Los Menecmos*), ambas escritas durante el primer decenio del siglo II a.C. *Anfitrión* es la primera versión teatral conservada del mito grecolatino así denominado,⁹⁰ mientras que *Los Menecmos* se funda en la productiva confusión entre hermanos gemelos.

Anfitrión escenifica una teofanía o avatar -Júpiter adopta la forma del humano Anfitrión para gozar de los favores de su mujer- y recrea en clave paródica el nacimiento de Hércules, pues Alcmena dará a luz gemelos: uno fruto de su matrimonio con Anfitrión, Ificles, y otro, Hércules, producto del engaño del dios.⁹¹ Pero la escena que suele relacionarse con el motivo del doble es el encuentro entre Sosia, esclavo de Anfitrión, y el falso Sosia, en realidad Mercurio, hijo y colaborador de Júpiter, dos personajes idénticos que, a la tenue luz de un farol, pugnan por arrogarse el mismo nombre y la misma identidad (Escena I, Acto I):⁹²

MERCURIO. ¿De quién eres?

SOSIA. Ya te he dicho que soy esclavo de Anfitrión. Soy Sosia.

MERCURIO. ¡Y dale! Pues por mentiroso vas a recibir aún más. Sosia soy yo, no tú.

SOSIA. ¡Quieran los dioses que lo seas tú y que sea yo quien te atice!

[...]

SOSIA. Por Júpiter te juro que yo soy Sosia y que no estoy mintiendo.

MERCURIO. Y yo te juro por Mercurio que Júpiter no te cree. Estoy convencido de que se fiará más de una simple palabra mía que de tus juramentos.

SOSIA. Entonces, ¿quién soy yo, si no soy Sosia? Anda, responde a mi pregunta.

MERCURIO. Mira, cuando yo no quiera ser Sosia, entonces podrás serlo tú, si así lo deseas. Pero, como ahora lo soy yo, más te vale largarte de aquí, si no quieres recibir, ¡anónimo!⁹³

García Hernández, *Gemelos y sosias: la comedia del doble en Plauto, Shakespeare y Molière*, Clásicas, Madrid, 2001; y Francisco García Jurado, "Reinterpretación (post)romántica del antiguo mito del doble: *Der Golem*, de Gustav Meyrink, desde el *Anfitrión*, de Plauto", en Carlos Alvar, ed., *El mito, los mitos, Caballo Griego para la Poesía*, Madrid, 2002. También Ludwig Bieler (*Historia de la literatura romana* (1965), Gredos, Madrid, 1992, p. 66) considera que las dos obras citadas se fundan en la "hábil exploración del doble".

⁹⁰ Se encontraron algunos fragmentos de sendas tragedias de Sófocles y de Accio con título semejante, mencionadas por los gramáticos de la época.

⁹¹ Se sigue aquí, como en el caso de Cástor y Pólux, la tradición que atribuye el nacimiento de gemelos a la unión de una mujer mortal con un dios y un hombre

⁹² Una laguna en el manuscrito (el inicio del acto IV) quizá nos haya impedido conocer el desarrollo del encuentro entre los dos Anfitriones.

⁹³ Plauto, *Anfitrión*, ed. y trad. de Jaime Velázquez, Vicens Vives, Barcelona, 1994, pp. 82 y 85.

La asignación de un nombre es esencial para determinar la identidad de la persona, de ahí la desorientación de Sosia ante los argumentos de Mercurio. No obstante, el juego con los pronombres personales -propiciado por la naturaleza deíctica de *yo* y *tú* y, más adelante, del posesivo *nuestra-*, y ese contundente “¡anónimo!” con el que Mercurio subraya su victoria, apuntan más a la filigrana verbal para provocar comicidad que a la voluntad de plantear un conflicto de identidad.

La escena se cierra con la prohibición de Mercurio a Sosia de hablar con Alcmena: “A tu señora comunícale lo que quieras, pero a la nuestra no te permitiré acercarte” (p. 86). Sin embargo, Sosia logra un relativo consuelo al pensar que “Lo que no me hará nadie cuando me muera, me lo hace éste en vida”; esto es, la existencia de un par físico le proporciona, irónicamente, una de esas *imágenes* funerarias (por lo general, bustos de cera) que les estaban vedadas a los esclavos en la sociedad romana:

SOSIA. ¡No! Prefiero irme (*Apartè*). ¡Dioses inmortales, imploro vuestra ayuda! ¿Dónde he muerto yo? ¿Dónde se ha producido mi transformación? ¿Dónde he perdido mi aspecto? ¿Será que lo extravié allí en el barco? ¿Lo habré olvidado y ahora no me acuerdo? Porque es bien evidente que éste posee la apariencia que hasta ahora tenía yo. Me iré al puerto a contarle a mi amo todo lo que ha pasado. ¡Anda, que si él tampoco me reconoce...! Júpiter lo quiera, que así hoy con la cabeza rapada podría ponerme el gorro de liberto (*Salè*) (p. 86).

Es indudable que en la tragicomedia se halla “la scène capitale de toute histoire de double: la rencontre avec un être identique à soi”.⁹⁴ De ahí que *sosia* se convirtiera a raíz de *Anfitrión* en un término frecuente para designar a dos personas idénticas, si bien, al incidir únicamente en la simetría física, no puede considerarse un sinónimo fiel de *doble*.⁹⁵ En realidad, la pretensión de Mercurio es despistar a Sosia para que su padre pueda gozar de Alcmena.⁹⁶

⁹⁴ Paolo Jourde y Pierre Tortonesi, *op. cit.*, p. 17.

⁹⁵ Según el *DRAE*, el sosia es una ‘persona que tiene parecido con otra hasta el punto de poder ser confundida con ella’.

⁹⁶ Así se pone de manifiesto en la escena siguiente: “MERCURIO (*Solo*). Las cosas marchan por el momento viento en popa: he conseguido alejar de la puerta el estorbo más grande, para que mi padre pueda seguir estrechando entre sus brazos sin peligro a su amante [...] Voy a confundirlos y volverlos locos a ellos dos y a toda la familia de Anfitrión, hasta que mi padre se sacie de su querida. Sólo entonces daré a conocer a todos lo sucedido. Al final, Júpiter restablecerá la armonía de antes entre Alcmena y su marido” (p. 87).

Los Menecmos, por su parte, es una comedia de ambientación costumbrista en la que dos gemelos, uno de los cuales se perdió al nacer, coinciden en Siracusa. Los múltiples equívocos que provoca la presencia alternativa de uno y otro se zanján cuando, tras su encuentro, se descubre el vínculo que los emparenta. A propósito de la anagnórisis que cierra la obra, Jourde y Tortonese afirman que

Plaute n'insiste pas sur les émotions provoquées en eux par l'apparition d'un sosie: leur réaction se borne à la surprise [...] Néanmoins, il ne faut pas négliger la tradition théâtrale qui a exploité l'identité physique de deux personnages pour construire des situations de méprise, comparables à celles qu'on obtient à travers le travestissement.⁹⁷

Las obras basadas en los argumentos popularizados por Plauto se sucederán con gran éxito entre el Renacimiento y el Romanticismo en dos vertientes: la usurpación de personalidad por parte del dios lujurioso (y no tanto en la escena de Sosia y Mercurio), y la comicidad que proporciona la similitud física.⁹⁸ Su productividad se cifra en las posibilidades dramáticas de los juegos de parecidos en sus diversas variantes -equívocos, sustitución y suplantación en tramas amorosas y políticas, uso de disfraces y travestimientos-, pero no en la voluntad de tratar un conflicto de identidad: "l'identité de celui qui se voit ainsi redoublé n'est pas mise en question".⁹⁹

Por eso, Troubetzkoy afirma que las tramas literarias protagonizadas por gemelos, hermanos o amigos sólo pueden ser consideradas prehistoria del doble. El cambio llega a finales del siglo XVIII, cuando se produce una interiorización psicológica del "thème immémorial, mythologique et théâtral", la revalorización de la prosa frente al verso (el género narrativo es el idóneo para el desarrollo del motivo) y el abandono de las reglas clasicistas.¹⁰⁰ Fernandez Bravo considera que entre la prehistoria del doble y su configuración romántica hay un paso cualitativo: de la homogeneidad que supone la unión e identificación convencional entre gemelos y sosias renacentistas y barrocos, se pasa a la heterogeneidad implícita en la diferenciación entre *yo* y *segundo yo*, propia del doble romántico.

⁹⁷ Pierre Jourde y Paolo Tortonese, *op. cit.*, p. 21.

⁹⁸ Véase la lista de obras que ofrecen Elizabeth Frenzel y Nicole Fernandez Bravo. Sobre las representaciones de *Anfitrión* en la escena moderna, Massimo Fusillo, *op. cit.*, p. 103.

⁹⁹ Nicole Fernandez Bravo, *art. cit.*, p. 500.

¹⁰⁰ Wladimir Troubetzkoy, *La figure du double*, p. 9.

En sus obras, Plauto recrea arquetipos habituales de la comedia grecolatina de la época. Mercurio es el siervo astuto, mentiroso y tramposo que utiliza toda clase de artimañas para hacer realidad los deseos de su amo; Sosia encarna al otro tipo posible de esclavo, el honesto e inocente que resulta engañado por uno más avisado que él. A diferencia de los autores que cultivarán el motivo del *Doppelgänger*, en Plauto no hay intención de indagar en la psicología de sus personajes; la primera escena de *Anfitrión* es ante todo funcional, un mecanismo cómico que sirve de introducción al núcleo argumental de la obra, la posesión de Alcmena por parte de Júpiter.

Vilella, no obstante, apunta la posibilidad, partiendo del estudio de Bettini,¹⁰¹ de que en *Anfitrión* el tratamiento de los parecidos trascienda la simple oportunidad cómica para plantear un problema de identidad: la coincidencia en otro hombre de las marcas que caracterizan a todo individuo -la semejanza física y el nombre-, provocarían en Sosia una vacilación, de ahí que recurra al recuerdo o la percepción sensitiva para confirmar su personalidad. Sin embargo, el paralelismo de Sosia con el doble canónico se agota en el parecido físico. El conflicto de identidad pues, sólo aparecería aquí esbozado; la duda ontológica no sería en modo alguno la finalidad de la obra, sino simplemente una consecuencia inevitable del encuentro entre dos seres homomórficos. Como señala Vilella, más que incidir en el misterio de la duplicidad ésta se aprovecha por los recursos que ofrece; el lector sabe siempre quién es cada uno, y por tanto no hay un desarrollo conflictivo del parecido físico.¹⁰²

Keppler excluye *Anfitrión* del paradigma de *Second Self* porque no existe el *deeper bond* psicológico indispensable en su caracterización: Júpiter no es el *Second Self* de Anfitrión, sino un dios que asume la forma de un mortal para gozar de su esposa. Lo mismo opina de la denominada comedia de errores:

they depend wholly on an external relationship, which in these cases as in most examples of the objective 'other' takes the form of visible duplication. Such duplication may well be a feature of the relationship between the selves, but only when is accompanied by a deeper bond [...] But physical duplication by itself is never enough for, nor is necessary to, the literature of the Second Self.¹⁰³

¹⁰¹ Bettini, "Sosia e il suo sosia: pensare il 'doppio' a Roma", en Plauto, *Anfitrión*, Marsilio, Venecia, 1992, pp. 9-51.

¹⁰² Eduard Vilella, *op. cit.*, p. 100.

¹⁰³ C.F. Keppler, *op. cit.*, p. 7.

Los gemelos y sosias de Plauto se alejan obviamente de la naturaleza ominosa que caracteriza al *Doppelgänger*. En su configuración, además, está ausente el código fantástico. *Anfitrión* se inscribe en el terreno de lo maravilloso, pues es un dios quien hace posible el doble avatar.¹⁰⁴ *Los Menecmos*, por su parte, es una comedia de corte costumbrista en la que no hay lugar para lo preternatural. El germen que dará vida al *Doppelgänger*, la consciencia del yo oculto o escindido que deslumbrará a los románticos, está ausente.

Otro factor, aunque secundario, distingue las obras de Plauto de las historias paradigmáticas sobre el motivo: el final feliz. Propio sobre todo de lo maravilloso, supone la restitución de un orden mejor al existente en el inicio del relato, mientras que el doble se inscribe en una tradición fantástica que aboca a los personajes al desequilibrio, la locura o la muerte; al caos, en definitiva, y no a la ordenación del mundo.

Bajo esta perspectiva, pues, los personajes plautinos pueden considerarse ilustres antecedentes del *Doppelgänger*, pero no la fuente de la que bebe éste. El vínculo entre unos y otro se ciñe a una lectura superficial de los motivos clásicos -el envoltorio físico y sus posibilidades humorísticas-, tal y como se percibe, por citar dos casos, en las referencias que aparecen en “Aurélia” -“Un instante incluso, esta idea me pareció cómica, al pensar en Anfitrión y en Sosia” (pp. 412-413)-, y en *El doble*, donde Goliadkin ironiza sobre su situación comparándola con la comedia de equívocos:

Incluso llegó a acariciar la idea de provocar a sus compañeros, de tomarles la delantera y, al salir de la oficina o al acercarse a ellos so pretexto de algún asunto, decirles entre una cosa y otra: “Pues tal y tal, señores, tal y tal... ¡Hay que ver qué parecido! ¡Cosa rara! ¡Una comedia de errores!...” (p. 78).

Hay otras opiniones acerca de la génesis y adscripción genérica del doble. Webber sostiene que el doble goza de un carácter atemporal: “it resists categorical literary-historical

¹⁰⁴ Según David Roas (*La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*, p. 11), “si un relato en apariencia sobrenatural se refiere a un orden ya codificado (por ejemplo, el religioso), éste no es percibido como fantástico por el lector puesto que tiene un referente pragmático que coincide con el referente literario”. Susana Reisz (“Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales”, en David Roas, ed., *Teorías de lo fantástico*, p. 196) apunta que lo fantástico “No se deja reducir a un *Prv* (“posible según lo relativamente verosímil”) codificado por los sistemas teológicos y las creencias religiosas dominantes, no admite su encasillamiento en ninguna de las formas convencionalmente admitidas -sólo cuestionadas en cada época por minorías ilustradas- de manifestación de lo sobrenatural en la vida cotidiana, como es el caso de la aparición milagrosa en el contexto de las creencias cristianas o la metamorfosis en el contexto del pensamiento mítico greco-latino”.

identification. Like all ghosts, it is at once an historical figure”.¹⁰⁵ Es cierto que tanto el doble como otras criaturas fantásticas -el vampiro, el licántropo o el fantasma- son figuras ya presentes en la literatura grecolatina. Pero Webber no tiene en cuenta que su valor y significado actuales surgen a la par que el género fantástico, en el momento en que se debilita la creencia en lo sobrenatural y, marginada la superstición, se busca un vehículo de expresión apropiado para tratar estos fenómenos.

Todavía en el siglo XVII, el padre Martín del Río, en el Libro II de sus *Disquisitionum magicarum* (1600) dedicado a *La magia demoníaca*, plantea gravemente: “[¿Puede el demonio] colocar un mismo cuerpo en dos lugares separados; o dos cuerpos en un mismo lugar compenetrándose?”. El jesuita menciona algunas anécdotas, extraídas del *Tratado de apariciones de espíritus*, de Pedro Tiroo:

No son óbice los casos de tantas apariciones *autoprosopos* [en persona] en lugar distinto de donde realmente se hallaban, y no sólo a personas dormidas, sino también a despiertas. Si se trata de apariciones milagrosas de santos [...], son obra de la virtud de Dios. En cambio, si las promueven los ángeles malos, se han de tener por aparentes y prestigiosas. Aquí pongo lo que cuenta Orígenes de Pitágoras, que se le vio a la vez en dos ciudades diferentes; o aquello otro de las mujerucas comensales en la vida de San Germán; o lo que refiere Zonaras del hijo del Emperador, a quien el monje Teodoro mostró a su padre.¹⁰⁶

Martín del Río concluye que “Ni el mismo demonio es capaz de llenar a la vez dos lugares separados sin ocupar el espacio intermedio, según la sentencia más verdadera y común. Menos podrá pues, poner en ellos un solo y mismo cuerpo. Esto queda reservado exclusivamente a Dios”.¹⁰⁷ Esto es, niega la factibilidad del fenómeno de la duplicación no porque crea que es materialmente imposible, sino porque constituye un milagro que sólo puede realizar Dios. En la época en la que él escribe, por tanto, aún circula la creencia en la duplicación y en la capacidad de ciertas personas para estar en dos sitios a la vez.¹⁰⁸ Más adelante, la hegemonía de la razón postulada por los ilustrados, así como los esfuerzos por desterrar toda manifestación sobrenatural al campo de la superchería, transforman el desdoblamiento en un fenómeno ilusorio. No en vano, la base fundamental del género

¹⁰⁵ A.J. Webber, *The Doppelgänger: Double Visions in German Literature*, pp. 10-11.

¹⁰⁶ Martín del Río (1600), *La magia demoníaca*, ed. de Jesús Moya, Hiperión, Madrid, 1991, p. 355.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ Colin Wilson (*Lo oculto*, p. 214) matiza que muchas de estas afirmaciones (como en el caso de las prácticas mágicas o la brujería) pretendían devolver credibilidad a la Iglesia, que a causa del desarrollo de la ciencia estaba perdiendo poder.

fantástico es, como bien señala Roas, “el conflicto entre credulidad y escepticismo”, el paso del terror creído al terror gozado.¹⁰⁹

Ziolkowski cifra en tres los fundamentos extraliterarios que a finales del siglo XVIII sentaron las bases del *Doppelgänger*: la filosofía idealista de Fichte, el magnetismo animal y el nacimiento de la psicología moderna que, desde Gotthilf-Heinrich Schubert hasta Carus, centró sus esfuerzos en definir la noción de inconsciente.¹¹⁰ Al caldo de cultivo social, filosófico y científico hay que añadir la constitución de lo fantástico como género literario y la compleja idiosincrasia de los autores que le dieron vida, los románticos alemanes, pues el *Doppelgänger* surge, ante todo, como consecuencia de la escisión del yo experimentada por los románticos. Las razones de esta división interna intentarán dilucidarse en los próximos capítulos.

El discurso fantástico: ¿ruptura o continuidad?

Es ya tradicional la noción de género fantástico como producto del choque entre las concepciones ideológicas y estéticas de la Ilustración y el Romanticismo: el culto a la razón en el siglo XVIII habría negado la existencia de la superstición, lo irracional y lo ominoso, convirtiéndolo en algo inofensivo. En el contexto de la Ilustración, “La excitación emocional producida por lo desconocido no desapareció, sino que se trasladó al mundo de la ficción: necesitada de un medio expresivo que no entrara en conflicto con la razón, lo encontró en la literatura”.¹¹¹ La literatura y otras manifestaciones de lo fantástico surgieron como una respuesta al desencanto provocado por la explicación racional del mundo y las férreas normas a las que se había sometido el arte; en la primera mitad del siglo XVIII, no fueron pocos los autores que redujeron la fantasía “a labores subsidiarias:

¹⁰⁹ David Roas, “Voces de otro lado: el fantasma en la narrativa fantástica”, en Jaume Pont, ed., *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, Universitat de Lleida, Lérida, 1999, p. 101. La famosa anécdota acerca de Madame du Deffand condensa ejemplarmente esta transición y la clave de la recepción de lo fantástico: “-¿Cree en los fantasmas? -No, pero les tengo miedo” (cf. Roger Callois, *op. cit.*, p. 31).

¹¹⁰ Véase también John Herdman, *The Double in Nineteenth-Century Fiction*, pp. 2-3.

¹¹¹ David Roas, “La amenaza de lo fantástico”, p. 22. Son también sugerentes las reflexiones de Noël Carroll (*Filosofía del terror o paradojas del corazón*, pp. 132-133), quien propone que la Ilustración habría suministrado una norma de lo natural que proporcionó, a su vez, un espacio para lo sobrenatural

embellecer, deleitar, adornar”.¹¹² La inscripción del aguafuerte más famoso de Goya, “El sueño de la razón produce monstruos”, adquiere en este contexto su más pleno significado.

El Romanticismo fue un producto de la Ilustración, un movimiento iniciado por los componentes de lo que Hegel acuñó *unbefriedigte Aufklärung* o ‘Ilustración insatisfecha’ (*Fenomenología del espíritu*, 1807). Aunque los primeros románticos comparten con los ilustrados la aspiración de lograr una sociedad igualitaria y feliz (no en vano fueron discípulos de éstos), discrepan del cultivo de la razón como medio idóneo para llevar a cabo su proyecto.¹¹³

Una de las figuras que precipitó la crisis de la Ilustración fue el oscuro *mago del Norte*, Johann Georg Hamann (1730-1788), nacido en Königsberg, como Kant y Hoffmann. Goethe explica en *Poesía y verdad* la sensación que le produjo su obra: “había algo en los textos de Hamann que me atraía y a lo que me entregaba, aunque sin saber de dónde venía ni hacia dónde me llevaría”.¹¹⁴ El retrato que ofrece de él, aunque nunca llegó a conocerle, es el de un “hombre respetable e influyente, que por aquel entonces era para nosotros un misterio tan grande como lo sería después para su patria”.¹¹⁵

Los postulados de Hamann sostendrán el armazón crítico del Romanticismo contra la *Aufklärung*: la doctrina ilustrada mutila al ser humano, pues ofrece un endeble sustitutivo de las energías creadoras del hombre y sus sentidos.¹¹⁶ Por otra parte, la evolución materialista de la ciencia “hace desaparecer lo sagrado y el anhelo de infinitud

¹¹² Guillermo Serés, “El concepto de *Fantasia*, desde la estética clásica a la dieciochesca”, *Anales de literatura española*, 10 (1994), p. 220.

¹¹³ Ricardo Navas Ruiz (*El Romanticismo español* (1970), Cátedra, Madrid, 1990, p. 47) señala que los románticos “nunca fueron anticlásicos, sino anticlasicistas. Es decir, admiran siempre el genio, se llamase Homero o Racine; pero condenaron los estériles y vanos esfuerzos de los preceptistas, de los malos imitadores, en querer poner el mérito en la sujeción a unas reglas [...] La Ilustración es el subsuelo inevitable sobre el que crece el romanticismo”.

¹¹⁴ Johann Wolfgang Goethe, *Poesía y verdad*, pp. 421-422.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 528. Goethe da cuenta del escándalo que provocaron algunos libros de Hamann (en *Reflexiones socráticas*, 1759, Sócrates aparece manifestando su odio hacia la erudición libresca y el racionalismo), y expresa su deseo de publicar una edición completa de sus obras, cosa que finalmente harían su sobrino Nicolavius y Friedrich Roth entre 1821 y 1824.

¹¹⁶ “Le parecía que la Ilustración no ponía énfasis alguno en esto, que el ser humano descrito por los pensadores de la Ilustración era, si no el “hombre económico”, en cierto modo, un juguete artificial, cierto modelo carente de vida, que no tenía relación alguna con los seres humanos que Hamann conocía y con los que deseaba asociarse cada día de la vida” (Isaiah Berlin (1965), *Las raíces del romanticismo*, Taurus, Madrid, 2000, p. 69). En palabras de René Wellek (*Historia de la crítica moderna. 1750-1950*, Gredos, Madrid, 1969, vol. 1, p. 208), Hamann “sólo fue, y sólo, deseó ser, un profeta religioso”.

que es connatural a los seres humanos”.¹¹⁷ De este rechazo surge la *Naturphilosophie* que, frente a la fragmentación y especialización de las disciplinas, pretende restaurar la unidad de una ciencia primigenia fundada en la concepción de la naturaleza como un organismo mágico y animado que abarca todos los fenómenos posibles;¹¹⁸ de ahí que Novalis, en 1798, atribuya la disolución del proyecto común de poetas y científicos a la acción de los últimos:

Lo que unos consiguieron descubrir y ordenar, los otros lo han utilizado para satisfacer las necesidades del corazón humano, y darle así su alimento cotidiano. Entre los dos han penetrado en esa Naturaleza inmensa, la han convertido en múltiples Naturalezas diferentes, pequeñas, amables. Mientras los unos perseguían, con sutil sentimiento, las cosas escurridizas y fugitivas, los otros, a golpe de pico, trataron de penetrar en la estructura y en las relaciones entre las diferentes partes. Entre los brazos de estos últimos murió la amable Naturaleza, dejando nada más que restos palpitantes o muertos, mientras que reanimada por el vino generoso del poeta, emitía sus cantos más despiertos y divinos y, elevada sobre la vida cotidiana, ascendía al cielo, bailando y profetizando.¹¹⁹

Las medidas normativas de la Ilustración establecen las bases de esa sociedad deshumanizada que refiere Hamann: si el proyecto reivindica valores fundamentales como la igualdad, la autonomía y la libertad de los individuos, a la vez homogeneiza a éstos. En otras palabras, el filósofo de Königsberg prefigura lo que Horkheimer y Adorno, dos siglos después, llamarían “la autodestrucción de la Ilustración”: por un lado, ofrece al ser humano

¹¹⁷ Gerard Vilar, “El desarrollo de las ideas en la Europa de la Ilustración y del Romanticismo”, en Anna Rossell y Bernd Springer, eds., *La Ilustración y el Romanticismo como épocas literarias en contextos europeos*, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 1996, p. 38.

¹¹⁸ La Filosofía de la Naturaleza, fundada por Friedrich Wilhelm von Schelling, supuso una “corriente de pensamiento original y fecundo, que fue la obra común y fragmentada de varios espíritus, por lo demás muy diferentes” (Albert Béguin (1939), *El alma romántica y el sueño*, Fondo de Cultura Económica, México, 1954, p. 93). Se manifestó en Alemania (Jena, Suabia, Viena, Prusia), en sabios de origen diverso y distintas generaciones, que en su mayoría habían pasado por las Facultades de Medicina o Ciencias Naturales, muchos por la Escuela de Minas de Freiberg; otros habían estudiado teología luterana o habían vivido con los místicos católicos. Más que elaborar un sistema, los primeros físicos de la naturaleza (Franz von Baader, Johan Carl Passavant o Johann Wilhelm Ritter) enunciaron vaguedades e intuiciones. Sus escritos no configuran un sistema teórico cerrado, sino que se presentan en forma de fragmentos o aforismos; véase al respecto Manuel Asensi, *La teoría fragmentaria del Círculo de Jena*, Amós Belinchón, Valencia, 1991, pp. 44-55.

¹¹⁹ Novalis (1798), *Los discípulos en Saïs*, DVD, Barcelona, 2000, p. 251. Rafael Argullol (*El Héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo*, Taurus, Madrid, 1982, p. 20) plantea: “¿es anticientífico el talante de los románticos?” Como respuesta, cita unas palabras de Herbert Cysarz: “fue probablemente la mayor obra de liberación llevada a cabo por el Romanticismo, haber emancipado a la ciencia de su servidumbre practicante”. En Alemania el Romanticismo invadió los campos de la filosofía, la ciencia y la medicina. Sobre la poesía y la ciencia en la crítica romántica, véase M.H. Abrams, *El espejo y la lámpara, Teoría romántica y tradición crítica*, pp. 527-591.

una posibilidad de liberarse, pero por otro le somete a la razón, que no tolera aquello *distinto o irregular*.¹²⁰

El principio de individualidad arranca precisamente de la oposición romántica a la alienación: cada sujeto es un ser único e irrepetible. Y el arte, la poesía, serán oportunos para expresar la originalidad del individuo, como expone Friedrich Schlegel en el *Diálogo sobre la poesía* (1800):

Sólo hay una razón y es en todos la misma; mas, comoquiera que cada hombre tiene su propia naturaleza y su propio amor, así también cada uno porta en sí su propia poesía. Esta poesía propia debe permanecer en él, y permanecerá en él mientras él sea el que es, mientras haya simplemente algo originario en él; y ninguna crítica puede ni debe arrebatarse su esencia más propia, su fuerza más íntima, para purificarlo y depurarlo hasta una imagen general sin espíritu y sin sentido, tal como se empeñan los necios que no saben lo que valen.¹²¹

Asociada al principio de individualidad, se produce una rotunda reacción contra la noción ilustrada del arte. Para los románticos, su estudio y cultivo supone una oportunidad de penetrar en las posibilidades del yo, y no un medio para deleitar enseñando¹²². Este arte “deberá basarse no en la *imitación*, sino en la *inspiración*, deja de considerar la realidad exterior como el único modelo digno de reproducir y se vuelca, en busca de materia prima, hacia la única fuente que le merece credibilidad: su interior, *su Yo*”.¹²³

El género fantástico y el motivo del doble casan a la perfección con ese concepto de literatura: se configuran como una herramienta cognoscitiva para indagar en las facetas ocultas del hombre y del mundo, como alternativa a la razón y prueba de que no todo es explicable.

Le fantastique, on l'a vu, est le retour de l'inexplicable; le double, en tant que thème fondamental du fantastique, correspond au retour du seul élément qui, même dans la théorie rationalista, à partir des Descartes,

¹²⁰ Max Horkheimer y Theodor W. Adorno (1947), *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid, 1998, p. 53.

¹²¹ Friedrich Schlegel, *Poesía y filosofía*, ed. de Diego Sánchez Meca, Alianza, Madrid, 1994, p. 95.

¹²² La desconfianza de los románticos hacia la instrumentalización de la literatura con fines pedagógicos se pone de manifiesto en uno de los fragmentos del *Lyceum* (1797) de Friedrich Schlegel (*Poesía y filosofía*, p. 57): “La gente que escribe libros y se imagina después que sus lectores son el público y que debería formar al público llega muy rápidamente no sólo a despreciar, sino a odiar a su pretendido público; cosa que no puede conducir a nada”.

¹²³ Rafael Argullol, *op. cit.*, p. 28. Véanse los argumentos de Jean Paul contra la imitación artística en su *Introducción a la estética* (1804), Hachette, Buenos Aires, 1976, pp. 22-26.

n'était pas expliqué, puisque le moi était la seule vérité postulée. Encore une fois se confirme l'idée que le fantastique est un enfant (dévoté et rebelle) de la raison.¹²⁴

“El hombre de la arena” es un buen ejemplo de esa condición *depravada y rebelde* del género fantástico en relación con los principios de la Ilustración; y no sólo a causa del desdoblamiento Coppola/Coppelius, sino sobre todo porque ilustra ejemplarmente la dialéctica irresoluble que diferencia el pensamiento ilustrado del romántico: Clara encarna la razón a ultranza, Nataniel la imaginación y el delirio. El relato se salda con la victoria de lo fantástico romántico, pues se hace patente que el pensamiento lógico no es siempre el camino a seguir.

No obstante, la explicación del género fantástico como reacción al racionalismo del Siglo de las Luces pierde parte de su firmeza cuando se constata que hubo cierta continuidad entre las culturas ilustrada y romántica. En realidad, el florecimiento de la “literatura del mal” es proporcional a la angustia nacida del descubrimiento de la vacuidad de los dogmas que sustentan el ideario ilustrado; de ahí que estas manifestaciones deban considerarse una contrapartida de la filosofía del siglo XVIII y no una excepción.¹²⁵ En opinión de Italo Calvino, hay un nexo histórico y filosófico entre las culturas ilustrada y romántica que se revela ya en el que considera el antecesor del relato fantástico, el *conte philosophique* del Siglo de las Luces:

Así como el relato filosófico fue la expresión paradójica de la razón iluminista, el relato fantástico nace como un sueño con los ojos abiertos del idealismo filosófico, con la intención declarada de representar la realidad del mundo interior, subjetivo, dándole una dignidad igual o mayor que la del mundo de la objetividad y de los sentidos. Por lo tanto es éste también relato filosófico y tal seguirá siendo hasta nuestros días, aun participando de todos los cambios del paisaje intelectual.¹²⁶

¹²⁴ Pierre Jourde y Paolo Tortonese, *op. cit.*, p. 39.

¹²⁵ M^a Teresa Ramos Gómez, *Ficción y fascinación. Literatura fantástica prerromántica francesa*, p. 26. Como afirma Arnold Hauser (*Historia social de la literatura y el arte* (1957), DeBolsillo, Barcelona, 2004, vol. 2, p. 111), el movimiento romántico fue en toda Europa un fenómeno contradictorio: representaba “la expresión de un emocionalismo y un entusiasmo pebleyos y, por tanto, la antítesis del intelectualismo delicado y discreto de las clases superiores”, pero a la vez “era la reacción de estas mismas clases contra el racionalismo ‘corruptor’ y las tendencias reformadoras de la Ilustración”.

¹²⁶ Italo Calvino, “La literatura fantástica y las letras italianas”, p. 41.

En el seno del pensamiento ilustrado, la literatura que rebasaba los márgenes de la razón se manifestó a través de diversos cauces: la *Empfindsamkeit*, que conciliaba razón y sentimiento,¹²⁷ la *baja literatura*, o la tradición libertina del Marqués de Sade. Así, no todo fue *severo racionalismo* en el espíritu ilustrado, igual que no todo constituyó una *alocada fantasía* en el arte romántico.

Ceserani pone en tela de juicio la separación radical entre la literatura del Siglo de las Luces y la romántica aludiendo a la relación entre ficción y filosofía, y a la continuidad y subversión de los moldes y géneros literarios. Las discusiones filosóficas, desde Locke hasta Kant,

se centraron, sobre todo, en los problemas de la percepción empírica y del conocimiento mental, en la visión, la imaginación y la fantasía, en la subjetividad de nuestro sentido del espacio y del tiempo. Y tales son, muy frecuentemente, los temas de la literatura fantástica, la cual, tanto en sus estructuras narrativas mismas, como en los procedimientos formales que emplea, demuestra en muchas ocasiones una conspicua preferencia por cuestiones epistemológicas.¹²⁸

El vínculo de continuidad y renovación que se estableció entre filósofos y escritores en las postrimerías del siglo XVIII da buena fe de ello: Herder y Fichte fueron alumnos de Kant; a su vez, los Schlegel, Schiller y Novalis desarrollaron sus postulados contraponiéndolos a los de sus antecesores. Las teorías alemanas del conocimiento, sobre todo el idealismo, tuvieron una notable trascendencia en los intereses de los románticos y los cultivadores de lo fantástico. La dialéctica de Fichte será adoptada por los primeros románticos para expresar sus preocupaciones.

Los autores de literatura fantástica, por otra parte, se apropiaron de géneros y procedimientos tradicionales adaptándolos a sus intereses: el cuento popular, la novela de aventuras y picaresca, el modelo autobiográfico y la *Bildungsroman*, además de otras manifestaciones artísticas musicales y pictóricas.

Los movimientos espiritualistas y pseudocientíficos existentes en el seno de la sociedad ilustrada también surtieron de material a los cultivadores de lo fantástico. Los iluministas, aficionados a las doctrinas esotéricas, trataban de trascender la realidad

¹²⁷ Muestras de esa *nueva sensibilidad* prerromántica fueron también la pintura de Piranesi y Füssli, la poesía sepulcral de Edward Young, o los grabados de Salvatore Rosa. Se trata de la exaltación de lo sublime, nuevo placer estético que se traducirá en una fascinación por lo irracional.

¹²⁸ Remo Ceserani, *op. cit.*, p. 139.

aparente explorando las correspondencias que percibían entre el mundo visible y no visible. Entre éstos hay que mencionar a Emmanuel Swedenborg: sus *Arcanos celestes* (1748) y la teoría de las correspondencias entre el universo espiritual y el universo material gozaron de gran éxito entre los románticos alemanes y en postrománticos como Balzac, Nerval o Baudelaire.¹²⁹ En el siglo XVIII se desarrollan además las sectas masónicas y rosacruces:

ésta es la edad favorable para todo tipo de nigromantes, de quirománticos y de hidrománticos, cuyos remedios capturan la atención y la fe de muchas otras personas aparentemente juiciosas y racionales. Sin duda, los experimentos ocultistas de los reyes de Suecia y de Dinamarca, de la duquesa de Devonshire y del cardenal de Rohan, habrían sido sorprendentes en el siglo XVII, y nunca hubiesen sido advertidos en el XIX. Estas cosas comienzan a difundirse en el siglo XVIII.¹³⁰

De hecho, las logias secretas están muy presentes en la literatura de la época; de ello dan fe *La logia invisible* (1773), de Jean-Paul; *El visionario* (1786-1789), de Schiller; *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, de Goethe; o *Los elixires del diablo* y *La princesa Bambrilla*, de Hoffmann. Asimismo, en el último tercio del siglo XVIII, Franz Anton Mesmer fundó y divulgó el magnetismo animal, cuyos principios fueron bien acogidos por los miembros de la *Naturphilosophie* y por cultivadores del doble como Hoffmann, Poe o Gautier.

Viejos y nuevos mitos en el Romanticismo

Durante el Romanticismo alemán tuvo lugar una reivindicación del cuento popular y maravilloso (*Märchen*) orientada a recuperar, dentro del contexto de la búsqueda de la identidad nacional alemana, el espíritu del pueblo (*Volkgeist*).¹³¹ Johann Gottfried Herder afirmaba en 1802 que en los mitos cosmogónicos trasvasados a los *Märchen* es posible hallar valiosa información sobre la naturaleza y la historia humana:

¹²⁹ Aunque gran parte de los contemporáneos de Swedenborg rechazaron sus ideas por considerarlas absurdas, éstas adquirieron mayor predicamento con el paso del tiempo. Véase Colin Wilson, *Lo oculto*, p. 224.

¹³⁰ Isaiah Berlin (1965), *Las raíces del romanticismo*, Taurus, Madrid, 2000, pp. 74-75.

¹³¹ He aquí los *Kinder und Hausmärchen* (*Cuentos infantiles y del hogar*, 1812) de los hermanos Grimm, o las incursiones en el ámbito de lo popular y lo maravilloso de Ludwig Tieck, Achim von Arnim y Clemens Brentano (juntos recopilaron entre 1806 y 1808 las baladas de *Des Knaben Wunderhorn*), Chamisso y Hoffmann. Sobre los *Märchen* en el Romanticismo alemán, véase Friedrich von der Leyen, "Le Märchen", en Albert Béguin, ed., *Le Romantisme allemand*, Cahiers du Sud, Francia, 1949, pp. 75-93. Jourde y Tortoneso (*op. cit.*, p. 27) señalan como factor clave en el desarrollo literario del doble el retorno a la literatura popular.

Y, lo mismo que el sueño, descubrimos en esos cuentos nuestro doble yo: el que sueña y el espíritu que contempla al sueño, el narrador y el oyente... Esta poesía involuntaria y autónoma de los cuentos y de los sueños es un maravilloso poder otorgado al hombre, un reino desconocido, y, sin embargo, brotado de nosotros, en el cual pasamos años, a menudo toda una existencia, viviendo, soñando, vagando. Y en este reino es donde nos juzgamos a nosotros mismos con mayor perspicacia. El mundo de los sueños nos da acerca de *nosotros mismos* las indicaciones más serias. Así, pues, todo *Märchen* debe tener el poder *mágico*, pero también la influencia moral del *sueño*.¹³²

La imagen del desdoblamiento -propia de la filosofía idealista que impregnaba la estética romántica- presenta al sujeto contemplándose a sí mismo como objeto. Y aspectos esenciales en la imaginería romántica como el mito, la poesía y las profundidades del alma apuntan ya, aunque en estado germinal, a la noción de inconsciente y a las teorías de Jung sobre los arquetipos universales.

A medida que la concepción racionalista del mundo entra en crisis, resurgen antiguos mitos y nacen otros nuevos. Esto no significa que durante la Ilustración el mito perdiera totalmente su capacidad cognoscitiva: paralelo al proceso de desenmascaramiento de la mitología pagana y cristiana, se desarrolla una oposición al pensamiento oficial. Ésta se activó a la vez que “la fe desaparecida dejaba sentir un vacío en la organización de la razón, y en la que el evidente progreso del saber no parecía colmar las ansias de felicidad humana en un mundo desengañado y una naturaleza desdivinizada”.¹³³ Los mitos de la Ilustración -los más representativos son la Edad de Oro y el mito del buen salvaje, divulgados por Jean-Jacques Rousseau y Montaigne-¹³⁴ surgen, no obstante, bajo circunstancias y propósitos distintos a los de los románticos. La mitología ilustrada era una disciplina indispensable para acceder a la literatura y a la cultura en general, y un acervo de figuras y motivos que, sobre todo entre los franceses, hacía las veces de “cómoda cámara

¹³² Cf. Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño*, pp. 200-201.

¹³³ Hans Robert Jauss (1989), *Las transformaciones de lo moderno*, Visor, Madrid, 1995, p. 25.

¹³⁴ Su exposición paradigmática aparece en el Primer y Segundo Discurso de Rousseau (*Sobre las ciencias y las artes*, 1750, y *Sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*, 1753). Jauss (*op. cit.*, p. 32) cita como causas de su florecimiento la “vaga nostalgia que hubiera tenido que colmar las ansias de un estado de felicidad del hombre natural originario y ahora perdido, en contraste con el racionalismo de la civilización actual”, y los escritos que misioneros y viajeros redactaron sobre los pueblos extraeuropeos, en los que se esperaba hallar al hombre en su esencia primigenia.

de tesoros alegóricos”.¹³⁵ Los románticos, por el contrario, pensaban que tras la aparente ordenación armónica del mundo se escondía otro de oscuras resonancias cuya clave podía estar en los mitos:

Todos bebieron en la fuente común de los mitos colectivos y en la fuente de las imágenes personales, y ninguno de ellos ignoró que estaba suscitando agitaciones en la profundidad, cuyas ondas provenían de mucho más lejos que los horizontes de la consciencia individual.

Si hay algo que distingue al romántico de todos sus predecesores y hace de él verdadero iniciador de la estética moderna, es precisamente la alta consciencia que siempre tiene de su raigambre en las tinieblas interiores.¹³⁶

Herder, siguiendo a Hamann y avanzando los estudios de Creuzer,¹³⁷ reivindica una Nueva Mitología desde una perspectiva pragmática y poetológica. En “Sobre la utilización moderna de la mitología” (*Cartas sobre la moderna literatura alemana*, 1767), muestra que no es necesario justificar y fundar el uso de los mitos en su supuesta veracidad. Su pretensión no es salvarlos “al modo de una Antigüedad digna de la memoria cultural y museística”,¹³⁸ sino utilizarlos como fuente de inspiración creadora adaptándolos a las necesidades de la época. Tanto es así, que recomienda derrocar las antiguas imágenes míticas y reconstruirlas nuevamente, tal y como hicieron los griegos con la herencia que les tocó en suerte. También Friedrich Schlegel desea una Nueva Mitología, emparentada con el idealismo y el advenimiento de una nueva Edad de Oro, que “llegue a formarse a partir de la profundidad más honda del espíritu” y que sea “la más artística de todas las obras de arte, pues debe englobar todas las otras”.¹³⁹

¹³⁵ Manfred Frank, *El Dios venidero. Lecciones sobre la Nueva Mitología*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994, pp. 125-126.

¹³⁶ Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño*, p. 198.

¹³⁷ Hamann, en un ataque al concepto de mito francés, señaló que “los mitos no eran simplemente invenciones falsas sobre el mundo, ni malignas invenciones [...], ni bonitas ornamentaciones inventadas por poetas para decorar sus mercancías. Los mitos eran el modo en que los seres humanos expresaban su sentido de lo inefable, los misterios inexpresables de la naturaleza, y no había ningún otro modo en que pudieran expresarse [...]; sin palabras, conseguían conectar al hombre con los misterios de la naturaleza” (Isaiah Berlin, *op. cit.*, p. 77). Friedrich Creuzer fue “el primero en analizar los actos simbólicos que pueden acompañar a un mito, revelando con ello el carácter específico de lo mítico como discurso simbólicamente predeterminado” (Manfred Frank, *op. cit.*, p. 98).

¹³⁸ *Ibid.*, p. 132.

¹³⁹ Friedrich Schlegel, *Diálogo sobre la poesía*, en *Poesía y filosofía*, pp. 118-121.

Entre los mitos que pasan a formar parte del imaginario romántico hay que mencionar, además de la Edad de Oro, el fenómeno dionisiaco. Merece la pena reparar en ellos, aunque sea de manera sucinta, porque se fundan en una tensión entre unidad y escisión que dotará de sentido al *Doppelgänger*. Según Rafael Argullol, “los románticos -ni el mismo Goethe cuando decide que es “clásico”- no renuncian nunca al mito de la Edad de Oro”¹⁴⁰. Tomaron el mito dorado de una Ilustración insatisfecha con la hegemonía de la razón y la ciencia y lo transformaron en otro muy distinto. Aunque identificaban la Edad de Oro con la antigua Grecia, la consideraron atemporal.

En *Aspectos nocturnos de las ciencias naturales*, donde reúne las conferencias impartidas en Dresde en septiembre de 1808, Gotthilf-Heinrich Schubert pretende demostrar que la analogía entre hombre y naturaleza es el vestigio de un estado primitivo en el que ambos participaban de la divinidad. Las ciencias, sobre todo la astrología, son reminiscencias de una ciencia total que mostraba la armonía del individuo con los astros y el universo. La ruptura con la esencia divina la provocó el hombre, que aún anhela recuperar la unidad primigenia: toda la historia humana es una búsqueda de esa reconciliación. Uno de los métodos para lograrla es la muerte, “un bienaventurado aniquilamiento” según Schubert. La semilla de la reconciliación se manifiesta “en ciertos momentos en que descansan las fuerzas de la vida presente, por ejemplo en los presentimientos, en los *sueños*, en los fenómenos de simpatía y de magnetismo animal”.¹⁴¹

Schubert erige al hombre, en concreto al poeta, en restaurador de la unidad perdida.¹⁴² Incide además en un aspecto revelador, potenciado por la impronta del magnetismo animal: el hombre goza de un *sentido interno o universal* que le permite aprehender el universo por analogía. La finalidad es alcanzar un estado dionisiaco a través del trance magnético -“El estado mesmérico se acerca lo bastante a la muerte como para satisfacerme”, apunta Mr. Vankirk en “Revelación mesmérica” (1844), de Poe,¹⁴³ la hipnosis, el sonambulismo y el sueño.

No obstante, se percibe en Schubert un cierto alejamiento de los planteamientos idealistas en lo concerniente a la esperanza del idilio dorado, provocado por el

¹⁴⁰ Rafael Argullol, *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo*, p. 20.

¹⁴¹ Albert Béguin, *op. cit.*, pp. 140-141.

¹⁴² Así lo expresó también Novalis en *Los discípulos en Sais*: “El que pertenece a esa raza y tiene esa esperanza y desea hacer suya esa cultura de la Naturaleza, el que quiera aportar su contribución personal a la roturación de la tierra, que se dirija al taller del artista, que escuche la poesía que brota, inesperadamente, de las cosas” (p. 257).

¹⁴³ Edgar Allan Poe, “Revelación mesmérica”, *Cuentos*, 1, p. 346.

descubrimiento de los *otros* resultados a los que puede conducir la experiencia magnética. Algunos de los cuentos de Hoffmann, ávido lector de Schubert, dan cuenta de esta ruptura al presentar los efectos contraproducentes del sonambulismo y del magnetismo animal. El autor alemán cita al filósofo en “El huésped siniestro” (1919-1921), precisamente en relación con el mito de la Edad de Oro; dice Dagoberto:

Me refiero a aquella edad dorada, cuando el género humano vivía en la íntima unión con toda la Naturaleza y ningún miedo ni terror nos sobrecogía precisamente porque en la paz profunda, en la divina armonía del ser, no existía ningún enemigo que nos pudiera producir este pavor. Hablo de esas voces extrañas de los espíritus, pues si no, ¿cómo se explica que todos los sonidos de la Naturaleza, cuyo origen conocemos de sobra, puedan parecernos gemidos quejumbrosos y llenar nuestro pecho del más profundo terror? Lo más notable de esos sonidos de la Naturaleza es la música o las llamadas voces diabólicas de Ceilán, a las que hace referencia Schubert en sus *Consideraciones de los aspectos nocturnos de la Ciencia de la Naturaleza*.¹⁴⁴

En cuanto a Dioniso, para los románticos su consideración poco tiene que ver ya con el valor lúdico y culturalista que encerraba en general la mitología para los ilustrados.¹⁴⁵ Por el contrario, su entronizamiento supone la revalorización de la creencia en las fuerzas ciegas que propiciaron el culto del dios tracio desde antiguo. El culto a Dioniso había contribuido a consolidar la creencia de los griegos en la capacidad migratoria del alma, y su ancestral asociación con Orfeo simbolizaba ante todo la fragmentación, pero también la resurrección, la iniciación en los misterios y la búsqueda de la identidad.

Dioniso fue uno de los dioses de la Antigüedad más queridos por el primer Romanticismo. Según Manfred Frank, el motivo de esta continuidad histórica es el paralelismo entre la Grecia de Eurípides y el primer Romanticismo, períodos en los que

¹⁴⁴ E.T.A. Hoffmann, “El huésped siniestro”, *Cuentos [2]*, Alianza, Madrid, 1998, p. 16. Hoffmann también había leído a Novalis y Schelling, *Naturphilosophen* y promotores del idealismo objetivo. Julià Guillamon destaca la influencia significativa de la obra de Schubert en sus relatos sobre dobles en “E.T.A. Hoffmann o els aspects nocturns de la reflexió literària”, E.T.A. Hoffmann, *Contes de magnetisme i hipnosi*, Edicions del Mall, Barcelona, 1985, pp. 157-158.

¹⁴⁵ Los románticos no se sentían “atraídos por las fábulas, metamorfosis y aventuras mitológicas manejadas al tradicional modo ovidiano[...] Diríjanse hacia las figuras claves del panteón clásico - Apolo, Dionisos, Zeus, Prometeo- en su relación con los elementos de la naturaleza y los grandes principios de orden moral y social; y las formas literarias resultaban en consecuencia del rango más elevado” (Luis Díez del Corral, *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Gredos, Madrid, 1957, p. 14). Dioniso, Apolo, Prometeo y Zeus dejan de considerarse dioses en un sentido sagrado para convertirse en “impulsos meramente humanos nacidos de una conciencia poética” (Rafael Argullol, *op. cit.*, p. 190).

tuvo lugar un desmoronamiento de la concepción religiosa del mundo bajo el pensamiento racionalista en el que, no obstante, perduró el culto a Dioniso. El *dios venidero* encarna la esperanza postulada por la *Naturphilosophie*, el presagio de la reconciliación con la divinidad, que ha de conjurar “las señales de disolución de la sociedad burguesa y sustituirlas por una nueva síntesis social basada en una libertad y fraternidad universales”.¹⁴⁶ En palabras de Nietzsche, “Bajo el embrujo de lo dionisiaco no sólo se cierra de nuevo la alianza entre los hombres, también la naturaleza enajenada, hostil o subyugada celebra nuevamente su fiesta de reconciliación con su hijo perdido, el hombre”.¹⁴⁷ La descripción que Heinrich Heine hace del fenómeno dionisiaco en *Los dioses en el exilio* (1853) sintetiza el significado que éste encerraba para los románticos, símbolo de la creatividad y la espontaneidad, de la negativa a reprimir los instintos primarios y de la liberación pasional.¹⁴⁸

Por otro lado, la ruptura que supone la aparición de lo dionisiaco en un orden apolíneo -siguiendo la ya clásica dicotomía propuesta por Nietzsche-, la pugna entre la norma imperante y la voluntad de transgresión, guarda una relación directa con la otredad y la monstruosidad, caracterizadas, entre otras figuras, por el doble. El *Doppelgänger*, procedente de los abismos de lo dionisiaco, adoptaría la forma de lo apolíneo para ingresar en la normalidad y atormentar a su original.

Hay que preguntarse si los procedimientos extáticos y la experiencia de lo dionisiaco permitieron al romántico restaurar el idilio dorado. Lo cierto es que la tarea no será plausible para los autores posteriores al auge inicial de la *Naturphilosophie*. En ello tuvo que ver el declive del idealismo objetivo (el definido por Schelling) que ya se presiente en los planteamientos de Schubert: los románticos no logran consumir la unión con el conjunto armónico de la naturaleza, sino que descubren su definitiva ruptura con ésta. El

¹⁴⁶ Manfred Frank, *op. cit.*, p. 109.

¹⁴⁷ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 64.

¹⁴⁸ Heinrich Heine (1853), *Los dioses en el exilio*, ed. de Pedro Gálvez, Bruguera, Barcelona, 1984, pp. 314-318. La presencia de Dioniso es continua en la literatura de la época. Hamann se refiere al conocimiento de lo dionisiaco como requisito para iniciarse en las bellas artes (*Aesthetica in nuce*, 1762). Creuzer desata las iras de los clasicistas (entre ellos Goethe y Voss, traductor de Homero) al afirmar que bajo la apariencia serena y apolínea del mundo de los dioses homéricos había una base irracional, y que la tragedia griega no sólo era un arte de apariencia bella, sino que articulaba un culto a los misterios de Dioniso. Jean Paul entroniza a Dioniso como dios de la poesía. Hölderlin (*Pan y vino*, 1800) alude a él como *kommende Gott* ('dios venidero'). En *Eleusis* (1796), de Hegel, y en *Los discípulos en Sais*, Dioniso se une al misticismo de la naturaleza, al impulso poético y a los misterios (Sais, en Egipto, y Eleusis, al noroeste de Atenas, fueron centros místicos asociados a su nacimiento). Por último, Schubert señala en *Simbólica del sueño* (1814) la esencia dionisiaca como correlato de la duplicidad de la naturaleza y del hombre, pues en ambos convergen la expresión de lo bello y lo grotesco, lo divino y lo humano.

viaje de inmersión en los misterios del mundo ha constituido una aproximación a las profundidades de su propia psique -“El viaje romántico es siempre búsqueda del yo” -,¹⁴⁹ el descubrimiento de otro yo que anida en ésta, “la percepción dolorosa del profundo dualismo interior que los hace pertenecer a dos mundos a la vez”.¹⁵⁰

El *Doppelgänger* es la plasmación de la conciencia de esa división y del enfrentamiento que el hombre se verá obligado a mantener consigo mismo tras la pérdida de la ilusión dorada; en acertadas palabras de Rafael Argullol, “La aventura titánica a la búsqueda de la verdad universal [...] culmina con el retorno al Yo escindido y errante. Al final del gran itinerario, el viajero sólo se encuentra a sí mismo: «Uno sólo lo logró -escribe Novalis- Levantó el velo de la diosa de Sais. Pero ¿qué vio? Vio -milagro del milagro- a sí mismo»”.¹⁵¹

Así, la noción de destino, en relación con el doble, adquiere un nuevo significado; no se trata ya del hado encarnado por fuerzas externas inaprensibles por la razón, sino de una determinación impuesta por el yo oscuro del hombre.

La dialéctica idealista: el yo frente al yo relativo

En uno de los fragmentos que publicó Friedrich Schlegel en la revista *Athenäum* (1798) puede leerse: “La Revolución francesa, la Teoría de la ciencia de Fichte y el *Wilhelm Meister* de Goethe son las grandes tendencias de la época”.¹⁵² Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) fue, en efecto, una figura sumamente relevante, pues sentó las bases del sistema filosófico que impregnó la estética romántica.

Fichte, profesor de la Universidad de Jena desde 1794, había tomado de Kant dos conceptos fundamentales: la noción de imperativo categórico (la consideración del yo

¹⁴⁹ Rafael Argullol, *op. cit.*, p. 302.

¹⁵⁰ Albert Béguin, *op. cit.*, p. 196.

¹⁵¹ Rafael Argullol, *op. cit.*, p. 254.

¹⁵² Friedrich Schlegel, *Obras selectas*, ed. de Hans Juretschke, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1983, vol. 1, p. 131. Poco después matizará, no obstante, su afirmación: “Las tres grandes tendencias de nuestro tiempo son la Teoría de la Ciencia de Fichte, el *Wilhelm Meister* y la Revolución Francesa. Pero las tres son sólo tendencias, sin que hayan llegado a una realización completa”, p. 153. En 1835 Heinrich Heine (*Para una historia de la nueva literatura alemana*, ed. de José Luis Pascual, Ediciones Felmar, Madrid, 1976, p. 47) cuestionaba la influencia de la filosofía idealista en los miembros de la Escuela de Jena: “yo percibo, a lo más, el influjo de algunos fragmentos del pensamiento de Fichte y Schelling, en manera alguna el influjo de toda una filosofía”.

como entidad libre, activada tan sólo por un impulso moral) y el idealismo crítico.¹⁵³ En *Crítica de la razón pura* (1781), Kant se pregunta si la razón puede realmente aprehender el *objeto en sí*, su esencia (el noúmeno, lo absoluto). La respuesta es no: el sujeto está limitado por el mundo fenomenológico. Fichte lleva hasta sus últimas consecuencias el empirismo de Kant: si el sujeto sólo puede percibir el mundo a través de sus sentidos, entonces el mundo es producto de la capacidad cognoscitiva del hombre.

Según Berlin, el idealismo de Fichte bebe también del pensamiento de los empiristas ingleses del siglo XVIII, quienes habían percibido que la definición del yo entrañaba serias dificultades:

Hume ya había notado que cuando observaba su propia interioridad, cuando llevaba a cabo una introspección, encontraba una cantidad de sensaciones, de emociones, de memorias fragmentadas, de ilusiones, de temores -una variedad de pequeñas unidades psicológicas-, pero no lograba, sin embargo, percibir alguna entidad que, con justicia, pudiera denominarse yo. Así, él concluía que el yo no era una cosa, ni un objeto directamente percibido, sino tal vez, la sencilla denominación de una concatenación de experiencias según la cual se conformaba la personalidad humana y la historia.¹⁵⁴

En 1794 Fichte publica el *Fundamento de la doctrina total de la ciencia*. Consciente de la complejidad de sus postulados, escribe en 1797 *Introducciones primera y segunda a la doctrina de la ciencia*,¹⁵⁵ donde recomienda al lector no iniciado un ejercicio de introspección:

Repara en ti mismo; aparta tu mirada de todo lo que te rodea y llévala a tu interior. Tal es el primer requerimiento que la filosofía hace a quien se inicia en ella. No interesa nada de cuanto está fuera de ti, sino que sólo interesas tú mismo [...]

Tales representaciones son como son porque yo las he determinado así, y si las hubiera determinado de otro modo, de otro modo serían.¹⁵⁶

¹⁵³ Ambos conceptos se plantean en “Respuesta a la pregunta: ¿qué es la Ilustración?” (1784) y *Crítica de la razón práctica* (1788). El paso del idealismo crítico al idealismo subjetivo causó el desagrado de Kant, de ahí que nunca aceptara a Fichte como su discípulo.

¹⁵⁴ Isaiah Berlin, *Las raíces del romanticismo*, pp. 129-130.

¹⁵⁵ Un esfuerzo de síntesis y divulgación que fue alabado por Friedrich Schlegel (*Sobre la filosofía* (1799), en *Poesía y filosofía*, pp. 89-90): “Me resulta interesante que un pensador cuya única gran meta es la científicidad de la filosofía y que acaso posee mayor dominio del pensamiento artificioso que cualquiera de sus antecesores pueda, con todo, estar además tan entusiasmado por la divulgación. Considero esta popularidad una aproximación de la filosofía a la *humanidad* en el sentido verdadero y eminente de la palabra [...] Fichte es, con todas las fuerzas de su ser, filósofo y, por actitud y carácter, es también para nuestra época el modelo y representante de la especie de los filósofos”.

Frente al yo (el yo absoluto, infinito y originario), Fichte postula la existencia de un no-yo (o yo relativo). Éste último, identificable con el mundo exterior, ha sido engendrado por el propio yo:

En la medida en que el yo es sólo para sí mismo, surge para él, al propio tiempo y necesariamente, un ser fuera de él. El fundamento de éste último radica en el primero, el último se halla condicionado por el primero: la conciencia de sí y la conciencia de algo que no sea nosotros mismos tienen una conexión necesaria; pero la primera ha de considerarse como lo condicionante, y la segunda como lo condicionado (p. 44).

Según Fichte, no hay conocimiento sin autoconocimiento, pues toda esencia procede de sí misma, de su yo. Se produce un desdoblamiento del individuo en tanto que el yo se transforma en sujeto pensante y objeto pensado al mismo tiempo: “en el acto de pensar ese concepto, su actividad, como inteligencia, revierte en sí misma, se convierte a sí misma en su propio objeto [...] Ahora el filósofo podría pasar a la demostración de que esta acción no es posible sin otra en virtud de la cual surja para el yo un ser fuera de él ” (p. 44).

La doctrina de la ciencia, recibida con entusiasmo por sus discípulos de Jena, no tardaría en entrar en conflicto con los primeros escritos de la *Naturphilosophie*: la filosofía de la naturaleza de Schelling, quien entre 1800 y 1801 mantiene una activa correspondencia con Fichte, es según el maestro una disciplina menor. Mientras Schelling y Novalis intentan unir la conciencia -lo ideal- con la naturaleza -lo real-, Fichte identifica ambas entidades con el yo y el no-yo, de manera que la conciliación resulta imposible. Como apunta Walter Benjamin,

Cuanto más completamente se contraponen el yo fichteano al no-yo, a la naturaleza, tanto más significa, para Schlegel y Novalis, una forma inferior entre las infinitas formas de la mismidad [...] No se da, para los románticos, ningún no-yo, ninguna naturaleza o esencia que no devenga de sí misma, ya que, en palabras de Novalis, “La mismidad es el fundamento de todo conocimiento”.¹⁵⁷

¹⁵⁶ Johann Gottlieb Fichte, *Introducciones a la doctrina de la ciencia*, ed. de José María Quintana Cabanas, Tecnos, Madrid, 1997, p. 7-8.

¹⁵⁷ Walter Benjamin (1918), *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, Península, Barcelona, 1988, pp. 86-87. Schelling introdujo un nuevo concepto: “la materia o, como él mismo la denominó, la naturaleza, [que] existe no sólo en nuestro espíritu, sino también en la realidad exterior, y nuestras ideas de las cosas son idénticas en las cosas mismas” (Heine, *Para una historia de la nueva literatura alemana*, p. 120). Cuando la *Naturphilosophie* se revela capaz de resolver todos los

La otra clave del conflicto reside en un dilema moral: tras el rechazo por parte de Fichte de la noción de naturaleza como yo o productora del yo, se halla el imperativo categórico kantiano. El vínculo del yo con la naturaleza convertiría esa autonomía subjetiva en una conducta condicionada por dicha ligazón: “Fichte había elevado esa subjetividad del Imperativo Categórico a Yo absoluto [...] Ahora Schelling le obligaba a reconsiderar esa posibilidad en el sentido de que aunque a nivel de autoconciencia ese Yo fuera absoluto, a nivel de existencia en modo alguno podía considerarse así”.¹⁵⁸

La conciliación entre el idealismo subjetivo de Fichte y el idealismo objetivo de Schelling nunca se produjo. Aun así, las teorías de Fichte dejaron una huella relevante en los románticos. Schlegel, en una reseña de 1808, señalaba que, al margen de las enemistades que le provocaron sus preceptos,

el mérito principal de esta su primera influencia consistió en arrancar de cuajo la limitación empírica, fundada en el pensamiento de la época, que Kant había dejado en pie y que los kantianos incluso habían aumentado y afirmado todavía más; [...] puso de manifiesto la poderosa influencia que el uso más valiente y libre de la idea de lo infinito puede ejercer.¹⁵⁹

El hallazgo de Fichte, pues, se cifra en la proclamación del yo como entidad libre, y en la constitución de un movimiento introspectivo según el cual no existe otra realidad distinta al yo absoluto, un yo que puede penetrar en sí mismo gracias a un proceso de desdoblamiento. De este modo, Fichte “dóna les bases perquè el doble esdevingui un cara a cara del jo absolut i el jo relatiu”.¹⁶⁰ Para los románticos de la primera época el acto de escindir la conciencia fue el fundamento que dio entidad filosófica al motivo: el yo empírico (el yo observado) descubre un día que no es libre, sino que forma parte de un yo absoluto más poderoso (el yo observador) representado por el *Doppelgänger*.¹⁶¹

El idealismo subjetivo y sus posteriores reinterpretaciones son, en definitiva, una manifestación más de la conciencia de escisión y duplicidad que caracterizó a todo el movimiento romántico.

enigmas, el idealismo fichteano, que encierra al hombre en su yo, evidencia sus limitaciones. Los románticos acabaron reprochando a Fichte su intelectualismo y su falta de atención a la naturaleza.

¹⁵⁸ José L. Villacañas, “Introducción: la ruptura de Schelling con Fichte”, en *Schelling. Antología*, Península, Barcelona, 1987, p. 22.

¹⁵⁹ Friedrich Schlegel, *Obras selectas*, vol. 2, p. 311.

¹⁶⁰ Eduard Vilella, *op. cit.*, p. 54.

¹⁶¹ Theodore Ziolkowski, *Imágenes desencantadas. Una iconología literaria*, p. 154.

El magnetismo animal

Las teorías de Mesmer tuvieron una importancia fundamental en la constitución del *Doppelgänger* como motivo literario. Las posibilidades estéticas del magnetismo animal se trasvasaron de la siguiente manera: el magnetizador descubre y libera el segundo yo del paciente, que se materializa en el *Doppelgänger*, un terrible *alter ego* que ejerce un dominio incontrolable sobre el original. El papel del magnetizador, de este modo, no es otro que el de revelador y liberador del *lado oscuro* del individuo.

Henri F. Ellenberger sitúa el magnetismo animal en el primer eslabón de la cadena de la psicoterapia moderna, si bien matiza que su fundador, Franz Anton Mesmer (1734-1815), se halla más cerca del antiguo mago que del psicoterapeuta del siglo XIX. No es éste lugar oportuno para adentrarse en la biografía e idiosincrasia de Mesmer,¹⁶² pero resulta inevitable, para comprender cuál fue su repercusión en el contexto y la literatura de la época, referirse aquí a algunos de los momentos cruciales de su trayectoria profesional.

En 1775, Gassner acapara la atención de las principales sociedades europeas con sus exorcismos. Maximiliano III de Baviera nombra en Múnich una comisión investigadora para que averigüe qué hay de cierto en éstos; Mesmer, doctor por la Universidad de Viena, resuelve que Gassner, sin saberlo, cura a sus pacientes mediante el magnetismo animal. La caída del sacerdote se precipita, cosa que “preparó el terreno para la implantación de un método curativo sin relación alguna con la religión y que satisfacía los requerimientos de una ‘era’ ilustrada”.¹⁶³

Mesmer se establece en Viena como médico.¹⁶⁴ Su fortuna crece rápidamente: adquiere celebridad con el caso de Fräulein Oesterlin, en el que descubre el poder de los imanes, y se certifica la efectividad de su ciencia en el castillo del barón húngaro Horeczky de Horka. Pero el astrónomo jesuita Maximilian Hehl, propietario de los imanes, se atribuye el descubrimiento del magnetismo;¹⁶⁵ aunque la acusación no alcanza mayor

¹⁶² Es algo que hace el mismo Ellenberger, *El descubrimiento del inconsciente*, pp. 79-94. Asimismo, la novela de Per Olov Enquist *El quinto invierno del magnetizador* (1964) se inspira libremente en las andanzas de Mesmer.

¹⁶³ Henri F. Ellenberger, *op. cit.*, p. 79.

¹⁶⁴ Allí contacta con los personajes más afamados de la sociedad austriaca, entre ellos los músicos Gluck, Haydn y Mozart; la primera ópera de éste último, *Bastien uns Bastienne*, se estrenó en el teatro privado de Mesmer, quien años después sería su amigo y protector en París.

¹⁶⁵ Hehl, a raíz de sus descubrimientos, le habría sugerido a Mesmer que el imán podía crear una corriente de fluido magnético en torno al cuerpo humano. Como apunta Jordi Lamarca Margalef (*Ciencia y literatura. El científico en la literatura inglesa de los siglos XIX y XX*, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1983, p. 58), Mesmer comenzó curando a sus pacientes con piedras magnetizadas, hasta

notoriedad, anuncia el que será uno de los lastres en la carrera de Mesmer, las sucesivas acusaciones de plagio.

A finales de 1777 Mesmer abandona Viena¹⁶⁶ y se instala en París, donde magnetiza a pacientes de la alta sociedad a cambio de cuantiosos honorarios. Entra en contacto con personajes que serán fundamentales en la Revolución Francesa. Nicolas Bergasse, su más estrecho colaborador, habla y escribe en su nombre. El mesmerismo causa una sensación sin precedentes: es objeto de debate en academias, salones y cafés, y motivo de panfletos y canciones populares.¹⁶⁷

En 1782 el magnetismo no se ha homologado aún en las academias científicas. Mesmer funda la Sociéte de l'Harmonie (mezcla de empresa, escuela privada y logia masónica que llegaría a tener cuatrocientos miembros) con el apoyo de Bergasse y el banquero Kornmann, a la que se adscriben Montesquieu y el marqués de La Fayette. Se establecen sucursales en otras ciudades de Francia, y Mesmer sigue prosperando.

El año 1784 es funesto para Mesmer, pues sufre un proceso similar al que padeciera Gassner. Luis XVI nombra una comisión investigadora constituida por los científicos más eminentes de la época:¹⁶⁸ Bailly, Lavoisier, Guillotin y Benjamin Franklin. El veredicto es concluyente: no existe tal fluido magnético, las convulsiones de los pacientes se deben a una imaginación sobreexcitada y, además, la paciente magnetizada está expuesta al dominio sexual del magnetizador.¹⁶⁹ Al mismo tiempo, proliferan las crónicas y los grabados que ridiculizan el mesmerismo, así como los eruditos que acusan a Mesmer de charlatanería. Un autor anónimo publica *L'anti-magnétisme*, donde se igualan los métodos de Mesmer a los de Gassner. Thouret niega la originalidad de sus planteamientos, que habría

que advirtió que era su presencia la que sanaba a éstos. Fue así como la disciplina pasó de llamarse magnetismo *mineral* a *animal*.

¹⁶⁶ En ello tuvieron que ver su fracaso con la pianista ciega María Teresa Paradies, protegida de la emperatriz, y los rumores surgidos en torno a su relación con las pacientes femeninas.

¹⁶⁷ Especialmente curiosa es la que aparece en *Tableau de Paris* en 1780: "Autrefois Moliniste/ Ensuite Janséniste/ Puis Encyclopédiste/ Et puis Economiste/ A présent Mesmérisme..." (cf. Robert Darnton, *La fin des Lumières. Le mesmerisme et la Revolution*, pp. 44-45). Darnton traduce el interés suscitado por la nueva ciencia como una evasión ante la crisis política y social que se avecinaba ya en 1780.

¹⁶⁸ En la decisión del rey influyó un desacuerdo económico con Mesmer en 1780, así como la presión ejercida por el Colegio de Médicos. Véase Colin Wilson, *Lo oculto*, p. 230.

¹⁶⁹ El magnetizador era generalmente un hombre, y la paciente o sonámbula una mujer. Arthur Schopenhauer (*Ensayo sobre las visiones de fantasmas*, pp. 73-74) intentó dar una explicación fisiológica a esta convención: dado que el fluido emana desde el polo cerebral del magnetizador al sistema ganglionar abdominal del paciente, y que en el hombre predomina el primero y en la mujer el segundo, el más apto para realizar la magnetización es el hombre.

enunciado ya antes Paracelso.¹⁷⁰ Incluso se escribe una obra teatral satírica, *Doctoeurs modernes*, que alcanza un enorme éxito y conoce dos secuelas.¹⁷¹

Desde que Mesmer desaparece de París en 1785, poco se sabe de él. Parece que fue expulsado de Viena por sospechoso político. En Meersburg, donde pasó sus últimos años, Justinus Kerner recogió testimonios sobre sus presuntos poderes que contribuyeron a fomentar la leyenda generada en torno a la figura de Mesmer.

¿En qué consistía exactamente el magnetismo animal? Los veintisiete aforismos que componen la *Mémoire sur la découverte du Magnetisme Animal* (1779) pueden reducirse a unos pocos principios esenciales. El primero de ellos, la existencia de un fluido magnético que el médico había descubierto durante la curación de *fräulein* Oesterlin y al que ya se había referido en su tesis doctoral, *Dissertatio physico-medica de planetarum influxu* (1766). El aforismo 1 reza así: “Il existe une influence mutuelle entre les corps célestes, la terre et les corps animés”.¹⁷² Todas las personas gozan de ese fluido magnético, unas (los sanadores) en mayor abundancia que otras; si el individuo padece alguna enfermedad es porque su fluido se ha alterado, de modo que el magnetizador debe restituir el orden habitual provocando una crisis, crisis que, en rigor, se correspondía con un tipo de neurosis frecuente en la época, los *vapores*, que producían desmayos y ataques nerviosos.

El segundo principio lo constituyen las teorías físicas que dotan de autoridad científica al magnetismo, pues Mesmer, hijo de la Ilustración, rechazaba toda explicación mística; estaba convencido de su sistema armonizaba plenamente con el racionalismo del Siglo de las Luces, si bien los románticos reinterpretaron la disciplina de forma muy distinta. Mesmer pretendía crear una doctrina positiva, capaz de reducir a leyes mecánicas todo lo que de oscuro y misterioso tenía el mundo.¹⁷³ Además, el magnetismo animal se asociaba con fenómenos físicos como la ley de la gravedad de Newton o la electricidad; de ahí que Mesmer defendiera que el fluido magnético tenía polos y descargas, conductores y

¹⁷⁰ En efecto, Theophastrus Bombastus von Hohenheim, conocido como Paracelso, ya había establecido el poder de la energía magnética en el siglo XVI al asegurar que la repugnancia o afinidad entre las gentes, así como su salud, dependían de un flujo invisible de origen sideral.

¹⁷¹ La obra causó una polémica que alcanzó el ámbito político. Jean-Jacques d'Eprémesnil, futuro líder de los oponentes en el Parlamento de París, denunciará la pieza como una fábrica de calumnias contra el mesmerismo.

¹⁷² Cf. Robert Darnton, *op. cit.*, p. 185.

¹⁷³ Julià Guillamon, “E.T.A. Hoffmann o els aspectes nocturns de la reflexió literària”, p. 153. También Schopenhauer (*op. cit.*, pp. 83-85) defendió que el magnetismo era producto de las luces de la razón.

acumuladores.¹⁷⁴ Por aquel entonces se divulgaron en Europa los experimentos de Galvani, quien producía espasmos musculares en la pata de una rana mediante descargas eléctricas. Aldini, por su parte, consiguió en 1803 provocar contracciones en cadáveres humanos, tal y como hará Víctor Frankenstein en la novela de Mary Shelley.¹⁷⁵ La *baquet* de la que se servía Mesmer para desatar crisis y magnetizar a los nobles en las curas colectivas era una imitación de la botella que Leyden había inventado recientemente.

Mesmer, en definitiva, deseaba hallar una ciencia total, válida para curar y prevenir todas las enfermedades posibles; como reza uno de los aforismos, “Sólo hay una enfermedad y una curación”.¹⁷⁶ Pero en realidad, su disciplina constituyó el punto de encuentro de la pseudociencia y el ocultismo, un espacio donde la ciencia se fundía con lo esotérico. Como señala Darnton, el movimiento llegó a convertirse en una cuestión de lealtad a ultranza.¹⁷⁷

Louis-Claude de Saint-Martin aportó una idea crucial a la Société de l’Harmonie parisina ligando magnetismo y espiritismo: la manipulación del fluido puede exponer a sus adeptos a la malvada influencia de los *esprits violents*.¹⁷⁸ Significativamente, en la controversia originada por el suceso que supuso la divulgación internacional del espiritismo (Arcadia, Nueva York, 1848) intervinieron los mesmeristas.¹⁷⁹ Como es obvio, se produjo una

¹⁷⁴ Véanse los aforismos 9 y 21 en Robert Darnton, *op. cit.*, pp. 185-186.

¹⁷⁵ “En ese momento, la electricidad apasionaba tanto a los especialistas como a los profanos, pero mientras los primeros conseguían hacer revivir en sus laboratorios las patas de rana, la sociedad culta se entusiasmaba con audaces y fantásticos hallazgos, transmitidos y comentados con mayor o menos exactitud” (Marcel Brion, *La Alemania romántica II. Novalis. Hoffmann. Jean-Paul*, p. 65).

¹⁷⁶ Cf. Henri F. Ellenberger, *op. cit.*, p. 86.

¹⁷⁷ Robert Darnton, *op. cit.*, pp. 61-62.

¹⁷⁸ Según el teósofo, “En la escuela por la que pasé hace veinticinco años [la de Lyon], las *comunicaciones* de todo género eran frecuentes; yo tuve mi parte como muchos otros. Las manifestaciones del signo del *Reparador* eran visibles allí: yo había sido preparado a ellas por medio de iniciaciones. Pero -añade- el peligro de estas iniciaciones es entregar al hombre a unos *espíritus violentos*; y no puedo responder de que las formas que se me comunicaba no fuesen formas prestadas” (cf. Gérard de Nerval (1845), “Jacques Cazotte”, *Los iluminados*, en *Poesía y prosa literaria*, p. 813).

¹⁷⁹ Un seguidor de Mesmer, el barón Karl von Reichenbach, publicó en 1845 *Investigaciones psicofisiológicas en torno a la dinámica del magnetismo*, donde sostenía la existencia de la energía ódica o vital. Cuando su libro se tradujo al inglés (1851), la sociedad norteamericana estaba entusiasmada con el espiritismo, de manera que no tardó en asociarse esta práctica con la suya. Reichenbach pretendía, como Faraday, darle una explicación física, fundada en la electricidad, al magnetismo animal; surge así el electromagnetismo.

mezcolanza *interdisciplinaria* tan dispar, que resulta muy difícil delimitar ese ecléctico marasmo que acabó siendo el magnetismo.¹⁸⁰

En la actualidad puede sorprender que tuviera una acogida tan entusiasta, pero lo cierto es que el contexto de la época contribuyó a ello. Se trata de una época de grandes hallazgos -el viaje en globo, los experimentos eléctricos- que fascinaron a la población. Los descubrimientos aprobados posteriormente convergieron durante las últimas décadas del siglo XVIII con otros cuya veracidad no resistió el paso del tiempo.¹⁸¹ En aquella época, pues, creer en los preceptos de Mesmer no era disparatado. Los artículos *feu* y *electricité* de la *Encyclopédie* presentaban definiciones muy próximas a la noción de fluido magnético, y algunos de los científicos que atacaban a Mesmer sostenían teorías que podían considerarse tan acertadas o descabelladas como el magnetismo animal. La contradicción era el signo de la época, y Mesmer supo sacar partido de ello.¹⁸²

Entre los perpetuadores del movimiento destaca Amand-Marie-Jacques de Chastenet, marqués de Puységur (1751-1825), cuyo hito fue la magnetización y curación del campesino Victor Race sin provocarle una crisis: a través del sueño, el mismo Race pudo diagnosticar su mal y hallar un remedio efectivo. Puységur aporta dos novedades esenciales para la evolución de la psiquiatría dinámica: la “crisis perfecta” o sonambulismo artificial - que el inglés James Braid acuñaría como “hipnosis”-,¹⁸³ y la lucidez exhibida por el paciente durante el trance. Este tratamiento se extendió con rapidez, provocando el disgusto de Mesmer, su maestro. Se produjo una escisión entre los mesmeristas ortodoxos, que supeditaban la doctrina al fluido y las crisis violentas, y los seguidores de Puységur, partidarios del sonambulismo artificial. Tras la caída de Napoleón, una nueva generación de

¹⁸⁰ Una muestra de las corrientes que se diluyeron en el magnetismo animal es la Sociedad Swedenborgiana de Estocolmo, que en 1787 envía una carta a los mesmeristas de Estrasburgo recordándoles que las doctrinas de Mesmer y Swedenborg deben cooperar en la regeneración de la humanidad. O la Concorde de Lyon, donde coinciden rosacruces, swedenborgianos, alquimistas, cabalistas y teósofos reclutados tras una orden masónica.

¹⁸¹ Las cosmologías populares, la creencia en seres preternaturales como la sirena, o la teoría del homúnculo, anterior a la formulación de la epigénesis.

¹⁸² El programa de la Société de l'Harmonie, además, es similar a los emitidos por las sociedades que proliferaron durante la Ilustración. Como objeto general, cita el conocimiento de la armonía del universo y de las leyes de la naturaleza; como objeto particular, el hombre y su educación. Entre las virtudes que la sociedad quiere inculcar están la humanidad, la moderación, la honestidad y la veracidad. Puede verse el folleto en Robert Darnton, *op. cit.*, p. 196.

¹⁸³ James Braid, en *The Rationale of Nervous Sleep* (1843), da un sentido moderno al magnetismo al apuntar que no es otra cosa que la sugestión que origina el magnetizador en el paciente. William James ofrece una descripción del paso del magnetismo a la hipnosis en *The Principles of Psychology* (1890), Encyclopaedia Británica, Chicago, 1952, capítulo XXVII.

magnetizadores, desconocedora de Mesmer, hace de Puységur el fundador de la disciplina, e identifica el término *mesmerizar* únicamente con las prácticas del marqués.¹⁸⁴

Una ilustración del desarrollo del magnetismo en la sociedad francesa puede verse en *Bouvard y Pécuchet* (1881), la ambiciosa novela en que Flaubert pretendía revisar todas las ideas y las disciplinas modernas, desde la agricultura hasta la pedagogía, pasando por la medicina, la frenología o la arqueología. En el capítulo VIII, Bouvard y Pécuchet comienzan interesándose por las mesas giratorias y acaban consagrando sus estudios a Swedenborg y el espiritista Allan Kardec. Entre ambos *proyectos* se dedican al magnetismo animal: primero ensayan los pases magnéticos de Mesmer y luego los abandonan por el método de Puységur, “que sustituye al magnetizador por un árbol viejo, en cuyo tronco se enrolla una cuerda”.¹⁸⁵ La sesión en torno al peral magnetizado muestra los tópicos de la técnica de Puységur y de la literatura generada en torno a ella: los protagonistas no sólo *logran* el trance de algunos pacientes, sino que *consiguen* que una sonámbula vea a través de los cuerpos opacos y demuestre sus dotes de adivinación.¹⁸⁶

Si en Francia el magnetismo animal adquirió éxito popular pero nunca llegó a ser aceptado por las sociedades científicas oficiales,¹⁸⁷ en Alemania, tras la muerte de Mesmer, el movimiento fue bien acogido. El gobierno prusiano nombró una comisión cuyos informes hicieron posible la fundación en 1816 de dos cátedras de magnetismo en Bonn y Berlín. Por su parte, los doctores Eschenmayer, Kieser y Nasse elaboraron entre 1817 y 1823 unos voluminosos archivos sobre magnetismo que hoy, paradójicamente, pueden considerarse un compendio de los temas y motivos utilizados por la literatura fantástica; la casuística, expuesta a la manera de una selección de cuentos sobrenaturales, sirvió a autores

¹⁸⁴ Éste fundó en 1785 la Société Harmonique des Amis Réunis (Estrasburgo) para formar magnetizadores; su proyecto halló múltiples adeptos, si bien se vio interrumpido por la Revolución. Sorprende la voluntad sistematizadora de la sociedad: “a diferencia de otros centros franceses, publicaba informes anuales con una relación de las curaciones junto con pequeñas historias de los casos, en las que se incluían los nombres del realizador y del paciente, así como la naturaleza de la enfermedad” (Henri F. Ellenberger, *op. cit.* p. 98).

¹⁸⁵ Gustave Flaubert, *Bouvard y Pécuchet*, Montesinos, Barcelona, 1993, p. 179.

¹⁸⁶ No hay que olvidar que Flaubert trata el magnetismo en clave satírica. En el glosario anexo a la novela se define como “Interesante tema de conversación con las señoras, que sirve para ‘hacer’ mujeres” (p. 306).

¹⁸⁷ A ello contribuyeron el despliegue efectista de los magnetizadores y la proliferación de farsantes que imitaban sus métodos. Legos en su mayoría, se servían de pacientes iletrados para que diagnosticaran males propios y ajenos, una práctica ilegal de la medicina.

como Arthur Schopenhauer para ilustrar sus tesis sobre la pseudociencia ideada por Mesmer.¹⁸⁸

El magnetismo encontró un lugar privilegiado entre los postulados de la *Naturphilosophie* por dos causas fundamentales: la creencia en el fluido, y el sonambulismo y sus posibilidades proféticas, asociadas al *sentido universal* que permitía al individuo entrar en contacto con el alma del mundo. Así, Carl Alexander Ferdinand Kluge, doctor frecuentado por Hoffmann y autor de un ensayo acerca de las propiedades terapéuticas del magnetismo (1811), distingue seis fases dentro del estado magnético: vigilia; semisueño; sueño u “oscuridad interior”; consciencia dentro del propio cuerpo o “claridad interior”; “autocontemplación”; y “claridad universal” (que permite aprehender hechos pasados y profetizar acontecimientos futuros).¹⁸⁹ Como se deduce del esquema de Kluge, la abolición de la voluntad y del tiempo y el espacio en las sesiones magnéticas hacen surgir el yo oculto del paciente. El mismo Fichte, aunque inicialmente escéptico, ve corroborada la relatividad del yo en varios experimentos con sonámbulos, y afirma que la individualidad del hombre puede ser alterada, dividida o sujeta a la voluntad de otro.¹⁹⁰

Una síntesis de todas estas observaciones se encuentra en el ensayo ya citado de Schopenhauer, quien sustenta la existencia del magnetismo en una concepción idealista (kantiana en su caso) del mundo y en el ejercicio de la voluntad por parte del magnetizador:

Lo delirantemente portentoso y lo absolutamente increíble de la clarividencia del sonámbulo (confirmada hasta ahora por el acuerdo de cientos de testimonios de fe), ante la cual se abre lo oculto, lo ausente, lo lejano, incluso lo que todavía dormita en el seno del futuro, pierde al menos su incomprendibilidad absoluta si nos atrevemos a aceptar [...] que el mundo objetivo es un mero fenómeno cerebral, pues el orden y su regularidad, que se fundan en el espacio, el tiempo y la causalidad (como funciones del cerebro) son suprimidos en cierto grado en la clarividencia del sonámbulo.

La voluntad, como cosa en sí, está fuera del *principii individuatonis* (tiempo y espacio), por el que los individuos son *separados*, los límites que éste

¹⁸⁸ El nombre de Kieser es el que con más frecuencia menciona Schopenhauer en su *Ensayo sobre las visiones de fantasmas*, aunque no siempre con intenciones halagüeñas. Fabrice Malkani proporciona más datos sobre los archivos de Kieser en “Fantastique et imaginaire scientifique en Allemagne a l’époque de la *Naturphilosophie*. l’exemple des *Archives du magnetisme animal* (1817-1823)”, en Suzanne Varga y Jean-Jacques Pollet, eds., *Traditions fantastiques iberiques et germaniques*, Artois Presses Université, Artois, 1998, pp. 103-117.

¹⁸⁹ Henri F. Ellenberger, *op. cit.*, p. 105.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 194.

crea no existen entonces en la voluntad. Esto explica [...] la posibilidad de una acción *directa* entre individuos, independientemente de su proximidad o lejanía en el espacio.¹⁹¹

Ya en las últimas décadas del siglo XVIII, los métodos del magnetismo habían empezado a confundirse con los del hipnotismo, en parte gracias a las novedades metodológicas aportadas por el marqués de Puységur. No obstante, fue Charcot quien, quizá amparándose en los descubrimientos de James Braid, sintetizó la tradición de los hipnotizadores y la de la psiquiatría oficial, asimilando la hipnosis y la histeria.

Esta asociación se manifiesta con claridad en la literatura post-hoffmanniana. En “Un cuento de las Montañas Escabrosas”, de Poe, el narrador equipara las prácticas de la hipnosis a las del magnetismo; las crisis que provocaba Mesmer en sus pacientes para distribuir adecuadamente su fluido corporal se convierten aquí en sesiones de sueño hipnótico.¹⁹² Por su parte, Maupassant -que acudió a las lecciones de los martes de Charcot en La Salpêtrière entre 1884 y 1886- vincula explícitamente al médico con el magnetismo animal, y muestra un concepto de la disciplina muy similar al de la hipnosis: en la tertulia que enmarca la acción de uno de sus cuentos, “se empezó a hablar de magnetismo, de los trucos de Donato y de las experiencias del doctor Charcot”.¹⁹³ El personaje que capta el interés de los contertulios reflexiona escépticamente sobre el fenómeno, comparando al director de La Salpêtrière con los personajes estrambóticos de Poe (aunque la conclusión del relato pone en tela de juicio su incredulidad):

¡Cuentos! ¡Cuentos! ¡Cuentos! No hablemos de Donato, que es sencillamente un realizador de trucos muy astuto. En cuanto al señor Charcot, de quien se dice que es un científico notable, me recuerda a los cuentistas del estilo de Edgar Poe, que acaban por volverse locos de tanto pensar en extraños casos de locura. Ha constatado fenómenos

¹⁹¹ Arthur Schopenhauer, *op. cit.*, pp. 76-77 y 136-137.

¹⁹² “El doctor Templeton había viajado mucho en sus tiempos juveniles, y en París se convirtió, en gran medida, a las doctrinas de Mesmer. Por medio de curas magnéticas había logrado aliviar los agudos dolores de su paciente, que, movido por este éxito, sentía cierto grado natural de confianza en las opiniones en las cuales se fundaba el tratamiento [...] Quiero decir que entre el doctor Templeton y Bedloe se había establecido poco a poco un *rappor*t muy definido y muy intenso, una relación magnética. No estoy en condiciones de asegurar, sin embargo, que este *rappor*t se extendiera más allá de los límites del simple poder de provocar sueño; pero el poder en sí mismo había alcanzado gran intensidad” (Edgar Allan Poe, “Un cuento de las Montañas Escabrosas”, *Cuentos*, 1, pp. 178-179).

¹⁹³ Guy de Maupassant (1882), “Magnetismo”, “*La madre de los monstruos*” y otros cuentos de locura y muerte, Valdemar, Madrid, 2001, p. 84.

nerviosos inexplicados y todavía inexplicables, moviéndose por lo desconocido que se explora día a día, y al no poder entender siempre lo que ve, quizá recuerda demasiado las explicaciones eclesiásticas de los misterios (p. 86).

Cierto es que el magisterio de Mesmer está todavía vigente en la ficción de Maupassant, pero siempre en relación con las posteriores teorías sobre el hipnotismo. En “El Horla” (versión definitiva de 1887), el narrador explica que

Tras las burdas concepciones del primitivo espanto, hombres más perspicaces lo presintieron con mayor claridad. Mesmer lo adivinó y los médicos han descubierto de manera precisa, hace ya diez años, la naturaleza de su poder antes de que la hubiese ejercitado. Han jugado con esa arma del nuevo Señor, la dominación de una misteriosa voluntad sobre el alma humana convertida en esclava. Han llamado a eso magnetismo, hipnotismo, sugestión... ¡yo qué sé! Los he visto divertirse como niños imprudentes con ese horrible poder. ¡Ay de nosotros! ¡Ay del hombre!¹⁹⁴

Ambrose Bierce también pone de relieve la conexión entre mesmerismo e hipnosis en una de las entradas de *El diccionario del Diablo* (1911), si bien su intención es cuestionar el fundamento científico de ambas disciplinas (algo sintomático, asimismo, de la opinión que muchos tenían de la veracidad de las prácticas magnéticas e hipnóticas en las primeras décadas del siglo XX):

MESMERISMO, *s.* El hipnotismo antes de que usara buena ropa, tuviera coche e invitara a comer a la Credulidad Incredulidad.¹⁹⁵

Por otra parte, los temores suscitados por el magnetizador o hipnotizador, a la luz de los debates de la época, no eran infundados: la hipnosis se consideraba la quintaesencia de la relación de dependencia de un individuo respecto de otro, y suponía la anulación de la voluntad. En la Alemania de principios del siglo XIX adquirió cierta celebridad el caso del pastor Sörgel, autor de un asesinato que fue absuelto por el tribunal basándose en valoraciones psiquiátricas.¹⁹⁶ Estos interrogantes (¿es capaz el hipnotizador de empujar a un sujeto inocente a cometer un crimen? ¿El hipnotizado podría asesinar sin ser consciente de ello? ¿El crimen del sonámbulo se debería al influjo del magnetizador o a una pulsión

¹⁹⁴ Guy de Maupassant, “El Horla”, *“El Horla” y otros cuentos de crueldad y delirio*, Valdemar, Madrid, 2002, pp. 66-67.

¹⁹⁵ Ambrose Bierce, *El diccionario del Diablo*, Valdemar, Madrid, 2002, p. 176.

¹⁹⁶ Véase Paolo Jourde y Pierre Tortonese, *Visages du double. Un thème littéraire*, p. 50.

oculta y atribuible al otro yo?) nutrieron la literatura de todo el siglo XIX.¹⁹⁷ El doble, en concreto, vino a materializar los instintos liberados por el hipnotizador.

En “¿Un loco?” (1884), otro de los cuentos de Maupassant dedicados al magnetismo, se plasma diáfananamente la aureola ominosa que había adquirido el magnetizador, así como la creencia en la capacidad del poder magnético para hacer aflorar el *alter ego* del individuo.

Un hombre, un ser tiene el poder, pavoroso e incomprensible, de dormir, con la fuerza de su voluntad, a otro ser; y, mientras está durmiendo, de robarle su pensamiento como se robaría una bolsa. ¡Le roba su pensamiento, es decir, su alma, el alma, ese santuario, ese secreto del Yo! El alma, ese fondo del hombre que creíamos impenetrable; el alma, ese asilo de ideas inconfesadas, de todo lo que escondemos, de todo lo que amamos, de todo lo que queremos ocultar a todos los humanos, ¡la abre, la viola, la expone, la arroja al público! ¿No es atroz, criminal, infame?¹⁹⁸

No obstante, la fe en el magnetismo animal había entrado en el terreno de la superstición ya a mediados del siglo XIX.¹⁹⁹ Así, lo que más fascinaba a los escritores no era su supuesta veracidad, sino la originalidad y las posibilidades estéticas que encerraba; en palabras de Tobin Siebers, los románticos “trataron de estetizar la superstición, no de exorcizarla”.²⁰⁰ Ya se ha comprobado cómo autores de la relevancia de Maupassant todavía exprimen las posibilidades que ofrecen los efectos magnéticos al género fantástico en las últimas décadas del siglo XIX: el discurso pseudocientífico sirve sobre todo para canalizar distintos fenómenos sobrenaturales.

¹⁹⁷ Según Jordi Lamarca Margalef (*Ciencia y literatura. El científico en la literatura inglesa de los siglos XIX y XX*, p. 63), la realidad era muy diferente a la deducible de las elucubraciones populares y literarias, dado que resultaba difícil magnetizar las facultades animales, asociadas con el crimen y el robo. No obstante, la duda todavía persiste: “Sin descartar la posibilidad de que ello ocurra, haría falta, no obstante, un hipnotizador provisto de cualidades excepcionales. Además de la ya de por sí difícil habilidad de sugestionar, influiría, también, la voluntad del hipnotizado”.

¹⁹⁸ Guy de Maupassant, “¿Un loco?”, *“La madre de los monstruos” y otros cuentos de locura y muerte*, p. 63.

¹⁹⁹ Aunque todavía Ambroise Liébaud (1823-1904), fundador de la Escuela de Nancy, e Hippolyte Bernheim (1840-1919) publican obras sobre magnetismo entre 1866 y 1891. No hay que olvidar tampoco el *Ensayo sobre las apariciones de fantasmas* de Schopenhauer. En España, Mariano Cubí escribe *Polémica religioso-frenológico-magnética* (1848), y *Elementos de frenología, fisonomía y magnetismo humano, en completa armonía con la espiritualidad, libertad e inmortalidad del alma* (1849); véase al respecto Ramón Carnicer, *Entre la ciencia y la magia. Mariano Cubí*, Seix Barral, Barcelona, 1969, sobre todo los capítulos 8, 9 y 10.

²⁰⁰ Tobin Siebers, *Lo fantástico romántico*, p. 74.

El expresionismo cinematográfico prolongará el barniz siniestro del magnetizador, aunque desterrándolo definitivamente de las academias y ubicándolo en un barracón de feria: éste se torna, con el golpe de gracia que le asesta Freud, en un extraño y grotesco individuo.²⁰¹ Prueba de ello son las películas *Das Kabinett des Dr. Caligari* (*El gabinete del doctor Caligari*, 1919), de Robert Wiene, y *Der Student von Prag*, mientras Caligari encarna al típico magnetizador enajenado y megalómano, Scapinella, el siniestro personaje que se apodera del reflejo de Balduin, conjuga con esa vertiente la del dominador de voluntades por excelencia.

En conclusión, del mesmerismo se deriva un concepto estructural del hombre que trasciende la oposición bueno-malo y que ocupará un lugar determinante en la temática de lo fantástico y el desarrollo del doble. Como apunta Vilella, del mesmerismo al psicoanálisis hay un proceso de penetración y articulación de intuiciones formuladas muy vagamente, un proceso que encuentra en el doble una idónea formulación literaria.²⁰²

La evolución y consolidación del concepto de inconsciente y su relación con la literatura del siglo XIX ocuparán el siguiente capítulo.

La oscura potencia: el inconsciente

La crítica coincide en asociar la evolución del motivo del doble con el desarrollo de la psicología. El magnetismo, concebido por los románticos como un medio de aproximación al inconsciente, y considerado hoy el germen de la psicología moderna, sentó las bases de la concepción dualista de la psique humana. Tanto Mesmer como Schubert “were providing access to the night-side of the mind where a second, shadowy self might be discovered”.²⁰³ En la segunda mitad del siglo XIX, el hipnotismo, el sonambulismo y la personalidad múltiple acapararon la atención de los científicos en detrimento del magnetismo animal.

Estos fenómenos, que abarcan más de un siglo -desde Mesmer hasta Bernheim y Charcot, entre 1775 y 1900-, suelen enmarcarse en la “primera psiquiatría dinámica”.

²⁰¹ Julià Guillamon, “E.T.A. Hoffmann o els aspectes nocturns de la reflexió literària”, p. 168. O, según testimonios anteriores a la experiencia cinematográfica, en un alienado: el belga Delboul concluyó, hacia 1886, que “no sólo había una innegable acción del hipnotizador sobre su sujeto (“según el maestro, así el discípulo”), sino también, en grado incluso mayor, una acción sugestiva del hipnotizado sobre el hipnotizador (“según el discípulo, así el maestro”)” (Ellenberger, *op. cit.*, p. 211).

²⁰² Eduard Vilella, *El doble: elements per a una panoràmica històrica*, p. 144.

²⁰³ John Herdman, *The Double in Nineteenth-Century Fiction*, p. 12.

Según Ellenberger, algunas de sus principales características son la adopción de la hipnosis, el interés por el sonambulismo y la personalidad múltiple, y la patogénesis de la enfermedad nerviosa, primero centrada en la existencia de un fluido magnético y luego en el concepto de energía mental. Todo ello está relacionado con “un nuevo modelo de la mente humana, basado en la dualidad de psiquismo consciente e inconsciente”.²⁰⁴

La psique y en concreto el inconsciente permanecieron largo tiempo inexplorados porque el hombre, hasta el siglo XVIII, atribuye todo acontecimiento aparentemente inexplicable a la acción de fuerzas divinas o diabólicas.²⁰⁵ Con la Ilustración surge la voluntad de buscar explicaciones racionales que demuestren la falsedad de la mediación sobrenatural en este tipo de fenómenos. Si en el siglo XVII la historia de la psicología se componía de una serie de doctrinas filosóficas sobre el alma, el espíritu sistemático del XVIII pone de relieve que necesita unos procedimientos propios. Así, se convierte en una disciplina independiente donde la especulación filosófica cede lugar al dato empírico: “iba resultando claro que ninguna filosofía poseía esa validez general que la hiciera corresponder adecuadamente a la diversidad de los individuos”.²⁰⁶ Es entonces cuando, a pesar de la resistencia generalizada a creer en un dominio psíquico inconsciente, el alma amenaza “con revelarse como un ente con propiedades inesperadas e inexploradas. Ya no representaba lo inmediatamente sabido y conocido [...] Su aspecto era extrañamente ambiguo, aparecía como algo conocido por todos y al mismo tiempo desconocido”.²⁰⁷

²⁰⁴ Henri F. Ellenberger, *op. cit.*, p. 137.

²⁰⁵ Carl Gustav Jung (1933), *El yo y el inconsciente*, p. 13. Sin embargo, Ellenberger (*op. cit.*, p. 156) y Herdman (*op. cit.*, p. 7-8) hallan el germen de la preocupación por el inconsciente en el Libro X de las *Confesiones* de San Agustín. No en vano, William James ya había tratado la experiencia del teólogo como un caso clásico de “personalidad incoherente” o “heterogénea” en *The Variety of Religious Experience*, 1902 (*Les varietats de l'experiència religiosa*, ed. de Jordi Bachs, Ediciones 62/Diputació de Barcelona, Barcelona, 1985, conferencias VI-VIII). San Agustín cree que su antigua personalidad pagana pervive todavía en los sueños, lo que le conduce a interrogarse sobre su responsabilidad con respecto a éstos: “Me mandas, ciertamente, que refrene la concupiscencia de la carne, la concupiscencia de los ojos y la jactancia de las riquezas. Me mandaste que me abstuviera del trato carnal con mujer [...] Pero en mi memoria -de la que he hablado mucho- siguen viviendo todavía las imágenes de tales cosas, grabadas en ella por la costumbre. Cuando estoy despierto se agolpan sobre mí, si bien un tanto desvaídas. Pero mientras duermo, no sólo me llevan a la delectación, sino incluso al consentimiento y a algo muy parecido a una acción real. Y puede tanto la ilusión de aquella imagen en mi alma y en mi carne que estando dormido estas falsas visiones consiguen persuadirme de lo que, cuando estoy despierto, no logran las cosas reales. ¿Es que cuando duermo no soy yo mismo, Señor Dios mío?” (*Confesiones*, Alianza, Madrid, 1990, pp. 289-290).

²⁰⁶ Carl Gustav Jung, *op. cit.*, p. 105.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 111.

La curiosidad de los ilustrados por el inconsciente ha de ponerse en conexión con el ámbito onírico. A medida que se acerca el fin de siglo

la tesis negativa, que concebía el sueño como una forma imperfecta y perturbada de la consciencia normal, cede el paso a un concepto, todavía mecanicista sin duda, pero que ya se acerca a una psicología menos estrictamente racionalista. Entonces la facultad positiva que determina la composición de las tramas oníricas es la *imaginación*.²⁰⁸

Karl Philipp Moritz fundó en 1783 la *Revista para la ciencia experimental del alma*, en la que proponía una ciencia de las enfermedades psíquicas.²⁰⁹ Según Moritz, para lograr la salud del alma, algunas ideas “deben ser *reoscurecidas*”, pues “teme que, si uno se deja llevar por el sueño, éste acarree la locura y la pérdida de la individualidad”.²¹⁰ Dicha advertencia avanza la noción que dominará el pensamiento de, entre otros, Schubert, pues anuncia el inconsciente como un ámbito capaz de alterar la estabilidad del individuo.

El concepto de inconsciente de la *Naturphilosophie* ha de entenderse de un modo notablemente distinto al que nos ha legado Freud: “Es la raíz misma del ser humano, su punto de inserción en el vasto proceso de la naturaleza. Sólo por medio de él nos mantenemos en armonía con los ritmos cósmicos, y fieles a nuestro origen divino”.²¹¹ El inconsciente se vincula a ese sentido universal que, durante la Edad de Oro, permitió al ser humano penetrar en la Naturaleza. “Por muy imperfecto que hubiera quedado, todavía nos permitía, decían los románticos, lograr algún conocimiento directo del universo, sea mediante el éxtasis místico, la inspiración poética y artística, el sonambulismo magnético o los sueños”.²¹²

Sin embargo, como ya he comentado, el proceso no siempre da los frutos esperados. Hoffmann, lejos de creer en la bondad del territorio oculto que cabe asociar con el inconsciente, revela en sus cuentos el sometimiento del ser humano al poder de fuerzas ignotas que le acechan continuamente y que radican en él mismo. No en vano, Schubert ya había advertido en *Simbólica del sueño* (1814) que hay que atender a las manifestaciones del

²⁰⁸ Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño*, p. 30

²⁰⁹ El interés de la Ilustración por la enfermedad mental fue decisivo para la promoción de medidas higiénicas, la mejora de hospitales y sanatorios o la creación de nuevas especialidades médicas. La enfermedad mental se atribuía fundamentalmente a una alteración de la facultad de la razón, bien a causa de una lesión cerebral, bien a causa de pasiones incontroladas.

²¹⁰ Albert Béguin, *op. cit.*, p. 49.

²¹¹ *Ibid.*, p. 108.

²¹² Henri F. Ellenberger, *op. cit.*, p. 240.

inconsciente con precaución, pues “pueden traer hasta nosotros lo mismo las influencias de los buenos espíritus que las de los malos”.²¹³ Su descripción de esta doble influencia anuncia el concepto moral de inconsciente: “los dos hombres que conviven en nosotros en un equilibrio tan extraño reciben calificativos de valor: están orientados hacia el bien o hacia el mal”.²¹⁴ Así, la naturaleza bipolar del alma y la asimilación tenebrosa del inconsciente van adquiriendo protagonismo, aunque con relativa lentitud, en las especulaciones filosófico-psicológicas románticas.

La noción de inconsciente adquiere también relevancia en las reflexiones sobre el acto creativo. Schelling, en el *Sistema del idealismo trascendental* (1800), opina que consciente e inconsciente son inseparables: “La obra de arte nos refleja la identidad de la actividad consciente e inconsciente”.²¹⁵ El artista, según Schelling, crea involuntariamente, como si una fuerza superior le condujera al producto artístico, bajo una influencia que le distingue del resto de los hombres y que le lleva a expresar cosas que ni él entiende.²¹⁶

También Jean Paul se ocupa del concepto de inconsciente. Sigue la línea de Schiller, Goethe y Schelling, pero añade un elemento siniestro inexistente en las disquisiciones de aquéllos:

Richter, trabajando sobre las primeras sugerencias del caos, la oscuridad y las misteriosas profundidades en la mente creadora, desarrolla el aspecto tenebroso del inconsciente, de modo que en sus escritos nos encontramos a medio camino entre Leibniz y el posterior heredero de la psicología profunda del romanticismo alemán, Carl G. Jung.²¹⁷

Jean Paul equipara el inconsciente a un abismo “del cual podemos esperar fijar la existencia, no la profundidad” y lo asocia a un instinto profético del que proceden los sueños, el terror y la culpa, pero también la poesía. De ahí que compare el genio a un

²¹³ Albert Béguin, *op. cit.*, p. 152.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 153.

²¹⁵ Schelling *Antología*, p. 151.

²¹⁶ Schelling no fue el primero en utilizar el término *inconsciente* en relación con el proceso artístico, pero sí el responsable de “haber convertido ese término proteico en parte ineluctable de la psicología del arte. Su teoría, por ejemplo, movió a dos grandes contemporáneos a manifestarse sobre el punto” (M. H. Abrams, *El espejo y la lámpara, Teoría romántica y tradición crítica*, p. 372). Esos dos “grandes contemporáneos” son Goethe y Schiller; Goethe, en una carta de 1801, escribe a Schiller: “Creo que todo lo que el genio hace en cuanto genio acontece inconscientemente. El hombre genio puede también operar racionalmente, después de cuidadosa consideración, pero todo esto ocurre sólo secundariamente” (p. 373).

²¹⁷ *Ibid.*, p. 374.

sonámbulo: “en su claro sueño es capaz de más que despierto, y en la oscuridad asciende a cualquier altura de la realidad”.²¹⁸

A mediados del siglo XVIII, los postulados de la *Naturphilosophie* entran en una crisis definitiva, a pesar de la actividad de epígonos como Fechner y Bachofen.²¹⁹ Será Carl Gustav Carus quien le dé una nueva tonalidad a la indagación psicológica en *Psyche* (1846). El análisis de Carus “extirparía del legado romántico el lenguaje astrológico, mágico y oculto en que lo había confinado la moda del tiempo”.²²⁰ No obstante, su definición de inconsciente -“la expresión subjetiva que designa aquello que objetivamente conocemos con el nombre de Naturaleza”-²²¹ guarda cierta continuidad con Schelling, Schiller y Jean Paul, pues lo identifica con una entidad externa en tanto que común a todos los hombres.

Carus distingue tres estratos en el inconsciente: el absoluto general, accesible a nuestra conciencia; el absoluto parcial, al que pertenecen los procesos de formación y actividad de los órganos (no olvidemos que algunos individuos, bajo crisis magnéticas o hipnóticas, podían describir el interior de su propio cuerpo); y el relativo, que comprende la totalidad de los sentimientos y percepciones que nos pertenecieron y acabaron convirtiéndose en inconscientes, velados por el hábito o el olvido.²²² En relación con su proyección futura, el inconsciente goza de la previsión o principio prometeico y, respecto al pasado, de la memoria o principio epimeteico (muestra de que lo pretérito afecta a la evolución futura). A través de él, el individuo permanece, sin darse cuenta, en conexión con el resto del mundo. Consciente e inconsciente entablan un diálogo beneficioso: la acción del segundo “es una influencia perpetuamente fecundante, creadora de energías y habilidades”.²²³ Y no hay relación jerárquica ni estadio de inferioridad o superioridad entre uno y otro: el alma, según Carus, “vive continuamente una doble existencia, a la vez consciente e inconsciente”. El sueño permite un contacto enriquecedor, una suerte de “continuidad del ser en un aparente no-ser”.²²⁴

Las teorías de Carus dan fe de la configuración del concepto de inconsciente a finales del período romántico, antes de que irrumpiera en escena el positivismo, que cargará las tintas en una noción hereditaria en rigor cercana, aunque por distintos motivos, a la del

²¹⁸ *Ibidem*.

²¹⁹ Véase Henri F. Ellenberger, *op. cit.*, pp. 254-264.

²²⁰ Albert Béguin, *op. cit.*, p. 167.

²²¹ *Ibid.*, p. 172.

²²² Henri F. Ellenberger, *op. cit.*, p. 244-245.

²²³ Albert Béguin, *op. cit.*, p. 173.

²²⁴ *Ibid.*, p. 179.

propio Carus y Edvard von Hartmann. La obra de Von Hartmann, *Filosofía del inconsciente* (1868), supone la culminación de la reflexión romántica sobre el inconsciente. El filósofo describe tres estratos similares a los de Carus: el absoluto, que constituye la sustancia del universo y es la fuente de las otras formas del inconsciente, el fisiológico, y el relativo o psicológico, cuyo origen se halla en la vida consciente.²²⁵ Von Hartmann considera que el ser humano se debate entre la razón y la voluntad (concepto deudor de Schopenhauer, como el propio autor reconoce), que en una etapa primigenia habían estado unidas en el inconsciente absoluto. Esa lucha es precisamente la que ha conducido al hombre a la miseria y la decadencia. Así, sólo cuando la razón triunfe sobre la voluntad será posible lograr un grado de evolución óptimo.

El “sentido universal” de la *Naturphilosophie* y el inconsciente absoluto postulado por Carus y Von Hartmann poco tienen que ver con la noción que ya hacia 1890 estaba elaborando Freud. Para los estudiosos que a finales de siglo se acogen a la psicología evolucionista, el inconsciente representa la parte perdurable y en cierto modo estable del yo: se concibe como un elemento heredado, colectivo y sólo en parte derivado de la experiencia del individuo; una percepción que se corresponde, sobre todo en lo que respecta a esa naturaleza comunitaria, con el inconsciente absoluto de Carus y Von Hartmann y, mucho después, con los arquetipos universales de Jung. El inconsciente, para estos autores, es más colectivo que individual, y no surge de la represión del instinto en la sociedad, sino como herramienta que propicia la adaptación al medio ambiente y liga al individuo con sus antepasados.

Por el contrario, el inconsciente de Freud es sobre todo una individualidad, y lo es por la configuración individual de sus traumas reprimidos, por comunes que puedan resultar éstos. En palabras de John W. Burrow, el inconsciente freudiano

Era el embaucador de dentro, astuto, activo y flexible en las partidas que juega con la conciencia y el psicoanalista si lo hay, presentando sus enigmáticas confesiones y luego retirándose, al ser presionado, hacia nuevas oscuridades, siempre revelando y pese a ello no revelando lo que no puede soportar ni dejar en paz ni revelar. Tiene su propio lenguaje, derivado en parte del antiguo concepto psicológico de la asociación de

²²⁵ Henri F. Ellenberger, *op. cit.*, p. 247.

ideas, pero simbólicamente ingenioso de una manera parecida a los salvajes de Frazer, en su práctica de magia contagiosa y simpática.²²⁶

Basta con contrastar la literatura de Freud con el parecer de Gustave Le Bon en *Psicología de las masas (Psychologie des foules, 1895)* para constatar las diferencias. El contenido del inconsciente que perfila Le Bon no consiste en acontecimientos o sensaciones traumáticas y reprimidas, sino en experiencias repetidas de forma continua en el individuo y la especie que originan respuestas reflejas y se transmiten de generación en generación. Le Bon, haciéndose eco de las teorías de Herbert Spencer, escribe que “Nuestros actos conscientes derivan de un substrato inconsciente, formado sobre todo por influencias hereditarias”.²²⁷ A diferencia del inconsciente de Freud, éste nada tiene de *embaucador*: su poder radica en la capacidad de recordar y aprovechar la experiencia de los antepasados.

Paralelos a estas especulaciones, proliferan los estudios sobre la personalidad múltiple y el automatismo ambulatorio. Ellenberger atribuye los resultados del tratamiento magnético de Puysegur a Victor Race a la existencia en el joven campesino de una doble personalidad más brillante que la originaria.²²⁸ Pero no es hasta mediados del siglo XIX cuando comienza a llevarse a cabo un análisis minucioso de este fenómeno.

En 1859, Paul Briquet asocia el sonambulismo y la doble personalidad a la histeria, línea continuada por Alfred Binet en 1892. Esto supone la ruptura con las antiguas creencias, según las cuales dichos trastornos se debían a una posesión diabólica. Sin entrar en su descripción, hay que mencionar los casos de Mary Reynolds, cuya historia documentó Robert Macnish en 1830; Estelle, a la que Antoine Despine intentó despojar de su personalidad sonámbulica a través del magnetismo a partir de 1836; Félica X, a quien trató Eugène Azam entre 1858 y 1893 (Azam acuñó la expresión *dédoublement de la personnalité*); y Christine Beauchamp, paciente de Morton Prince desde 1898. El propio William James hipnotizó a Ansel Bourne en 1890 para entrar en contacto con su segunda personalidad.

Ese mismo año, Max Dessoir publica *Das Doppel-Ich*, donde desarrolla la teoría del dipsiquismo. Dessoir sostiene que la consciencia humana consta de un estrato superior y otro inferior. Mediante la hipnosis y el sueño aflora a la superficie esa consciencia inferior; el fenómeno de doble personalidad consiste en la culminación de dicho proceso: el

²²⁶ John W. Burrow (2000), *La crisis de la razón. El pensamiento europeo (1848-1914)*, Crítica, Barcelona, 2001, p. 225.

²²⁷ Gustave Le Bon, *Psicología de las masas*, Morata, Madrid, 1983, p. 30.

²²⁸ Henri F. Ellenberger, *op. cit.*, p. 222.

segundo yo lucha por conquistar el terreno del primero. “Todo el mundo, añadía [Dessoir], lleva dentro de sí las semillas de una personalidad doble”.²²⁹

Hay que mencionar, por último, *Les phénomènes d'autoscopie* (1903), de Paul Sollier. El autor cita dos tipos de autoscopia: la externa, que en la primera parte de este trabajo ya asocié con los mecanismos de generación del doble, y la interna, procedente del inconsciente absoluto parcial de Carus y del fisiológico de Hartmann, ya que consiste en la capacidad de ciertos enfermos para ver sus órganos internos y explicar su funcionamiento. Sollier describe al menos dos casos de autoscopia externa: *négative*, cuando el sujeto desaparece ante el espejo (tal y como sucede en “El Horla”), y *dissemblabe*, cuando el individuo se ve bajo otro aspecto.²³⁰

La relación entre psicología y literatura es muy fructífera a lo largo del siglo XIX. El magnetismo puede aparecer como cura eficaz, poder ominoso (el poema “Mesmerism”, 1855, de Robert Browning), u objeto de parodia (recuérdese que Bouvard y Pécuchet se esfuerzan primero en perfeccionar los *pases intercostales* y realizan luego una sesión en torno a un peral magnetizado a la que acuden los menesterosos de la región). No obstante, igual que el espiritismo, mesmerismo, hipnosis y doble personalidad fueron temas sobre todo frecuentes entre los escritores populares, que a menudo los mezclaban con tramas folletinescas.

A la vez que se define y sistematiza el concepto de inconsciente tal y como lo entendemos hoy, la consolidación del modelo dualista de la psique se proyecta literariamente en el personaje del doble. Ya he mencionado el entusiasmo de Hoffmann por la obra de Schubert, así como su amistad con el médico y magnetizador Kluge. El terror que le causaba la locura no le impidió aproximarse a estudios clínicos de la patología: *Consideraciones sobre la aplicación de la cura psíquica a los trastornos mentales*, de Johann Christian Reil, el *Traité medico-philosophique sur l'alienation mental*, de Philippe Pinel (los dos médicos trabajaron durante la Ilustración en la mejora de las instituciones sanitarias), o las *Anotaciones prácticas sobre los trastornos mentales*, de George Cox. Carmen Bravo-Villasante señala que en la génesis de *Los elixires del diablo* pudo influir la visita de Hoffmann al Convento de los Capuchinos en Bamberg anotada en su diario el 9 de febrero de 1812: la

²²⁹ *Ibid.*, p. 178.

²³⁰ Pierre Jourde y Paolo Tortonese, *op. cit.*, p. 56-57.

atmósfera religiosa habría desatado su imaginación.²³¹ Pero también destaca que para documentarse frecuentó la compañía de los doctores David Johann Ferdinand Koreff (catedrático de magnetismo animal en la Universidad de Berlín), Adalbert-Friedrich Marcus (pariente de su amor frustrado, Julia Mark, administrador de los hospitales públicos de la Franconia, director del manicomio de San Getreu y profesor de la Escuela de Medicina de Bamberg), y Speyer (sobrino y discípulo de Marcus).²³² Tanto es así, que “Algunos médicos han encontrado en *Los elixires...* un perfecto estudio de un caso clínico, al que se une lo folletinesco”.²³³

Dostoievski mostró una especial atracción por las teorías de Carus; incluso se propuso traducir *Psyque* en 1854 (*El doble* se publicó en 1846, el mismo año de la aparición de este ensayo).²³⁴ También pudo influir en la configuración de la novela la publicación en 1845 de la *Medicina práctica* de Diadkovski, viejo conocido de su padre, pues en la introducción el autor describe cómo tuvo una visión de su doble.²³⁵ La novela trasluce el interés de Dostoievski por patologías como la escisión de personalidad, la autoscopia y la paranoia. De ahí que la historia de Goliadkin se haya considerado tradicionalmente como “the imaginative case-history of a pathological character suffering from persecution mania”.²³⁶ Segundo Serrano Poncela incide en la misma idea al señalar que en la obra “se lleva a cabo, con sutileza, el relato circunstanciado del proceso tan sutilmente, que aún hoy los psicólogos y psiquiatras rusos se refieren con admiración a este tipo imaginario tan cercano a la descripción de un caso clínico real”.²³⁷ Exagerase o no Serrano Poncela, es innegable que el autor ruso acierta al conjugar las últimas teorías sobre el inconsciente con la tradición hoffmanniana.

²³¹ “Una palabra resume la exaltación del visitante: «fantasías» (Carmen Bravo-Villasante, “Prólogo” a E.T.A. Hoffmann, *Los elixires del diablo*, Hesperus, Barcelona, 1989, p. 9).

²³² Carmen Bravo-Villasante, *El alucinante mundo de E.T.A. Hoffmann*, Alfaguara, Madrid, 1973, pp. 75-77. En “La casa vacía” (1817), el protagonista recurre a “un libro de Reil sobre las enfermedades mentales. Comencé a leerlo. La obra me atrajo irresistiblemente, pero ¡cuál no sería mi asombro al ver que todo lo que se decía en torno a la locura obsesiva lo experimentaba yo!” (*Cuentos [1]*, p. 134). Seguidamente visita al doctor K. (Koreff), “famoso por su tratamiento y curaciones de dementes”.

²³³ Carmen Bravo-Villasante, “Prólogo” a *Los elixires del diablo*, p. 11.

²³⁴ John Herdman, *op. cit.*, p. 112.

²³⁵ Isabel Martínez Fernández, *Dostoievski: de la igualdad a la diferencia. Ensayo sobre la burocracia*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003, p. 123, n. 43.

²³⁶ Ralph Tymms, *Doubles in literary psychology*, pp. 103-104.

²³⁷ Segundo Serrano Poncela, *Dostoievski menor*, p. 59.

Gérard de Nerval escribió “Aurélia” motivado por las crisis de locura que le condujeron a un sanatorio en 1841 y 1853. Sin embargo, no se refleja en la *nouvelle* una voluntad de análisis *clínico* por parte del autor. Apunta que su objetivo es transcribir “las impresiones de una larga enfermedad que hube de padecer, por completo, en el interior de los misterios de mi espíritu”. Pero Nerval, paradigma del romántico por excelencia, cuestiona la noción convencional de enfermedad:

Y no sé por qué utilizo el término enfermedad, pues nunca, en lo que a mí se refiere, me he sentido más saludable. A veces, creía que mi fuerza y mi actividad estaban dobladas; me parecía saberlo todo, comprenderlo todo; la imaginación me traía delicias infinitas. Al recobrar lo que los hombres llaman la razón, ¿tendré que lamentar haberlas perdido? (p. 385).

Si el inconsciente de Hoffmann es el reverso siniestro del *sentido universal* de la *Naturphilosophie* y la noción de Dostoievski está impregnada del racionalismo de los estudios más novedosos al respecto, Nerval regresa a los dictados de la Filosofía de la Naturaleza, hibridados con las doctrinas ocultistas. El inicio de “Aurélia” así lo indica, al concebir el sueño como puerta de acceso a una dimensión interna desconocida.

El Sueño es una segunda vida. No he podido cruzar sin estremecerme esas puertas de marfil o de cuerno que nos separan del mundo invisible. Los primeros instantes del dormir son la imagen de la muerte; un entumecimiento nebuloso se apodera de nuestro pensamiento, y no podemos determinar el instante preciso en que el *yo*, bajo otra forma, prosigue la obra de la existencia (p. 385).

La invocación inmediata a Swedenborg marca los derroteros por los que transcurrirán las experiencias alucinatorias del protagonista. En la configuración del personaje duplicado, Nerval une la tradición mística -el doble que viaja al mundo de los muertos- y la herencia idealista -“Hay en todo hombre un espectador y un actor, el que habla y el que responde” (p. 412)- al dipsiquismo y la lucha del individuo ante sus diversas inclinaciones (idea que desarrollará posteriormente Robert Louis Stevenson):

¿Soy yo el bueno?, ¿soy el malo? -me decía-. En todo caso, *el otro* me es hostil... ¿Quién sabe si no hay tal circunstancia o tal edad en que esos dos espíritus se separan? Ligados los dos al mismo cuerpo por una afinidad material, tal vez uno está prometido a la gloria y a la felicidad, el otro al anonadamiento y al sufrimiento eterno (p. 412).

El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde constituye una ejemplar ilustración literaria de la noción de dipsiquismo predominante en la psicología de la época. Por supuesto, la obra de Stevenson, como el resto de los textos tratados aquí, no puede reducirse a la condición de *caso clínico*, pero es obvio que el autor se sirvió de la patología del desdoblamiento de personalidad para elaborar una reflexión filosófico-moral acerca de la naturaleza múltiple del hombre, todo ello a través de recursos propios del género fantástico, la novela policiaca y la anticipación científica. El interés del autor por la bipolaridad es algo que él mismo explica en “Un capítulo sobre sueños” (1888):

Hacia mucho tiempo que estaba intentando escribir un cuento sobre este asunto, de dar con un cuerpo, un vehículo, para ese intenso sentido del doble ser del hombre que por fuerza le sobreviene a veces, abrumándola, a la mente de toda criatura pensante. Incluso había escrito yo uno, *The Travelling Companion*, que fue devuelto por un editor alegando que era una obra de genio e indecente, y que yo eché al fuego el otro día por la sencilla razón de que no era una obra de genio y que *Jekyll* lo había suplantado. Luego vino una de esas fluctuaciones financieras [...] Durante dos días estuve exprimiéndome el magín para dar con alguna suerte de trama; y a la segunda noche soñé la escena de la ventana, y una escena después escindida en dos, en la que Hyde, perseguido por algún crimen, bebió la pócima y experimentó el cambio en presencia de sus perseguidores. Todo el resto lo hice despierto, y conscientemente, aunque creo que puede rastrearse en mucho de ello el estilo de mis Castañitos.²³⁸

Al margen de las lecturas biográficas que haya podido ocasionar *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde*,²³⁹ parece claro que Stevenson escribió la obra impelido por una inquietud muy concreta e inspirado por las imágenes que supuestamente le proporcionaron los Castañitos a través del sueño. Pero también pudo influir en la gestación de la obra una leyenda perteneciente a los recuerdos y fantasías infantiles de Stevenson, la historia del escocés Deacon Brodie:

²³⁸ Robert Louis Stevenson, “Un capítulo sobre sueños”, p. 204. Los Castañitos o *Brownies* son duendecillos de tradición escocesa.

²³⁹ Malcolm Elwin apunta que el autor “se sirvió de sus experiencias personales de doble vida para describir de una manera más realista los excesos a que se libra Jekyll bajo el disfraz de Hyde” (cf. Manuel Garrido, “Introducción” a Robert Louis Stevenson, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, p. 19). Véase también Javier Marías, “Robert Louis Stevenson entre criminales”, *Vidas escritas*, Suma de Letras, Madrid, 2002, pp. 99-108.

Respetable carpintero y consejero cívico durante el día y jugador, aficionado a las peleas de gallos, mujeriego y salteador durante la noche, la doble vida de William Brodie quedó truncada por la horca en 1788. Cuando ese momento le llegó rondaba, como Jekyll, los cincuenta. Sus fechorías pasaron pronto al folclore de Edimburgo.²⁴⁰

La leyenda forjada en torno al diácono es, si no un caso de doble personalidad, sí al menos el de una doble vida que en algo recuerda a la de Jekyll y Hyde. Stevenson, unos quince años antes de escribir la novela, había elaborado una obra de teatro que tiempo después recuperó su amigo W. H. Henley. El melodrama, firmado por ambos, se convirtió en la obra teatral *Deacon Brodie, or the Doble Life*, publicada en 1880 y representada tres años después; en 1892 Stevenson la revisó nuevamente, hecho que da fe de su interés por el tema.

En cuanto a la asociación entre psicología y literatura, la esposa de Stevenson constató la atracción del escritor por las publicaciones de psicología científica de la época:

En la edición Tusitala de las obras completas de Stevenson la novela *Jekyll y Hyde* va precedida de una nota introductoria de Fanny Osbourne, quien nos dice en ella que una de las fuentes que inspiraron a su marido ese relato fue “un artículo que leyó en una revista francesa sobre el subconsciente”, el cual, “combinado con recuerdos del Diácono Brodie, fue el germen de la idea luego desarrollada en una pieza teatral” [...] Por su parte Stevenson le había asegurado a un entrevistador en 1893, un año antes de su muerte, que no había tenido noticia de ningún caso real de doble personalidad hasta después de escribir su libro. Pero de ahí no se deduce que fuera lego en estas materias.²⁴¹

Stevenson había sido secretario en su juventud de una Sociedad de Psicología en Edimburgo. Y aunque asegurara que no había conocido casos de doble personalidad antes de 1885, lo cierto es que envió a la Society for Psychical Research un informe donde relataba tres experiencias propias cercanas al fenómeno de la doble personalidad, la primera de ellas acontecida en Niza hacia 1882.

El autor anticipó las teorías de Freud sobre el inconsciente: no es difícil asociar la figura de Hyde con el afloramiento de lo reprimido. Sin alejarse demasiado en el tiempo, tampoco sorprende descubrir que la novela se adelantó tres años a la publicación de *El automatismo psicológico* (1889), donde Pierre Janet reuniría las investigaciones que había

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 34.

²⁴¹ Manuel Garrido, *op. cit.*, p. 59.

llevado a cabo en Le Havre desde 1882. El caso de Marie, que padecía una disociación de personalidad, reveló a Janet la existencia de distintas manifestaciones psicológicas, entre ellas la de “partes escindidas de la personalidad (ideas fijas subconscientes) dotadas de vida y desarrollo autónomos”.²⁴²

Por último, para cerrar la descripción del vínculo entre el desarrollo de la psicología y el *Doppelgänger* (una descripción, desde luego, muy ajustada a los intereses de esta tesis), sólo resta referirse al fenómeno de la autoscopia. Significativamente, algunos de los autores que trataron el motivo del doble en el siglo XIX tuvieron experiencias de autoscopia externa. Jean Paul adquirió conciencia de su propio yo cuando, en la infancia, se vio a sí mismo; más adelante, el desdoblamiento onírico le produciría un profundo terror. También Hoffmann experimentó el fenómeno de la autoscopia, como se percibe en la anotación de su diario de enero de 1804: “Una tensión enorme esta tarde. Todos los nervios excitados por el vino de especias. Asaltado por presentimientos de muerte. Doble”. En noviembre de 1809 recoge un hecho que en algo recuerda las vivencias de Goliadkin: “Suceso extraño en el baile del día 6. Pienso en mi yo reflejado en un cristal múltiple -todas las figuras que se mueven en torno a mí son yos y me molesta su conducta”.²⁴³

Alfred de Musset, autor de “La noche de diciembre” (“Le nuit de décembre”, 1835), también sufrió experiencias autoscópicas. La primera tuvo lugar en agosto de 1833, durante una excursión al bosque de Fontainebleau en compañía de su amante, George Sand, que plasmó su relación con el poeta y las crisis de éste en *Ella y él* (*Elle et lui*, 1859). El trasunto de Musset es en esta novela Lorenzo Fauvel, quien minutos después de haber experimentado la autoscopia -en un escenario, por cierto, muy del gusto romántico: un paraje rocoso en plena noche- le da cuenta de ella a Teresa Santiago (Sand):

Lo he visto tan bien que he tenido tiempo de reflexionar [...] Cuando lo tuve cerca, vi que era un borracho y no un perseguido. Pasó mirándome estúpidamente, haciéndome un guiño de odio y de desprecio. Entonces tuve miedo y me arrojé de bruces en el suelo, porque aquel hombre... era yo.

Sí, era mi fantasma, Teresa. No te espantes, no me juzgues loco: era una visión [...] Era yo mismo, con veinte años más, con facciones demacradas

²⁴² Henri F. Ellenberger, *op. cit.*, p. 415. Más adelante, en 1895, Janet publicó con Raymond “Les Délires ambulatoires ou les fugues” (*Gazette des Hôpitaux*). Se trata de la primera historia clínica donde se atiende debidamente a las motivaciones personales, conscientes o no, ocultas tras los cambios de personalidad.

²⁴³ Cf. Carmen Bravo-Villasante, *El alucinante mundo de E.T.A. Hoffmann*, pp. 38 y 64.

por la disolución o la enfermedad y, a pesar de tal descomposición de mi ser, con vigor suficiente en aquel fantasma para insultar y desafiar al que soy ahora. Díjeme entonces: ¡Dios mío! ¿Seré así en mi edad madura? Me han asaltado esta noche infames recuerdos, que he expresado en voz alta, a mi pesar. ¿Es que llevo siempre conmigo a este hombre viejo, del que ya me juzgaba libre? El espectro de la depravación no quiere soltar su presa, y, hasta en los brazos de Teresa, va a venir a escarnecerme y a gritar: “¡Es demasiado tarde!”²⁴⁴

Carlos Staehlin relaciona la redacción de “La noche de diciembre” con el final de la relación de Alfred de Musset y George Sand y, posteriormente, con la ruptura del escritor y Madame Jaubert, una mujer casada de la que fue amante durante tres semanas.²⁴⁵ Pero el poema gana en riqueza si no se restringe su significado a los fracasos amorosos de Musset. El yo poético escribe sobre un doble - “Iba de negro/ y parecíamos hermanos” es el verso que se repite en las primeras estrofas- que se le aparece en momentos cruciales de su vida. Así, según las circunstancias el *Doppelgänger* es un “pobre niño” (en la infancia desdichada), “un muchacho” (adolescencia), un “extranjero” (cuando sufre el primer desengaño amoroso), “un invitado” (cuando se entrega al libertinaje), o “un triste huérfano” (tras la muerte del padre). El doble del yo poético se revela finalmente, en un clímax alegórico, como la Soledad que le acompañará “hasta que en tu última jornada/ me sienta yo sobre tu piedra”.²⁴⁶

Pero la experiencia autoscópica más aterradora de la que hay constancia es la que, según Alberto Savinio, sufrió Maupassant:

Una tarde (es el año 1889), estando sentado en su mesa de trabajo, oye Maupassant abrirse la puerta del estudio. ¿Cómo es esto? Francisco Tassart, el “fiel” criado, tiene orden de no dejar pasar a nadie mientras el amo trabaja. Maupassant se vuelve y ve a su propia persona entrar en el

²⁴⁴ George Sand, *Ella y él*, Debate, Barcelona, 2003, pp. 90-91. La naturaleza escindida de Lorenzo se manifiesta explícitamente en los últimos capítulos: “Sí -decía a Teresa-, padezco ese fenómeno que los taumaturgos llaman *posesión*. Dos espíritus se han apoderado de mí. ¿Son, en realidad, uno bueno y otro malo? No lo creo. El que te espanta, el escéptico, el violento, el terrible, no hace el mal sino porque no es árbitro de hacer el bien tal como lo entiende: quisiera ser reflexivo. Filósofo, jovial, tolerante. El *otro* no quiere que así ocurra: quiere desempeñar su papel de ángel bueno; quiere ser ardiente, entusiasta, exclusivo, abnegado, y como su adversario se burla, le niega y le hiere, tórnase sombrío y cruel, de tal suerte que los dos ángeles que viven en mí llegan a engendrar un demonio” (p. 213).

²⁴⁵ Carlos Staehlin, *Wegener: el doble y el Golem*, p. 103.

²⁴⁶ Alfred de Musset, “La noche de diciembre”, en *Antología de la poesía romántica francesa*, ed. de Rosa de Diego, Cátedra, Madrid, 2000, pp. 449-463. La última imagen, según Staehlin (*op. cit.*, p. 86), se correspondería con el epílogo de *Der Student von Prag*, donde el reflejo de Balduin aparece sentado encima de su tumba.

estudio, la ve acercarse y sentarse a la mesa que tiene delante suyo, apoyar la cabeza en la mano y ponerse a dictar lo que él escribe.²⁴⁷

La salud de Maupassant había comenzado a deteriorarse en la década de los ochenta: su sífilis empeora, sufre migrañas y molestias visuales, se le cae el cabello. Los trastornos nerviosos, quizá hereditarios (su hermano Hervé muere en un sanatorio mental en 1888), se ceban en él: experimenta alucinaciones, manía persecutoria y desdoblamientos. En 1892 intenta suicidarse sin éxito; pasará los meses que anteceden a su muerte (1893) ingresado en un psiquiátrico. Como Hoffmann, Maupassant tenía un miedo atroz a la locura, y por ello la angustia primordial de sus personajes suele proceder de la desconfianza hacia sus propios sentidos. De ahí que la invasión del *alter ego* sea el acontecimiento que vertebra *Maupassant y "el otro"*: Savinio alude a un "inquilino negro" que poco a poco se apodera del autor (p. 74), y caracteriza a Maupassant como un ventrílocuo "que tiene verdaderamente a 'otro' en su interior, que habla, crece, y paulatinamente le suplantarán de forma definitiva" (p. 76).

La enfermedad mental adquiere una nueva dimensión, distinta sin embargo al valor positivo que le otorga Nerval, pues supone la sustitución de un antiguo orden de cosas por otro mucho más ominoso:

seguimos llamando enfermedades a ciertas formas de deterioro del organismo humano que no son en realidad más que verdaderas sustituciones; y si un organismo cede, es porque el organismo que le sustituye acaba venciendo [...] Hasta que un día, aquel que goza del organismo como algo propio se da cuenta de que dentro de su organismo ya no está él solo sino que hay *dos* (p. 76).

Savinio le atribuye a ese "Maupassant nº 2" la escritura de "¿Quién sabe?" o "El Horla", relatos en los que se baraja la posible acción de un segundo yo que actúa a través del sonambulismo cuando el primero está inconsciente. Pero "El exigente dios, el inquilino negro no se contenta ya con sustituir al Maupassant escritor, sino que empieza a suplantar al Maupassant hombre. Éste, poco a poco, se deja coger la mano. Empieza a moverse, a obrar, a vivir *por cuenta del 'otro'*" (p. 82). Maupassant acosado por el inquilino evoca a Jekyll: incapaz de controlar la transformación, "se deja tomar la mano por la personalidad de mister Hyde" (p. 89). Es entonces cuando sobreviene la experiencia autoscópica de

²⁴⁷ Alberto Savinio (1944), *Maupassant y "el otro"*, Bruguera, Barcelona, 1983, p. 83.

Maupassant como exteriorización y culminación del proceso de desdoblamiento interno o, si se quiere, de sustitución por el otro yo.

El doble, aquí, constituye un recurso que da cuenta de la duplicidad que en ocasiones se reivindica como intrínseca al escritor. Los primeros románticos, como se ha visto, relacionaban la creación artística con el inconsciente. En el Maupassant de Savinio el fenómeno trasciende el concepto de genio e imaginación (deudor del “furor divino” platónico), e incluso el concepto siniestro de inconsciente de Jean Paul, para adentrarse en el ámbito de la patología y la insania. El doble, de este modo, se erige en una amenaza tanto vital como literaria.

Estas últimas páginas no deben considerarse una concesión a un enfoque exclusivamente biográfico del hecho literario. Aunque es cierto que algunas duplicaciones literarias dan fe de una experiencia previa de sus autores -experiencias que, no creo, deban llegar al extremo de la alucinación alcohólica de Hoffmann o a la autoscopia maupassiana, sino que pueden limitarse a una lúcida reflexión sobre la identidad-, no suscribo las generalidades de Rank al respecto, pues éstas, como se pone de manifiesto con más claridad en el siglo XX, no siempre son válidas; recuérdese que Rank descarta analizar los textos en términos de tradición literaria y circunscribe su comentario a las concomitancias patológicas de los autores, subrayando en todos ellos la tendencia a desarrollar enfermedades mentales.²⁴⁸ Estas páginas simplemente pretenden demostrar que en el siglo XIX la atracción por el doble no sólo surgió de las inquietudes estéticas de sus cultivadores, sino también de sus obsesiones y miedos vitales, objetivados en la amenaza de la alienación y la pérdida de voluntad, y en el marco de una inquietud filosófica y científica centrada en la psique humana que pasó a formar parte del acervo literario.

²⁴⁸ Véase el capítulo 3 de su *Le Double*.

TERCERA PARTE
EL DOBLE EN EL SIGLO XIX



Cómo se encontraron a sí mismos (1851-1852),
Dante Gabriel Rossetti

1. NARRATIVA OCCIDENTAL

El siglo XIX no sólo alberga el nacimiento del *Doppelgänger* y su paulatina configuración: es la época en que alcanza mayor esplendor. El intento de trazar la evolución de este motivo en un espacio cronológico determinado entraña, como cualquier estudio de estas características, algunos problemas a causa de su aparición intermitente y multiforme. Además, en toda elaboración de la historia de un motivo se produce a menudo una reiteración que acaba por ocultar o relegar a un segundo plano los rasgos característicos de la época o del texto en el que aquél aparece. Hay que preguntarse si es posible establecer diferencias y de qué tipo entre los dobles que surgen durante la primera mitad de siglo -los dobles románticos de, por ejemplo, Hoffmann o Gautier- y los que -es el caso de Henry James- nacen en el seno de una narrativa que ya había abandonado algunas de las fórmulas del realismo y el naturalismo para adentrarse en los cauces modernistas.

La perspectiva crítica más extendida en lo que a la *intermitencia* del doble se refiere es la que asocia su protagonismo literario con las épocas en que sobreviene una crisis de subjetividad, cuando se pone en tela de juicio la eficacia del pensamiento racionalista y la ciencia para explicar ciertos aspectos de la realidad o del individuo.¹ Es también común establecer una relación estrecha de causalidad entre su desarrollo y los avances de la psiquiatría. Según John Herdman, tras su esplendor romántico (Chamisso, Hoffmann, Hogg, Poe) el doble habría entrado en decadencia a causa de la pérdida de respetabilidad de las doctrinas psicológicas de Mesmer y Schubert; Herdman encuentra sintomática de ese declive la novela de Dostoievski, que bebe de las teorías de Carus. A finales de siglo, autores como Stevenson se harían eco mediante un doble *patológico* de los avances de la psiquiatría que en aquellos años estaban practicando Janet, Charcot o Binet.

La relación del doble con la crisis del modelo racional del mundo y la noción de dipsiquismo es indiscutible. Sin embargo, explicar su evolución únicamente en función de esos aspectos me parece insuficiente: no hay que olvidar que durante las primeras décadas del siglo XIX el doble alcanza la naturaleza y la autonomía de motivo literario y que, por tanto, fija un modelo para la posteridad desde el mismo ámbito textual. Dostoievski escribe *El doble* no sólo *iluminado* por las teorías de Carus o la *Medicina práctica* de Diadkovski, sino

¹ Véase Massimo Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, p. 8. Ralph Tymms (*Doubles in literary psychology*, p. 119) ya insistía en que el doble aparece como vehículo de análisis psicológico en los períodos de *subjective realism*.

también inspirado por las narraciones de Hoffmann.² Si Maupassant parodia la autoscopia en “El doctor Heraclius Gloss” es porque la ha asimilado en la literatura de sus predecesores, pues su asistencia a las sesiones de Charcot y sus sonámbulas o incluso sus propias experiencias de desdoblamiento son posteriores a la redacción de la *nouvelle*. Precisamente la detección de relatos humorísticos y paródicos sobre el doble a lo largo del siglo XIX -desde Poe hasta Maupassant- confirma que el motivo contaba ya con un espacio propio en el repertorio literario, y en concreto en el canon fantástico.

En segundo lugar, la cuestión de la morfología del *Doppelgänger*, de su posible multiformidad o metamorfosis a lo largo del tiempo, está resuelta de antemano, pues según la definición propuesta en estas páginas forma y motivo, constancia icónica y doble, están ligados indisolublemente. Los dobles de William Wilson o Clare Vawdrey lo son porque ostentan el mismo aspecto que sus originales, un rasgo caracterizador al que se añaden otros como la coexistencia sincrónica, la identificación consciente o la continuidad psíquica. Otro asunto es el que se refiere al valor semántico que el doble adquiere en cada caso: pese a la permanencia del tema de la identidad, es obvio que el motivo se articula y enriquece con nuevos significados en función de los intereses del escritor, su contexto sociocultural y sus fuentes. En este sentido, hay que hacer hincapié una vez más en que el modelo elaborado durante el Romanticismo condicionará todas sus representaciones posteriores; así se manifiesta, por ejemplo, en las inevitables referencias intertextuales, de entre las cuales Hoffmann y Poe serán las más perceptibles. La herencia romántica, sea para perpetuarla, sea para parodiarla, se expandirá más allá de la segunda mitad del siglo XIX hasta llegar hasta nuestros días.

En las páginas siguientes trazaré el análisis de textos alemanes, norteamericanos y franceses fundamentales en la historia del motivo. He escogido preferentemente cuentos y novelas cortas, si bien en el caso de Hoffmann, dada su importancia en la configuración del doble, también comento dos de sus novelas. Como es obvio, el criterio que ha guiado esta selección de textos no ha sido el de la exhaustividad. Por ejemplo, excluyo las novelas de James Hogg y Dostoievski porque ambas han servido ya para ilustrar con anterioridad ciertos aspectos teóricos. En cuanto a obras tan citadas por la crítica como “El retrato

² Según escribe Dostoievski a su hermano el 9 de agosto de 1838, ha leído “Todo el Hoffmann en ruso y en alemán (es decir también *El Gato Mur* [sic] que no está traducido)” (*Cartas a Misha (1938-1864)*, p. 29).

oval” (“The Oval Portrait”, 1842) o *El retrato de Dorian Gray* (1890) he optado por dejarlas fuera de este estudio para llamar la atención sobre otras que representan con mayor claridad la relación entre el original y su doble como *personaje* -en ambas el *alter ego* se objetiva en una pintura- y que, sobre todo, serán más decisivas en el ámbito literario español.

Para conjurar algunos de los peligros consustanciales a un estudio de este tipo -la devaluación del contexto en el que se integra una determinada plasmación del motivo, o la obsesión por establecer afinidades entre los textos en detrimento de las peculiaridades de cada autor- he elaborado una breve introducción sobre cada uno de los escritores cuyos textos se estudiarán aquí. En el caso de Poe, por ejemplo, me detengo en su teoría sobre el cuento porque ésta influirá decisivamente en los cultivadores posteriores del género. Por último, esbozo la poética de lo fantástico de cada autor, indispensable en mi opinión para aprehender la esencia del doble.

NARRATIVA ALEMANA

La genealogía

En la Alemania de finales del siglo XVIII y principios del XIX se desarrollan dos nociones del género fantástico. Por un lado, la concepción de Ludwig Tieck y Jean Paul, quienes contemplan el cuento fantástico como una excusa para reflexionar sobre asuntos de carácter filosófico y moral, y en cuyos textos convergen lo maravilloso y la ensoñación metafísica. Tieck -autor de “El rubio Eckbert” (1796) y “El Runenberg” (1802)- se inspira en motivos populares, pero a la vez enmarca sus historias en un contexto realista. Sus personajes oscilan entre la aceptación del fenómeno sobrenatural y su consideración como amenaza, lo que acrecienta la ambigüedad entre lo maravilloso y lo fantástico.

La segunda concepción del género, cuyo máximo representante es E.T.A. Hoffmann, opta por la exploración de los límites de la realidad y las posibilidades estéticas de lo sobrenatural. Aunque Hoffmann cultivó lo maravilloso y lo gótico, la novedad de su obra se halla sobre todo en los cuentos y *nouvelles* fantásticas.

Su aportación al género puede cifrarse en tres rasgos fundamentales. En primer lugar, la ambientación cotidiana y el realismo de sus textos, cosa que hizo afirmar a Heine en 1835, en contra de la opinión común, que “Hoffmann, con todos sus tipos fantásticos,

permanece más aferrado a la realidad concreta”.³ Lo sobrenatural irrumpe en un espacio identificable por el lector -las ciudades alemanas de la época, instituciones como la Universidad- e incide en una triple transgresión: cuestiona la concepción lógica del mundo, pone en evidencia los límites de la razón y constituye una crítica de la sociedad de su tiempo.

En segundo lugar, propone una doble formulación de lo sobrenatural, pues “suele presentar los fenómenos sobrenaturales de un modo que no queda siempre claro si éstos han sucedido realmente o son producto de la mente exaltada del protagonista”.⁴ Tal es el caso, por citar un ejemplo, de “La Iglesia de los jesuitas de G.” (1817). Pero también, como evidencian “El hombre de la arena” (1817) o “El huésped siniestro” (1819-1821), Hoffmann aboga en otras ocasiones por una explicación puramente fantástica de los hechos.

Por último, hay que destacar los principales motivos de su narrativa fantástica. Aunque recurra al vampiro (“Vampirismo”), a la figura demoníaca (“Barbara Rollofin”) o al espectro (“Historia de fantasmas”) -criaturas que los cultivadores del género explotarán hasta la saciedad-, Hoffmann prefiere indagar en una dimensión interior de lo fantástico. En su obra, la alteración de la personalidad y la pérdida de identidad se objetivan principalmente en dos motivos: el control de la voluntad y la influencia mesmérica o hipnótica, y el doble.

La crítica suele asociar la atracción de Hoffmann por ambos motivos con sus circunstancias biográficas.⁵ Es indudable que la escisión del autor entre su vocación artística (la literatura y la pintura, pero sobre todo la música) y sus obligaciones profesionales (fue magistrado del Tribunal Supremo), así como la afición al alcohol y sus experiencias autoscópicas, desempeñaron un papel relevante en su concepción de lo fantástico. Hoffmann fue asiduo lector de tratados de magnetismo, magia y ocultismo, pero también, como ya se ha mencionado, de manuales de medicina psiquiátrica. Además, leyó el

³ Heinrich Heine, *Para una historia de la nueva literatura alemana*, p. 130.

⁴ David Roas, *Hoffmann en España. Recepción e influencias*, p. 38.

⁵ El nocturno de Hoffmann “es ante todo un informe de experiencias personales” (Albert Béguin (1973), *Creación y destino I. Ensayos de crítica literaria*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, p. 129). Ana Pérez apunta con acierto que el conflicto no resuelto entre vocación artística y condicionamientos sociales deriva en “una dualidad de la práctica vital y una concepción antropológica de la ‘duplicidad del ser’ que constituyen el sustrato de la producción literaria de Hoffmann” (“Introducción” a E.T.A. Hoffmann, *Opiniones del gato Murr*, ed. de Ana Pérez y Carlos Fortea, Cátedra, Madrid, 1997, p. 88).

Fundamento de la Doctrina total de la ciencia de Fichte, a quien conoció en Varsovia. Hay que citar también su entusiasmo por Hamann, “el Mago del Norte”, citado en *Opiniones del gato Murr*.⁶

La importancia de Hoffmann en el nacimiento y la evolución de la literatura fantástica está hoy fuera de toda duda. Lo mismo puede afirmarse de su impronta en el motivo del *Doppelgänger*: le otorga un halo siniestro y establece su significado, el que llegará hasta la literatura de nuestros días, en relación con la pérdida de identidad del individuo. Como señala Frenzel, en Hoffmann “el motivo del doble llegó a ser determinante de su estructura. Lo implantó en numerosas obras y creó nuevas variantes de gran pluralidad de formas, desarrollando psicológicamente el principio romántico de polaridad”.⁷

No obstante, antes de la aparición de sus textos capitales sobre el doble, autores como Jean Paul -*Siebenkäs*, *Flegeljahre* y *Titan*-, Heinrich Von Kleist -“El expósito” (“*Der Findling*”, 1811)-,⁸ Ludwig Achim von Arnim -*Isabel de Egipto o El primer amor de Carlos V* (1812)-⁹ y Adelbert von Chamisso -*La maravillosa historia de Peter Schlemihl* (*Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, 1814)-¹⁰ ya se habían servido de su representación icónica con distintos fines. Si matizo *representación icónica* es porque, sobre todo en los casos de Jean Paul, Kleist y Arnim, la figura duplicada no tiene la riqueza de significados que adquirirá en Hoffmann. En algunos de estos relatos, la semejanza entre individuos es más un recurso al servicio de la trama -tal y como sucede en las obras de Plauto o en las comedias de capa y espada que proliferaron a partir del Renacimiento- que una clave en cuya interpretación resida el sentido profundo del texto.

De los textos citados, es el de Chamisso el que más influencia tendrá en la narrativa occidental sobre dobles. Llamado en realidad Louis Charles Adelaide, el autor nació en Francia en 1781, pocos años antes de que estallase la Revolución Francesa. Su familia, a causa de las circunstancias políticas, abandonó el país y viajó por los Países Bajos y Holanda. En Alemania, Chamisso obtuvo la plaza de paje de la reina consorte de

⁶ El gato Murr se refiere al “humor de Lichtenberg y la profundidad de Hamann -de ambos he oído mucho y bueno” (p. 261).

⁷ Elizabeth Frenzel, *Diccionario de motivos de la literatura universal*, p. 102.

⁸ Heinrich Von Kleist, “El expósito”, *“La marquesa de O”... y otros cuentos*, Alianza, Madrid, 1992, pp. 135-153. Kleist narra una historia de parecidos y suplantaciones bajo el influjo de un cervantismo que será también notorio en Hoffmann.

⁹ Achim von Arnim, *Isabel de Egipto o El primer amor de Carlos V*, Bruguera, Barcelona, 1982. La *nouvelle* enlaza el motivo del doble con el del Golem. Su principal peculiaridad es que el personaje que experimenta el desdoblamiento -en figura talmúdica y cabalística de barro- es femenino.

¹⁰ Adelbert von Chamisso, *La maravillosa aventura de Peter Schlemihl*, Anaya, Madrid, 1985.

Federico Guillermo II. Con la publicación de un *Musen Almanach* en colaboración con Varnhagen y Hitzig, ganó la aprobación de Fichte. Tras participar en la guerra y regresar a Francia, entró en el círculo de Madame de Staël, que había introducido las ideas de los hermanos Schlegel en el país a través de *De l'Allemagne* (1810). De nuevo en Berlín, retomó los estudios de Ciencias Naturales -carrera que también siguió Arnim- iniciados en Francia. En 1815 fue nombrado científico naturalista y emprendió un viaje de exploración a los Mares del Sur. Durante tres años, Chamisso viajó por todo el mundo.¹¹ En Prusia, Federico Guillermo II le nombró conservador del Jardín Botánico y del Herbario Real.

La mención de estos datos sería innecesaria si no fuera porque *La maravillosa historia de Peter Schlemihl* se ha asociado repetidamente con la biografía de Chamisso. La peripecia del hombre sin sombra, su condición marginal y la escisión, son cuestiones que se han achacado a su doble nacionalidad.¹² Pero lo cierto es que la novelita ofrece otras lecturas. La obra interesa aquí porque su motivo vertebrador es una de las manifestaciones del doble que mayor fortuna tendrá, pero también por su influencia en Hoffmann quien, en la tertulia de los Hermanos de San Serapio, camuflaría a Chamisso bajo el nombre de Cipriano.¹³ Así, la peculiar disposición del relato, concebido como una carta en la que Peter Schlemihl explica a Chamisso cómo perdió su sombra, será adaptada posteriormente por Hoffmann, con ciertos cambios, en “La aventura de la noche de San Silvestre”.

En *La maravillosa historia de Peter Schlemihl*, historia que oscila entre lo maravilloso y lo fantástico, el protagonista vende su sombra a un siniestro hombre que viste de gris por una bolsa que contiene un puñado de monedas de oro. Peter Schlemihl acomplejado a causa de su condición económica y social, cambia esta marginación por otra muy distinta, pues al quedarse sin sombra se convierte en un monstruo, en un ser anormal al que la gente desprecia. Su escisión, asimismo, le incapacita para el amor, pues el padre de Mina le exige que recupere su sombra en un breve plazo si quiere obtener la mano de su hija. La perversidad del hombre de gris le impide recuperarla -éste sólo accede a devolvérsela si

¹¹ Fruto de este viaje será *Viaje alrededor del mundo con la expedición Romanoff para hacer descubrimientos en los años 1815-1818* (1836).

¹² Véase por ejemplo Thomas Mann (1835), “Introducción” a Adelbert von Chamisso, *La maravillosa aventura de Peter Schlemihl*, pp. 9-43. El autor alemán, no obstante, glosa interpretaciones.

¹³ Asimismo, Teodoro, Silvestre, Vincenzo, Lotario y Tomar son trasuntos de Hoffmann, Contessa, Koreff, La Motte Fouqué y Hitzig; las reuniones se celebraban casi a diario en la taberna berlinesa Lutter y Wegener. La amistad de Hoffmann y Chamisso se trasluce en una carta en que el primero pide al segundo libros sobre el pintor Salvatore Rosa y algunos planos de las calles y mapas de Roma para documentar su “Signor Formica” (1819) (cf. Carmen Bravo-Villasante, “Prólogo” a E.T.A. Hoffmann, *Signor Formica*, José J. Olañeta, Palma de Mallorca, 1988, p. VII).

firma un contrato cediéndole su alma cuando muera-, y Schlemihl, expulsado de la sociedad, se encomienda a la naturaleza: compra unas botas viejas que resultan ser las célebres botas de siete leguas, cuyo efecto amortigua con la adquisición de unas “pantufles refrenantes”, y se dedica a viajar alrededor del mundo.

Un accidente, no obstante, le devuelve al mundo de los hombres, y despierta en un sanatorio, el “Schlemihlium”, fundado por su fiel criado Bendel y en el que vive Mina, consagrada a obras piadosas. Pero Peter Schlemihl huye del hospital, decidido a dedicarse a la investigación botánica. Menciona “la muy docta obra del famoso Tieckius, *De rebus gestis Pollicilli*” (p. 160) en relación con sus botas mágicas -se trata de un guiño a Tieck, autor de “El gato con botas” (1797)-.¹⁴ Y cierra su historia con una moraleja: “Y tú, amigo mío, si quieres vivir entre los hombres, aprende a honrar primero a la sombra y luego al dinero. Si quieres vivir contigo y con lo mejor de ti mismo, no necesitas consejo alguno” (p. 162).

Chamisso se apropió de una creencia ancestral -la sombra como objetivación del yo- para darle, junto al legendario motivo del pacto diabólico,¹⁵ un tratamiento fantástico.¹⁶ En el prólogo de la edición francesa de la obra (1839), Chamisso propone una lectura moral: el dinero le pareció a Peter Schlemihl más atractivo que lo realmente valioso: “La lección que pagó tan cara, quiere que nos aproveche, y su experiencia nos grita: cuidad lo sólido”.¹⁷ Como apunta Denis de Rougemont, el protagonista es un burgués de la peor especie, el burgués pobre que se siente inferior a los ricos y envidia su fortuna.¹⁸

Lo sólido puede identificarse también con la identidad del individuo, que Peter Schlemihl pierde por avaricia. Tras la venta, se ve condenado a engañar, disimular y

¹⁴ Tieck se inspiró en “Le Maître Chat ou Le Chat botté” (1667), de Charles Perrault.

¹⁵ El hombre de gris se declara a sí mismo una especie de “diablo”. El pacto diabólico goza de una larga tradición legendaria que arranca con las peripecias de Teófilo -sacerdote que trabó relación con el Diablo, se arrepintió y fue perdonado por la Virgen María- y, sobre todo, con Johann Faust (h. 1480-1540), un enigmático humanista alemán que, motivado por el ansia de saber y la soberbia, pactó con el Diablo. Ya en la anónima *Historia del doctor Johann Fausto*, fechada en 1587 (editada por Siruela, Madrid, 2004), el contrato satánico incluye la prohibición de mantener una relación sentimental estable y casarse, tal y como le sucede a Peter Schlemihl. Es significativo que, en algunas versiones, Teófilo, al pactar con el Diablo, pierde su sombra, que sólo recupera al ser perdonado por la Virgen.

¹⁶ Otra posible fuente para la historia de Peter Schlemihl pudo ser la leyenda del marqués de Villena y su sombra, que Johannes Limberg vertió al alemán en 1690 en un libro de gran éxito. Limberg se refiere al marqués como “schlemihl”, ‘pobre hombre’ en dialecto judío-alemán. Véase la “Introducción” de José María Carreño a su antología *Cuentos de sombras*, p. 17.

¹⁷ Cf. Victor I. Stoichita, *Breve historia de la sombra*, p. 176.

¹⁸ Denis de Rougemont, “Chamisso et le mythe de l’ombre perdue”, en Albert Bégin, ed., *Le Romantisme allemand*, p. 357. Sin embargo, no pienso, como Rougemont, que Peter Schlemihl sea un exponente de manía persecutoria o esquizofrenia.

aparentar lo que no es, a inventarse otras personalidades para que la sociedad le acepte (se hace pasar por aristócrata e incluso por el emperador de Prusia), pues la sombra, ese doble en el que se cifra su identidad, permanece en poder del hombre de gris, bajo su influjo demoníaco. Peter Schlemihl sólo encuentra la felicidad en la comunidad con la Naturaleza, como si en ella hubiera alcanzado la Edad de Oro tan ansiada por los románticos, despojándose así de la mirada reprobatoria del prójimo.

Stoichita pone especial énfasis en la escena de la cosificación de la sombra (el hombre de gris la desprende del césped, la enrolla y la guarda en su bolsillo) y en su equivalencia con el alma, en relación además con las teorías de Lavater:

La operación a la que se somete la sombra es doble: por una parte, es cosificada (el hombre de gris la recoge de la hierba donde yace, la pliega y la introduce en su bolsillo) y, por otra parte, se ve dotada de un valor incalculable, un valor infinito que se concreta en la bolsa inagotable [...] Tanto para el hombre de gris como para el fisiognomista, la sombra tiene el inestimable valor de ser un sustituto del alma. Tanto para el uno como para el otro, la sombra es el lugar donde se visualizan las determinaciones del ser, su identidad. Vender su sombra equivale, en este caso, a la pérdida de identidad, a pasar de ser “alguien” a ser “nadie”.¹⁹

Este estudioso invita a leer *La maravillosa aventura de Peter Schlemihl* en el contexto del Romanticismo alemán y la publicación en 1813 de *Jemand und Niemand. Ein Trauerspiel* ('Alguien y nadie. Una tragedia'), de Arnim, una versión moderna de la fábula inglesa de *Nobody*, ya que como Peter Schlemihl el personaje se debate entre ser alguien o *nadie*. Es *alguien* cuando se hace pasar por conde, y *nadie* cuando adquiere, gracias a un nido mágico, el don de la invisibilidad. Sin sombra, constituye un híbrido de ambos.

A juzgar por las secuelas que tuvo la obra, la novela de Chamisso gozó de gran éxito a lo largo del siglo XIX.²⁰ La influencia más notable fue sin duda la que tuvo en Hoffmann; Hitzig le explica a La Motte-Fouqué en carta (Berlín, enero de 1827) el entusiasmo que le produjo la lectura de la obra:

¹⁹ Victor I. Stoichita, *op. cit.*, p. 177.

²⁰ Elizabeth Frenzel (*Diccionario de argumentos de la literatura universal*, p. 429) cita varios libros aparecidos entre 1843 y 1910 protagonizados por Peter Schlemihl o sus descendientes literarios. Según Denis de Rougemont, Chamisso introdujo en la conciencia moderna el mito del hombre que perdió su sombra.

Jamás olvidaré el momento en que se lo leí a Hoffmann. Estuvo pendiente de mis labios, divertido y lleno de interés, hasta que lo terminé. No pudo esperar a conocer personalmente al poeta y, a pesar de que odia toda imitación, no resistió la tentación de hacer una variante (bastante desdichada) de la idea de la sombra perdida, en su relato “La aventura de la noche de San Silvestre” con la pérdida de la imagen de Erasmus Spikher en el espejo.²¹

En “La aventura de la noche de San Silvestre” (“Die Abenteuer der Silvester-Nacht”), también Erasmo Spikher pierde su reflejo. De la novela de Chamisso Hoffmann extrae además el motivo del pacto que, ya en el siglo XX, Ewers y Wegener recuperarán para su *Der Student von Prag*. Además, Hoffmann establece un diálogo con el relato de Chamisso al integrar en su obra a Peter Schlemihl. Esta aparición constituye un homenaje a su contertulio y, además, suma a Erasmo Spikher a esa incipiente estirpe de personajes escindidos o duplicados recurrentes en el Romanticismo alemán.

Las relaciones de intertextualidad se extienden a “La sombra” (1846), de Hans Christian Andersen, donde se alude al personaje de Chamisso: el sabio protagonista “sabía la existencia de una historia sobre el hombre sin sombra, conocida por todos en su patria allá en los países fríos, y en cuanto el sabio regresara y contase la suya, dirían que la había copiado, y eso no le hacía maldita la gracia”.²² Andersen, al viajar por vez primera a Alemania, conoció a Chamisso, con el que intercambió ideas literarias. Conocedor de la literatura de Hoffmann, el danés también se habría inspirado en las aventuras de Erasmo Spikher para crear a su sabio.²³

Hitzig, enjuiciando el deseo emulador de su amigo, no acierta al tachar “La aventura de la noche de San Silvestre” de obra “desdichada”. La originalidad de Hoffmann, el talento que le lleva a configurar un universo literario propio, le permite despojarse sin esfuerzos de la estela de Peter Schlemihl y crear una pequeña obra maestra. La *nouvelle* es una estupenda historia que sólo podría haber escrito Hoffmann.²⁴

²¹ En esta misma carta, Hitzig da cuenta de la repercusión que tuvo la obra en los lectores, sobre todo infantiles, que llamaban a Chamisso con el nombre de su personaje (*La maravillosa historia de Peter Schlemihl*, pp. 61-62). Tal fue la popularidad de la novela, que dio nombre a un parque sin sombra y, en Inglaterra, a un tipo de lámparas que proporcionaban poca luz.

²² Hans Christian Andersen, “La sombra”, *La sombra y otros cuentos*, Alianza, Madrid, 1997, p. 34.

²³ Carlos Staehlin, *op. cit.*, p. 129.

²⁴ No me ocupo aquí de “Erscheinung”, de Adelbert von Chamisso, ni de “Der Doppelgänger” (‘El doble’, 1823-1824), de Heinrich Heine, porque su género, la poesía, excede los límites de esta tesis doctoral, dedicada a la narrativa. Sobre el poema de Chamisso, véase René Wellek, “German and English Romanticism: A Confrontation”, *Confrontations. Studies in the Intellectual and Literary Relations*

E.T.A. Hoffmann

Las variantes que adopta el motivo del doble en la narrativa fantástica de Hoffmann condicionarán su tratamiento posterior por parte de otros autores: el yo materializado en el reflejo perdido, el hermano idéntico o el retrato. El *Doppelgänger* siempre aparece en una atmósfera de pesadilla donde lo real y lo sobrenatural, la experiencia y el sueño, la locura y la cordura, se diluyen inevitablemente.

Los dobles de Hoffmann se dividen en dos grupos. Por un lado, los personajes siniestros que buscan la destrucción de su original (doble subjetivo) o del personaje ante el que se muestran duplicados (doble objetivo). Por otro, la mujer que representa el ideal amoroso del individuo, objetivado generalmente en un cuadro.

La dimensión ominosa del doble hoffmanniano hace dudar al individuo de su estabilidad mental, y en ocasiones le incita a actuar de manera abominable. Así, el doble pone en tela de juicio tanto las leyes racionales y materiales que dominan la realidad como la identidad del individuo: cuando el resto de certezas se desvanecen, a éste ni siquiera le queda ya el consuelo de ser él mismo. La amenaza del doble se incrementa al vincularse con el mesmerismo o la hipnosis, a todo aquello que hace perder el control al personaje:

sobre todo se trata del horror de experimentar una pérdida total de identidad, de que bajo el influjo de un “principio espiritual ajeno” salgan a la luz aspectos ocultos del propio yo, que se convierte a su vez en algo extraño, en la sensación de estar poseído por otro yo hasta perder la conciencia del propio.²⁵

A pesar del temor y el entusiasmo alternos que causaba en Hoffmann el magnetismo animal, nunca profundizó en sus misterios como hicieron algunos de los *Naturphilosophen*, entre otras cosas porque no poseía una formación científica. En el magnetismo “veía más bien un elemento dramático, natural y sobrenatural, y, justamente, susceptible de servir de puente entre lo natural y lo sobrenatural y de explicar fenómenos considerados hasta entonces como extraordinarios”.²⁶ La amenaza del magnetizador

Between Germany, England, and the United States during the Nineteenth Century, Princeton University Press, New Jersey, 1965, pp. 23-24; y Mario Praz (1972), *El pacto con la serpiente*, FCE, México, 1988, p. 430. Sobre “Der Doppelgänger”, véase Carlos Staehlin, *op. cit.*, pp. 113-116.

²⁵ Ana Pérez, “Introducción” a E.T.A Hoffmann, *Opiniones del gato Murr*, p. 53.

²⁶ Marcel Brion, *La Alemania romántica II. Novalis. Hoffmann. Jean-Paul*, p. 176.

hoffmanniano se cifra en su capacidad para dominar al individuo, algo que hasta hacía poco se había atribuido a la posesión diabólica.

Su narrativa fantástica no sólo ofrece un amplio repertorio de las variantes del doble, sino que explora su valor metaliterario hasta las últimas consecuencias. El doble hoffmanniano se caracteriza por conjugar una originalidad estética y una voluntad de indagación psicológica escalofriantes.

Hoffmann empezó a escribir “La aventura de la noche de San Silvestre” el 1 de enero de 1815. El día 6 terminó el relato y el 13 se lo leía a Chamisso, Hitzig y Contessa. A la influencia ya citada de *La maravillosa historia de Peter Schlemihl*, hay que añadir la que quizá tuvo uno de los sueños de Jean Paul, ubicado en la noche de San Silvestre²⁷. En cualquier caso, la última noche del año es tradicionalmente una fecha propicia para las manifestaciones y apariciones sobrenaturales.

La obra se abre con un breve prólogo del editor en el que se advierte al lector de que tiene en sus manos “un relato fantástico a la manera de Callot”²⁸ cuyo núcleo se desarrolla durante la fecha ya señalada, en Berlín. El relato se divide en cuatro capítulos. En “La amada”, el narrador explica cómo la noche anterior, en la fiesta del Consejero de Justicia, se reencontró con una mujer a quien hacía años que no veía: “Julia se volvió hacia mí, antes de entrar en el salón contiguo y tuve la sensación de que su rostro angelical y juvenil sonreía burlonamente; un escalofrío horrible me sacudió y sentí como si un calambre contrajese todos mis nervios” (p. 69). Julia le ofrece una copa de licor y, al terminar de beber, se encuentra sentado con ella, que le mira “ingenua y cariñosa como en

²⁷ “La fúnebre resonancia que para Jean Paul adquiriría la noche de San Silvestre, impregnaba hasta las reuniones alegres en que trataba de conjurar ese terror contumaz. Hizo el relato de una de esas noches, en la cual, súbitamente, la idea de la muerte comienza por inspirarle una meditación filosófica, luego pasa a ser como una visión para convertirse finalmente en una pesadilla” (*ibid.*, p. 264). Asimismo, la noche de San Silvestre tiene una importancia fundamental en *Catalina de Heilbronn* (1810), obra teatral de Kleist que gustó mucho a Hoffmann. La joven Catalina y el conde Wetter von Strahl tienen una visión esa noche que les une inexorablemente. El conde llega a la conclusión de que su naturaleza es doble, pues mientras su cuerpo yacía enfermo, su alma visitaba a Catalina: “¡Oh, dioses, ayudadme! ¡Soy doble! ¡Soy un espíritu y vago durante la noche! (*Catalina de Heilbronn o La prueba de fuego*, Editora Nacional, Madrid, 1977, p. 146). Kleist se sirve aquí de las teorías de Schubert sobre el sonambulismo y el alma nocturna.

²⁸ E. T. A. Hoffmann, “La aventura de la noche de San Silvestre”, *“Vampirismo” seguido de “El magnetizador” y “La noche de San Silvestre”*, José J. Olañeta, Palma de Mallorca, 1988, p. 67.

otros tiempos”. Mientras suena una sinfonía de Mozart, siente cómo renace su antiguo amor.²⁹ Pero el marido de ella les interrumpe. Bajo la tormenta, el narrador huye de la casa.

En “La tertulia de la taberna”, el protagonista pasea por las calles heladas de Berlín y decide entrar en un bar para tomar una cerveza. Irrumpe en la sala un hombre delgado y alto, de semblante “algo peculiar y atractivo que, no obstante su aspecto tenebroso, resultaba seductor” (p. 72). La peculiaridad de su atuendo -“sobre las botas calzaba unas zapatillas preciosas”- y su interés por la botánica dan pistas ya acerca de su identidad, tanto más cuando el narrador apunta que le resulta conocido. Se anuncia la llegada del General Suwarow y el posadero tapa el espejo que hay en la sala.³⁰ Aparece un hombrecillo que se mueve de modo extraño y cuyo rostro tiene propiedades cambiantes: “El hombrecillo había hecho su aparición con un semblante juvenil, pero ahora me contemplaba el semblante de un anciano pálido como la muerte, marchito, horrible, de ojos hundidos” (p. 73). Mientras el individuo de las zapatillas se muestra divertido, el otro es cada vez más siniestro. Pero el narrador descubre que el primero no tiene sombra:

Entusiasmado, corrí a su encuentro...

-- ¡Peter Schlemihl!... ¡Peter Schlemihl! –grité alegremente, pero él se había quitado ya las zapatillas (p. 75).

Las zapatillas, claro, son aquellas “pantuflas refrenantes” que Peter Schlemihl se ponía encima de las botas de siete leguas para aflojar el paso.

El narrador, en “Apariciones”, se ve obligado a pasar la noche en una posada, dado que olvidó la llave de su casa en la fiesta. Se mira en el gran espejo que preside la habitación: “me vi tan pálido y desencajado, que apenas me reconocí... Tuve la sensación de que en lo más profundo del espejo se escondía una oscura figura” (p. 75). Es Julia. Oye ronquidos y, al recorrer las cortinas de la cama, descubre que en ella yace el hombrecillo bifronte. Éste le revela su secreto: su figura no se refleja en el espejo. “Schlemihl, esa alma angelical, en comparación conmigo es un afortunado. En un momento de insensatez

²⁹ Hoffmann sentía gran admiración hacia Mozart, tanta que cambió su tercer nombre por el de Amadeus en homenaje al vienés.

³⁰ Se trata probablemente del conde Alexander V. Suvorov (1729-1800), héroe militar que destacó en la guerra contra los turcos, fue miembro de la Logia Aux Trois Etoiles de San Petersburgo y de la Logia Zu den deir Kronen. De él se dice que nunca perdió una batalla. Tuvo que ser una figura célebre en la época, pues Lord Byron le dedicó dos versos en su *Don Juan*. La mención de Byron es posterior a la de Hoffmann, pues compuso el Canto VII en 1822 y no lo publicó hasta 1823.

vendió su sombra, pero ¡yo... yo di la imagen en el espejo a *ella...*, a *ella...* oh... oh... oh!” (p. 76).

Esa noche sueña con Julia, que le invita a beber de la copa tallada -“Soy dueña por completo de ti, y de tu imagen reflejada en el espejo” (p. 77)-, mientras el hombrecillo le grita que no lo haga. Aparece Peter Schlemihl, que identifica a Julia con Mina, “la que se casó con Rascal”.³¹ Cuando despierta, el hombrecillo ha desaparecido, dejando una cuartilla recién escrita.

En “La historia de la imagen perdida en el espejo” el narrador reproduce el contenido de la cuartilla, la historia de Erasmo Spikher, que arranca con su viaje a Florencia. Tiene veintisiete años y deja a su hijo y a su mujer, a quien promete fidelidad, en Alemania. La vida en Italia transcurre entre fiesta y fiesta hasta que conoce a Julieta. Ésta da a beber a Erasmo de una copa y él, transformado, le declara amor eterno. Al amanecer, abandona el jardín y se encuentra con “un hombre larguirucho, de nariz ganchuda y ojos brillantes, y boca contraída en una mueca, vestido con una chaqueta roja con brillantes botones de metal” (p. 80), que le llama por su nombre y menciona a Julieta. Es el Señor Dapertuto. Erasmo inicia un romance con Julieta, pese a que su amigo Federico le advierte de que ésta “es una taimada cortesana. Se cuentan toda clase de historias misteriosas que la hacen aparecer a una luz dudosa” (p. 81). Le revela, asimismo, que Julieta tiene extrañas relaciones con el Señor Dapertuto.

En una fiesta, Erasmo, celoso, mata a un joven italiano. Julieta le insta a abandonar Florencia y, para mantenerse unidos, le pide su imagen reflejada:

--¿Es que no quieres darme esa ensoñación de tu yo, tal como se refleja en el espejo, tú que has dicho que quieres ser mío en cuerpo y alma? ¿Es que, acaso, tu imagen vacilante no ha de permanecer a mi lado y acompañarme en mi pobre existencia, que cuando tú te vayas, quedará vacía de amor y de alegría? (p. 83).

Erasmo acepta y en ese momento “vio como su imagen, independiente de sus movimientos, salía del espejo, cómo caía en brazos de Julieta y cómo se desvanecía, despidiendo un olor extraño. Oyó muchas voces que se burlaban y se reían

³¹ Rascal es el criado que traiciona a Peter Schlemihl en la obra de Chamisso. Hoffmann se apropiará del nombre de Mina en *Opiniones del gato Murr*; en esta novela, el editor introduce una nota en lo que pone de manifiesto el *plagio*: “¡Murr, Murr! ¡Otro plagio! En *La maravillosa historia de Peter Schlemihl*, el héroe del libro describe a su amada, que también se llama Mina, con esas mismas palabras” (p. 440).

diabólicamente”. Aterrorizado, huye. Dapertuto le propone una solución para evitar a la justicia: “En cuanto se haga de día, debéis miraros un buen rato en un espejo y yo mismo efectuaré algunas pequeñas operaciones [...], de modo que a escondidas podáis vivir con Julieta” (p. 84).

Con la ayuda de Federico, prepara el regreso a Alemania. En el transcurso del viaje es rechazado por carecer de reflejo, incluso amenazado por la policía. Allá donde va hace tapar los espejos, “por lo que pronto recibió el nombre de coronel Suwarow, que tenía la misma manía” (p. 85). Y en Alemania su mujer, creyéndole un espíritu diabólico, le echa de casa. En el parque de la ciudad, el Señor Dapertuto le incita a reencontrarse con Julieta: “en cuanto posea a vuestra valiosa persona en cuerpo, alma y espíritu, os devolverá vuestra imagen en el espejo en perfecto estado, afortunadamente” (p. 86). Pero antes debe matar a su mujer y a su hijo. Para ello, le da una redoma que contiene un remedio casero letal. Erasmo la vierte por la ventana de su casa.

Sin embargo, no olvida a Julieta, quien se le aparece en un espejo: “Erasmo, extasiado, pudo ver su imagen, abrazado a Julieta; aunque independientemente de él, la imagen no reflejaba ninguno de sus movimientos. Erasmo sintió un estremecimiento” (p. 88). Ella le pide que firme una hoja cediéndole su familia a Dapertuto. De manera espontánea, se abre una vena de la mano de Erasmo y brota la sangre. Pero la voz imaginada de su esposa le hace exorcizar a Julieta. “Se oyeron alaridos y aullidos estridentes en la habitación, y pareció como si se agitara un rumor de alas de cuervos negros... y Julieta... y Dapertuto desaparecieron, dejando un apestoso olor, que se extendió por las paredes y apagó las luces” (p. 89). Erasmo obtiene el perdón de su esposa, pero ésta le exige que recorra mundo para recuperar su reflejo. Por el camino, encuentra un compañero: “ambos se acompañaron mutuamente, de modo que Erasmo Spikher diera la sombra necesaria y Peter Schlemihl reflejase la imagen en el espejo; pero la cosa no resultó”.

La *nouvelle* se cierra con un “Postescrito del viajero entusiasta” en el que Erasmo, recordando a Julieta, se mira en el espejo: “¿Qué es lo que veo en el espejo?... ¿Soy verdaderamente yo?”. Las palabras están dirigidas a “Teodoro Amadeo Hoffmann”, mostrándole cómo, aun en el camino de la redención, en ocasiones no puede evitar que “un oscuro y oculto poder entre en mi vida y de un modo engañoso” (p. 91). El narrador, a su vez, reconoce que a él le sucede algo parecido: dominada su mente por las apariciones

de la noche de San Silvestre, es incapaz de distinguir lo acaecido del sueño, la realidad del deseo y del terror.

La estructura narrativa de la *nouvelle* pone de manifiesto dos aspectos esenciales. Por un lado, la intertextualidad Peter Schlemihl-Erasmo Spikher, y por otro los paralelismos de las aventuras del narrador con las de Erasmo. En el primer aspecto no me detendré demasiado, pues son obvias las coincidencias entre *La maravillosa historia de Peter Schlemihl* y “La aventura de la noche de San Silvestre”: la fiesta como inicio de la aventura, el hombre de gris y Dapertuto (y sus apariciones mefistofélicas), la cesión de la sombra y el reflejo, vinculados explícitamente con el alma, la marginación social o el pacto.

Hay otra concomitancia fundamental: la narración del hombre sin sombra está concebida como una carta de éste a Chamisso, y la peripecia del hombre sin reflejo como una epístola de Erasmo a E.T.A. Hoffmann. Hoffmann añade un grado más de complejidad a esta estructura narrativa. Mientras la relación (ficcional, por supuesto; me ciño a los Chamisso y Hoffmann *personajes*) de Chamisso y Peter Schlemihl se desarrolla en una única dirección (lector-autor, testigo-actante), la de Hoffmann y Erasmo se proyecta en dos: el núcleo argumental -la pérdida del reflejo- se imbrica en la experiencia del narrador, advirtiéndole de los peligros del hechizo amoroso.

El principal paralelismo entre ambos se señala al inicio y al final de la *nouvelle*. Spikher es presentado como un individuo incapaz de distinguir los límites entre realidad y ficción, un visionario.³² Cuando al final Spikher confiesa que aún le atormenta el recuerdo demoníaco de Julieta, el narrador reconoce que no puede discernir qué hubo de real en las “apariciones” de la noche de San Silvestre, si bien la existencia del manuscrito indica que éstas fueron reales. Asimismo, la experiencia de Hoffmann es correlativa a la de Erasmo.³³ Los encuentros con Julia y Julieta tienen lugar en dos fiestas. Las dos hacen beber a los protagonistas de una copa: Hoffmann se desmaya y aparece junto a Julia, rendido ante ella,

³² Hoffmann tenía gran aprecio por *El visionario* (1786-1789), de Schiller. Es el libro de cabecera de Theodor, el protagonista de *El mayorazgo* (*Das Majorat*). En “La casa vacía”, el narrador, también llamado Theodor, se define como un visionario: “Bien sabéis todos, queridos compañeros de mi alegre juventud, que siempre me considerasteis un visionario, y que cuantas veces las extrañas experiencias de un mundo maravilloso entraban en mi vida, vosotros, con vuestra rígida razón, lo combatíais” (*Cuentos [1]*, p. 121).

³³ La crítica ha hecho hincapié en el paralelismo de esta escena con la biografía de Hoffmann: Julia sería un trasunto de la adolescente Julia Marc, su gran amor, y el grotesco personaje una caricatura del comerciante Graepel, con quien se casó Julia por imperativos familiares.

y Erasmo también se enamora de Julieta.³⁴ En el sueño de Hoffmann, Julia le ofrece una copa que Erasmo le pide que rechace. Ambos están sometidos a los designios de fuerzas oscuras que no pueden controlar.

El reflejo es la materialización del alma y, más concretamente, de la identidad del individuo. Cuando el reflejo de Erasmo pasa a las manos de Julieta adquiere propiedades demoníacas: desobedece a su dueño, parece burlarse de él. Sin reflejo, Erasmo no puede disfrutar ya de una vida sosegada con su familia: hasta recuperarlo tendrá que vagar sin descanso. El enamoramiento, por otra parte, le hace exteriorizar una parte desconocida de sí mismo: no sólo engaña y olvida a su mujer, sino que incluso mata a un hombre. Julieta extrae lo peor de él: la bella mujer es el anzuelo y Dapertuto el director de orquesta, el demiurgo que pretende convertir a Erasmo en un muñeco sin voluntad.

“La aventura de la noche de San Silvestre” constituye una obra fundamental en la narrativa fantástica de Hoffmann. Tanto el narrador como Erasmo se ajustan a la figura del visionario hoffmanniano, y ambos tienen relación con el arte; aunque en el caso de Erasmo no se especifica su dedicación, el viaje a Italia aparece en otras obras del autor (“La Iglesia de los Jesuitas de G.”, *Los elixires del diablo*) como un viaje de aprendizaje artístico. En cuanto al doble, el autor se sirve aquí de una de sus manifestaciones, el reflejo, dotando ya al motivo de su carácter siniestro. Si Erasmo se ve escindido por obra de un amor demoníaco, en *Los elixires del diablo* (*Des Elixirs des Teufels*) el hermano Medardo se duplicará a causa de una maldición familiar.

Los elixires del diablo es la obra más compleja del autor a causa de su enmarañadísima trama.³⁵ La maestría de Hoffmann en la construcción de sus cuentos y *nouvelles* fantásticas se diluye aquí en un sinfín de motivos que no siempre se enlazan con coherencia: genealogías inacabables, incestos, usurpaciones, misteriosos retratos, logias

³⁴ El acto de beber alcohol de una copa como transición a otro estado aparece también en *El mayorazgo* (Destino, Barcelona, 1994, pp. 106-107): Ernest brinda con Seraphine motivado por Adelheid y enloquece momentáneamente. Y, por supuesto, en *El puchero de oro*, donde el tránsito de Anselmo de una dimensión a otra se produce a través del licor. Incluso el narrador, emulando a Anselmo, recurre al *arrak* para inspirarse (*Cuentos*, ed. de Berta Vias Mahou, Espasa Calpe, Madrid, 1998, pp. 150-151).

³⁵ E.T.A. Hoffmann, *Los elixires del diablo*, Valdemar, Madrid, 1998.

secretas, intrigas religiosas... En este caos argumental quizá influyera el apresuramiento, pues a Hoffmann le urgía obtener provecho económico de la publicación.³⁶

La idea de la novela nace tempranamente.³⁷ Hoffmann escribe la primera parte con relativa rapidez: comienza el 5 de marzo de 1815, acaba el 23 de abril, y la publica el 19 de septiembre en Berlín. La segunda, cuya redacción le fue más árida, aparece el 14 de mayo de 1816. En carta a Kunz (24 de marzo de 1815), expone el plan de la obra y sus propósitos:

Se trata, ni más ni menos, de penetrar y de mostrar con claridad la vida tortuosa de un hombre sometido desde su nacimiento a la acción de fuerzas celestiales y demoníacas, esas misteriosas ataduras del espíritu humano, con todos los altos principios que se esconden en la Naturaleza, y que de vez en cuando brillan relampagueantes, dando a este fulgor el nombre de casualidad.³⁸

Hoffmann se sirve de diversos moldes para escribir la obra: la novela sentimental y folletinesca (que gozaba por aquel entonces de gran éxito popular), la *Schauerroman* y la *Kriminalroman*.³⁹ Pero sus principales modelos son la *Bildungsroman* y la novela gótica. La vertiente psicológica, en relación con el doble, es el mayor atractivo de *Los elixires del diablo*.

El apogeo de la literatura gótica tiene lugar entre 1760 y 1820. Durante este período se convierte en el género que domina el mercado literario.⁴⁰ Hoffmann se inspira en una de las obras más representativas del género, *El Monje* (1796), de Matthew G. Lewis, y en el *realismo negro*, cuyo fundador, el norteamericano Charles Brockden Brown, tendría

³⁶ “Hasta febrero de 1816 Hoffmann no cobra un sueldo regular y sustancioso en el Tribunal Supremo. Sus ingresos se basan en su producción literaria, pues sobre todo desde la publicación de *El puchero de oro* las revistas y almanaques literarios se disputan su colaboración. Y Hoffmann, que domina el arte de la escritura rápida, escribe, convirtiéndose en lo que hoy llamaríamos un autor de best-sellers y manteniendo ese ritmo de producción en adelante, pues sus gastos sobrepasan su remuneración como magistrado” (Ana Pérez, *op. cit.*, pp. 63-64).

³⁷ El 9 de febrero de 1812 anota en su diario una visita al Convento de los Capuchinos en Bamberg. El 4 de marzo de 1814 apunta: “Idea del libro *Los elixires del diablo*”, y el 24 le expone al editor Kunz el plan de la obra.

³⁸ Cf. Carmen Bravo-Villasante, *El alucinante mundo de E.T.A. Hoffmann*, p. 110.

³⁹ Sobre las implicaciones jurídicas de la novela, Theodore Ziolkowski, *German Romanticism and Its Institutions*, Princeton University Press, Princeton, 1990, pp. 123-125.

⁴⁰ David Punter, *The Literature of Terror. A history of Gothic fictions from 1765 to the present day*, Longman, New York, 1996, vol. 1, p. 7.

también cierta influencia en la narrativa de Poe.⁴¹ De ahí que, aunque *Los elixires del diablo* abunde en recursos góticos convencionales,⁴² su motivo principal, el *Doppelgänger*, se inscriba en una dimensión psicológica de lo fantástico.

El esquema del malvado -Medardo- que persigue a la doncella virtuosa -Aurelia- es habitual en el género. En Medardo se conjugan dos prototipos del gótico: el fraile criminal, víctima de la rigidez de sus propios principios, y el del villano. Otros elementos son la maldición familiar, la ambientación macabra, representada sobre todo por la sima (escenario de lo sublime) y el castillo, o el crimen, materializado en el veneno y el puñal.

Un aspecto notable es el contexto religioso: el protagonista se entrega a la vida monástica (es capuchino, como el Ambrosio de Lewis) y cambia su nombre por el de Medardo. Otras tramas secundarias relacionadas con la religión son la monomanía de Hermógenes, el enfrentamiento entre capuchinos y dominicos, y la entrevista de Medardo con el Papa de Roma, personaje negativo al que se compara con Alejandro VI. El trasfondo católico del gótico tiene sus orígenes en las circunstancias sociales que alumbraron el nacimiento del género:

No es casual que la novela gótica surgiese y se estableciese en la clase media británica protestante, temerosa de la tiranía papal y las artimañas de la Inquisición católica. Aunque sintiesen una pintoresca atracción por el ritual y la pompa de la Iglesia católica, y les intrigase en grado sumo el ascetismo de la vida conventual, el ideal del celibato y sus abusos, los misterios del confesionario [...], la mística de la penitencia (del Judío Errante a Melmoth el Errabundo) y toda la parafernalia de la Inquisición (su sistema de espionaje, el traslado de sus víctimas por la noche, la cámara de torturas, los grandes crucifijos, las velas y los encapuchados), no dejaban de considerarlas costumbres irracionales y supersticiosas, que alimentaban su miedo a ser arrastrados a las persecuciones de la Contrarreforma. Pero a los escritores góticos les seducían precisamente las enormes posibilidades emocionales que tales situaciones ofrecían.⁴³

⁴¹ La novela más destacada de Charles Brockden Brown es *Wieland, o la transformación* (1798), que gira en torno a fenómenos de ventriloquia y sonambulismo, a los que sin embargo se acaba dando una explicación racional, asociada con la neurosis a la que conduce el fanatismo religioso. H.P. Lovecraft le dedica un breve comentario a este autor en *El horror en la literatura*, p. 25.

⁴² Me refiero a recursos del *gótico puro* representado por Horace Walpole y Sophia Lee; el *gótico explicado* o *ilusorio* de Ann Radcliffe; o el *gótico satánico* de Lewis, Maturin y sus imitadores. La clasificación es de Juan Antonio Molina-Foix, "Introducción" a Matthew Gregory Lewis, *El monje*, Cátedra, Madrid, 1995, pp. 18-19.

⁴³ *Ibid.*, pp. 23-24. Esa concepción negativa de la Iglesia católica y sus representantes por parte de los protestantes se manifiesta muy claramente en *El visionario*, la novela de Schiller que tanto gustó a Hoffmann.

La aproximación de Hoffmann al catolicismo, como la de otros románticos alemanes, fue estética, aunque al mismo tiempo no exenta de cierta carga crítica contra la Iglesia. En “Signor Formica”, por citar un ejemplo, Salvatore Rosa (1615-1673) pinta dos cuadros alegóricos en los que, además de retratar a la amante de un cardenal, toma por modelo al sobrino del Sumo Pontífice para dibujar un asno (pp. 91-93).

Los elixires del diablo es también una novela de formación. La división de los capítulos indica el proceso vital de Medardo. Tras el “Prólogo del editor”, que da cuenta del hallazgo de los papeles que plasman su historia,⁴⁴ el monje relata sus “años de infancia y vida monacal”, “la entrada en el mundo”, “la vida en la corte del príncipe”, su crisis de identidad, la expiación y el regreso al monasterio. El “Apéndice del padre Spiridion” recoge la muerte de Medardo. La novela tiene un marcado carácter polifónico, pues al discurso autobiográfico de Medardo (concebido como un ejercicio de expiación impuesto por el prior Leonardo), se le superponen los comentarios del editor y la inserción de un pergamino traducido del italiano antiguo donde se narran las desventuras del pintor Francesco a inicios del siglo XVI. Las acciones del pintor, discípulo de Leonardo da Vinci y tatarabuelo del protagonista, desencadenaron la maldición de su estirpe.

Los elementos más relevantes en la peripecia de Medardo son los elixires del diablo y la maldición familiar. Los elixires son una reliquia que, según explica el hermano Cirilo, el Maligno ofreció a San Antonio (pp. 44-45).⁴⁵ Medardo consigue sobreponerse a la tentación del bebedizo, conservado por los capuchinos, y se labra una extraordinaria fama como orador. El día de San Antonio habla ante la multitud sobre las seducciones del diablo, pero de súbito irrumpe en la iglesia un hombre de capa violeta que le evoca a un pintor que conociera en su niñez. La influencia del suceso es tal que, días después, Medardo no puede evitar beber del frasco que contiene los elixires. Pierde el control de sus actos y

⁴⁴ El recurso del manuscrito hallado es recurrente en la novela gótica; aparece en la obra fundacional del género, *El castillo de Otranto* (1764), de Horace Walpole. Hoffmann ya lo había utilizado en un cuento puramente fantástico como “La aventura de la noche de San Silvestre”.

⁴⁵ Cuenta Cirilo que San Antonio recibió la visita del Demonio en el desierto, quien le ofreció unos frascos de tentador contenido. El santo, según dicta la versión oficial, rechazó los licores. Pero en el monasterio hay un manuscrito que ofrece otra: San Antonio bebió de uno de los frascos y se vio rodeado de imágenes infernales; únicamente logró deshacerse de su influjo a través de la penitencia, el ayuno y la oración. El frasco que los monjes guardan celosamente en el monasterio es, evidentemente, uno de aquéllos. Hay que apuntar, no obstante, que Hoffmann se equivoca al atribuir la leyenda a San Antonio: el protagonista es San Macario, quien por otra parte nunca se dejó tentar por Satanás. Véase Santiago de la Vorágine (c. 1264), *La leyenda dorada*, Alianza, Madrid, 1987, vol. 1, pp. 103-105.

mantiene relaciones sexuales con una mujer que acude a su confesionario: “me azoté con la cuerda de nudos hasta sangrar, para escapar de la eterna condenación que me amenazaba. El fuego que la mujer desconocida me había inoculado despertaba en mí tales deseos que no sabía qué hacer para liberarme de aquel tormento libidinoso” (p. 57).

La función de los elixires en la novela es la misma que cumplen en otros relatos de Hoffmann los poderes magnéticos. El bebedizo enloquece a Medardo y le hace entregarse a placeres que, por su condición monástica, le están vedados. Y es que los elixires desempeñaron un papel fundamental en la maldición familiar, pues ya el tatarabuelo Francesco bebió de ellos. La aparición del pintor el día de San Antonio era, pues, un aviso para Medardo. Éste se siente un “juguete del poder misterioso y pérfido que me mantenía sometido con vínculos indisolubles, de tal manera que, creyendo ser libre, me movía exclusivamente dentro de la jaula en la que estaba encerrado sin salvación” (p. 127). Pero su maldición es tanto fruto del pecado cometido antaño por Francesco como de su falta de voluntad para trascender la historia familiar.⁴⁶

Si los elixires le descubren a Medardo la bestialidad que reside en el hombre, la maldición de la estirpe es la causante de la aparición de un doble que contribuirá a su progresiva depauperación psicológica. De la maldición surge todo el juego de parecidos, usurpaciones y desdoblamientos en que se sustenta el armazón argumental de la novela.

La relación de Medardo con el conde Victorino y el monje demente que, como descubre al final, no es otro que el propio Victorino, constituye el principal caso de desdoblamiento. Medardo abandona el monasterio y va a parar a un bosque. Bebe del frasco de los elixires y ve a un hombre uniformado que se ha dormido al borde de un barranco, la “silla del diablo”. El hombre, que no es otro que el conde Victorino, se precipita en el abismo y Medardo se apropia de sus pertenencias. Aparece un joven vestido de cazador que le confunde con el conde y le conduce al castillo del barón F. Medardo nada objetiva, pues siente “el irresistible impulso anterior de continuar representando el papel del conde” (p. 64). Allí descubre que éste era amante de Eufemia, la mujer del barón.

⁴⁶ Las palabras de uno de los contertulios de “La casa vacía” corroboran esta tesis: “Si existen misteriosas riquezas activas, que se ciernen sobre nosotros amenazadoramente, tiene que existir alguna anomalía en nuestro organismo espiritual que nos robe fuerza y valor para existir victoriosamente. En una palabra: sólo la enfermedad del espíritu, los pecados, nos hacen siervos del principio demoníaco” (p. 138).

Pero él se enamora de Aurelia, la hija. Comienza entonces la disolución de identidad de Medardo, y la confusión de realidad y ensoñación:

Mi propio “Yo”, inmerso en un juego cruel surgido de un destino caprichoso y diluyéndose en otras figuras extrañas, nadaba sin posibilidad de asirse a ninguna tabla de salvación en un mar en el que todos los acontecimientos descritos formaban olas rugientes que se desencadenaban sobre mí. ¡No podía encontrarme a mí mismo! [...] Soy lo que parezco y no parezco lo que soy; soy un enigma inexplicable para mí mismo: ¡Mi “Yo” se ha escindido! (p. 75).

Más adelante, “poseído por un sentimiento extraordinario, creía ser realmente Victorino [...] Nada podía sacarme de mi estado de confusión” (p. 75). Medardo ve a su doble después de abusar de Aurelia, matar a Eufemia y Hermógenes y huir del castillo, impulsado por una voz que le da órdenes “como en sueños”. Escondido en la casa de un guarda forestal, tiene una pesadilla: “una figura oscura penetró en mi habitación; comprobé horrorizado que era yo mismo, vestido con el hábito de capuchino, con barba y tonsura” (p. 118). El doble le dice unas palabras incoherentes que concluyen con una propuesta: “Allí [en el tejado] lucharemos, y el que logre arrojar al otro al vacío será rey y podrá beber sangre”. Despierta y ve “a una figura con el hábito capuchino” que le da espalda, bebe del frasco de los elixires y desaparece aullando. Medardo no puede distinguir dónde acaba el sueño y dónde comienza la realidad. Pero, según le explica el guarda, vaga por la zona desde hace dos años un capuchino demente, identificable con un tal Medardo que bebió de los elixires del diablo. Medardo abandona el lugar, satisfecho porque “el monje, cuya aparición había reflejado mi propio ‘yo’ con rasgos desfigurados y horribles, se había alejado” (p. 130).

Llega a una ciudad donde, bajo el nombre de Leonardo,⁴⁷ se introduce en la Corte. La Soberana le rehuye, ya que guarda un parecido exacto con el retrato de un hombre llamado Francesco, que escandalizó años atrás a la Corte al asesinar al hermano del Soberano, casado con una italiana de la que Francesco estaba enamorado y con quien tuvo un hijo secreto, Victorino. Francesco tuvo que huir porque el pintor que le retrató le hizo revelar el crimen. Medardo comprende que Francesco es el mismo hombre que se casó con

⁴⁷ La elección de este nombre por parte de Medardo es significativa: probablemente lo elige pensando en el prior Leonardo, su tutor en el monasterio cuyos sabios consejos desobedeció. Pero Leonardo es también el nombre del famoso pintor renacentista y maestro de Francesco al que éste, orgulloso y soberbio, se obcecó en superar. La historia, pues, se repite una vez más.

su madre y que, por tanto, se trata de su padre. Se explica así el parecido con el conde, cuya identidad usurpara en el castillo del barón, en realidad su hermanastro.

Pero la amenaza del doble le sigue acosando: se descubre su identidad y lo encarcelan. Una noche, en la celda, escucha un golpeteo y una extraña risa, seguidos de una voz que le llama “hermanito” y que asocia con la suya propia. Días después, la voz toma cuerpo: “De repente se alzó desde la profundidad un hombre desnudo hasta la cintura que me miró fijamente, de un modo espectral. Sus ojos, como su horrible risa, eran propios de un demente. El resplandor de la lámpara iluminó su rostro. Me reconocí a mí mismo y pensé que mis sentidos fallaban” (p. 184). Pero, aunque todo parece ser fruto de una alucinación, su “fantasmal sosia” le deja de recuerdo un cuchillo, el mismo con el que matara a Hermógenes.

La justicia libera a Medardo-Leonardo. De nuevo en la Corte, descubre que los crímenes que cometiera en el castillo se le atribuyen a Victorino, disfrazado de monje demente. Medardo se convence de ello: “germinó en mí de manera maravillosa la convicción de que yo no había sido el desalmado que en el castillo del barón F. había asesinado a Eufemia y a Hermógenes, sino que el monje demente que encontré en la casa del guarda forestal era el autor del crimen” (p. 196). Pero el doble sigue acosándole: “comprobé que mi doble espectral era un mero producto de mi fantasía. Sin embargo, era imposible librarme de esa espantosa imagen” (p. 198). La fatalidad culmina cuando, el día de su boda con Aurelia, se rinde a la amenaza del doble. La visión le trastoca de tal manera que revela su identidad y acuchilla a Aurelia en la iglesia. Huye y, en el bosque, reaparece el doble. Forcejean y Medardo escapa: “Me es imposible poder decir cuánto tiempo huí por el sombrío bosque perseguido por mi doble” (p. 218).

Comienza así su etapa de expiación, “escindido en cien partes” (p. 221). En Roma, “mi extraña aparición se convirtió pronto en una leyenda para los romanos, de talante tan fantástico y vivo. Quizá, sin sospecharlo, me convertí en un héroe de algún cuento piadoso” (p. 257). Pero el tormento se reanuda cuando descubre que el hermano Cirilo -quien le revelara el poder de los elixires- ha sido condenado a muerte por los dominicos. Éstos intentan envenenar a Medardo, pero él vierte el licor en su manga izquierda y sobrevive, aunque su brazo se corroe. La fiebre y el delirio le provocan visiones en las que se escinde entre su yo vivo y su yo muerto. Y cuando despierta, el doble, precedido del golpeteo y la risa habituales, sigue provocándole: “Hermanito... hermanito...

Ya estoy otra vez contigo... la herida sangra... la herida sangra... rojo... rojo... ¡Ven conmigo, hermanito Medardo! ¡Ven conmigo!” (p. 271).

Ya restablecido, decide regresar al monasterio de B. Hace un viaje inverso, recorriendo todos aquellos lugares en los que sembrara la corrupción. En el monasterio, el prior Leonardo le expresa su convicción de que fue Victorino el asesino del castillo. El prior encerró a un hombre en el manicomio de San Getreu creyendo que era Medardo hasta que le confesó su identidad. En opinión del prior,

Quién podrá desvelar el misterio engendrado por el parentesco espiritual de dos hermanos, hijos de un padre criminal, y ellos mismos sumidos en el crimen. Es seguro que Victorino logró salvarse milagrosamente del abismo al que le empujaste, que él era el monje demente que acogió el guarda forestal, que te persiguió como un doble y que murió aquí, en el monasterio. Sirvió al poder oscuro, que se inmiscuyó en tu vida sólo por jugar. No era tu igual, sino un ser subordinado que fue puesto en tu camino para que quedara oculta a la vista la meta luminosa que, a lo mejor, podrías haber alcanzado. ¡Ay, hermano Medardo, todavía vaga el demonio frenético por la tierra y ofrece a los seres humanos su elixir! (p. 287).

Aurelia, en contra de lo que creía Medardo, no está muerta: va a ser consagrada, recibiendo el nombre conventual de Rosalía. Durante la ceremonia, irrumpe en la iglesia “un hombre medio desnudo -los harapos de un hábito capuchino le colgaban sobre el cuerpo-. Todo lo que había a su alrededor lo echaba abajo a puñetazos. Reconocí a mi espantoso doble” (p. 292). El doble asesina a Aurelia y huye. En ese instante, el pintor de la capa violeta desciende de uno de los cuadros del altar, animando a Medardo a resistir el dolor.

El padre Spiridion relata los últimos días del protagonista: oye en la celda de Medardo unas repulsivas palabras -“Ven conmigo, hermanito Medardo, vamos a buscar a la novia” (p. 299)- y avisa a Leonardo. Inexplicablemente, ven cómo de la celda sale el pintor, anunciando el fin del monje. Medardo muere justo un año después del asesinato de Rosalía.

Los dos nombres del protagonista simbolizan su doble naturaleza: el auténtico, Franz, es la marca indeleble del tatarabuelo Francesco y de la maldición. La adopción del nombre monacal, Medardo, supone la entrada en un mundo que ha de conducirlo a la virtud y redimirle. Así, la vida de Franz-Medardo es una lucha entre ambas identidades. El proceso de disolución del yo se inicia cuando adopta un tercer nombre, el de Victorino, su hermano desconocido. Hay un intercambio de personalidades propiciado por el disfraz: el

conde, enloquecido por la caída, se viste con el atuendo monacal de Medardo, y Medardo se apropia de las pertenencias del conde. Victorino desempeña el papel del doble de Medardo, abocándole a la locura y la depravación moral. Para mayor confusión, a las apariciones *reales* del hermano idéntico se le suman otras inexplicables, las que tienen lugar en las celdas de la prisión y del monasterio. A veces parece que es él quien imposta la voz, llamándose “hermanito”. Pero otras, como ésa en que aparece en la celda el cuchillo con el que se consumó el crimen de Hermógenes, lo fantástico invade una realidad ya de por sí distorsionada. Si la versión de los hechos de Leonardo es cierta, entre los hermanos se establece una corriente telepática que hace que Medardo se atribuya crímenes que no cometió. Y es que aunque *Los elixires del diablo* podría considerarse el relato de una patología mental,⁴⁸ lo sobrenatural desempeña un papel fundamental en la peripecia de Medardo. Fantástico y *fantasmatique* se ensamblan a la perfección.

Hay en la novela otras historias de desdoblamiento, como la de Pietro Belcampo-Peter Schönfeld.⁴⁹ Este extraño individuo, uno de los hombrecillos grotescos de Hoffmann, ayuda en diversas ocasiones a Medardo a la manera de *deus ex machina*. Aparece en Prusia dedicado a la peluquería, y en las calles de Roma convertido en titiritero. Allí advierte a Medardo de que “la locura está detrás de ti [...] Te cogerá; saca, ahora que todavía tienes tiempo, un extremo de tu hábito del abismo y escapa” (p. 263). Personaje que parece estar por encima del resto de caracteres y acontecimientos, Pietro-Peter cierra la novela. El hermano Spiridion explica que apareció un día en el monasterio, tras la muerte de Medardo:

El prior Leonardo dijo una vez que la luz de Pedro se había extinguido debido al vaho de la locura, que, en su interior, se había transformado en la ironía de la vida. No comprendimos nada de lo que quería decir el sabio Leonardo con estas palabras. Sin embargo pudimos percibir que conocía al hermano lego Pedro desde hacía mucho tiempo (p. 301).

Aunque no se trata de un *Doppelgänger*, sino de un hombre de doble personalidad, el personaje contribuye a incrementar la atmósfera opresiva de la novela, a la vez que añade al tema de la locura una dimensión irónica y distanciada.

⁴⁸ Como apunta Ziolkowski (*German Romanticism and Its Institutions*, pp. 206-207), “Hoffmann is not simply indulging in the general Romantic glorification of madness. His works represent a position intermediate between the clinical psychiatrists like Pinel and Langermann and the theorists of the soul like Reil and the philosophers of nature”.

⁴⁹ Es evidente la simetría entre los nombres de las dos personalidades del hombrecillo: *Belcampo* y *Schönfeld* significan, en italiano y alemán, “campo hermoso”.

La historia de Aurelia, a su vez, constituye un caso de doble objetivo. Medardo se enamora de la imagen de Santa Rosalía que preside el altar de la iglesia cuando descubre que es idéntica a la extraña mujer del confesionario con la que rompió su voto de castidad: “Era mi amante, la reconocí en el momento, incluso llevaba un traje idéntico al de la desconocida” (pp. 57-58). Posteriormente, en el castillo conoce a Aurelia, hija del barón de F: “Ella, sí, ella misma era la que contemplé en aquella visión del confesionario [...] no era Aurelia, sino la propia Rosalía” (p. 76).

También estos parecidos tienen su origen en la maldición familiar: la imagen triplicada procede de la Venus que, en el siglo XVI, obsesionara a Francesco, de modo que el correlato Venus-Santa Rosalía-mujer del confesionario-Aurelia está vinculada a la figura del pintor. El caso de Francesco es similar al del protagonista de “La Iglesia de los Jesuitas de G.”: Bertoldo, que también viaja a Italia para perfeccionar su arte, queda prendado de la imagen que se le aparece en una gruta. Es idéntica a Ángela y se casa con ella, pero sus esfuerzos por trasvasar el rostro al lienzo son infructuosos. Al borde de la locura, Bertoldo cree que no fue su ideal quien se le apareció en la gruta, sino Ángela, engañándole y usurpando esa imagen perfecta que todavía no había acabado de formarse en su mente. Así, en Hoffmann, el pintor acostumbra a asociarse con el pecado, la confusión y la vergüenza; en parte, sin duda, porque encarna la frustración del artista ante la incapacidad de plasmar pictóricamente su ideal, pero también porque objetiva la exaltación del genio y el contacto con las fuerzas desconocidas, ante las que suele acabar sucumbiendo.

Francesco, cabeza de una sociedad pagana, se obsesiona con una vaga imagen de Venus y decide materializarla en la Santa Rosalía que le han encargado unos capuchinos. Pero al iniciar el cuadro “le parecía como si su firme voluntad no pudiese dominar la mano” (p. 244). Tras beber de los elixires, un día irrumpe en su estancia “una figura femenina que reconoció como el original de su cuadro [...] Francesco sintió que una enigmática comprensión espiritual le unía a aquella mujer extraña” (p. 245). Ella le empuja a un rito pagano, tienen un hijo y una enfermedad desfigura y mata a la mujer. “Al contemplar el aspecto espantoso de la muerta, todos tuvieron la certeza de que había vivido en contubernio con el demonio que, ahora, se había apoderado definitivamente de ella” (p. 246). Francesco abandona a su hijo en una gruta, viaja a Prusia y, en un monasterio capuchino, ve una copia de su cuadro: “Los monjes, según pudo saber, no quisieron conservar el original por causa de los rumores extraños que corrían acerca del pintor huido” (p. 248).

La maestría de Hoffmann en la presentación de los hechos potencia la incertidumbre: el ideal de Francesco, ¿es realmente anterior a la aparición de la enigmática mujer, o por el contrario está condicionado por esa aparición? La misma duda surge a propósito de Medardo: ¿la mujer del confesionario es idéntica al cuadro de Santa Rosalía o es su inconsciente el que establece una relación *a posteriori*? La mujer hoffmanniana es un ente bello y virginal que a menudo se trastoca en una criatura demoníaca. Venus, Santa Rosalía y la dama del confesionario constituyen diversas materializaciones de la mujer deseada que culmina en Aurelia. No hay más que recordar el paralelismo Julia-Julieta (“La aventura de la noche de San Silvestre”) para comprender que, en Hoffmann, la figura femenina implica otro modo de enajenación para el protagonista, un camino más hacia la pérdida de la voluntad.

A pesar de los enredos argumentales que lastran *Los elixires del diablo*, Hoffmann consigue mostrar la amenaza del doble en toda su dimensión ominosa. Medardo será un personaje que los posteriores cultivadores del motivo tendrán muy en cuenta. Y lo mismo puede afirmarse de la Venus-mujer del confesionario-Santa Rosalía-Aurelia, un modelo que se perpetuará en las mujeres duplicadas de la literatura del siglo XIX: la alternancia de un carácter casi divino con otro demoníaco, en relación con la imagen pictórica que se convierte en el objeto de deseo del protagonista.

En “El hombre de la arena”, Hoffmann se despoja de la imaginería gótica y de los enredos folletinescos para escribir una obra impecable estructuralmente, un relato que, por su riqueza de significados, sirvió a Freud para elaborar uno de los estudios fundamentales de la crítica psicoanalítica, *Lo siniestro*. El autor alterna el uso del género epistolar con un narrador heterodiegético. El perspectivismo narrativo, como ya comenté, es fundamental para la explicación sobrenatural del relato. La primera parte, en la que se plantea el germen del conflicto, se compone de tres cartas: una del protagonista, Nataniel, a su amigo Lotario (si bien por error se la envía a Clara, hermana de éste y su prometida), otra de Clara a Nataniel y una tercera de Nataniel a Lotario.

Nataniel cree fervientemente que el abogado Coppelius se ha desdoblado en el vendedor piamontés Coppola. De niño, Nataniel identificaba a Coppelius con el hombre de la arena del folclore al que su madre invocaba para enviarles a la cama a su hermana y a

él. Un día, Coppelius, al sorprenderle haciendo experimentos de alquimia con su padre,⁵⁰ amenazó con arrancarle los ojos. Tiempo después, provocó la muerte del padre, desapareciendo sin dejar rastro. En opinión de Clara, sus temores son infundados:

Precisamente iba a decirte que todo lo terrorífico y las cosas espantosas de que hablas tienen lugar en tu imaginación, y que la realidad no interviene en nada [...] Has hecho la personificación del hombre de la arena tal como podría hacerla un espíritu infantil impresionado por cuentos de nodriza (p. 64).

En la tercera epístola se restaura el equilibrio. Nataniel se convence de que Coppelius y Coppola no son dos caras de la misma persona -“sólo existen en mi interior [...], son un fantasma de mi propio yo” (p. 66)-, pero se alegra de que el piemontés haya abandonado la ciudad. Señala que está acudiendo a las clases del estafalario profesor de Física Spalanzani, cuyo rostro le recuerda al del conde Cagliostro.⁵¹ También le resulta enigmática su hija Olimpia, una joven que parece dormir con los ojos abiertos.

En la segunda parte del relato se desarrolla el conflicto planteado por Nataniel. Toma la palabra un narrador que, aunque externo a la acción, tuvo algún contacto con los personajes, ya que reproduce “las tres cartas que Lotario me dejó” (p. 69). Este narrador, como tantos otros *visionarios* de Hoffmann, declara su interés por lo inexplicable y, en concreto, por la peripecia de Nataniel: “Mi alma estaba dominada por todo lo raro y lo maravilloso que había oído, pero precisamente porque, ¡oh, lector mío!, deseaba que tú también tuvieras esta sensación de lo fantástico, me devanaba la cabeza para empezar la historia de Nataniel de una manera original y emocionante” (p. 68). A la declaración de principios le sigue una reflexión metaliteraria: busca el modo más oportuno de iniciar su relato, pero las palabras le traicionan; y teme que la historia de Nataniel resulte ridícula, cuando en absoluto lo es.

⁵⁰ En “La casa vacía” también la vieja Angélica, que somete al protagonista a un control magnético, “decía saber hacer oro” (p. 149).

⁵¹ El origen de Spalanzani es italiano, igual que el de Coppola. Italia aparece una vez más como un país propicio para lo fantástico, tópico ya presente en la novela gótica inglesa. Por otra parte, Hoffmann podía estar haciendo referencia al naturalista italiano Lazzaro Spallanzani (1729-1799), uno de los fundadores de la biología experimental. Spallanzani, además de rechazar la teoría de la generación espontánea, investigó la capacidad de algunos animales para regenerar partes de su cuerpo; por ejemplo, implantó con éxito la cabeza de un caracol en el cuerpo de otro. El biólogo debía de ser muy conocido; Poe lo menciona en su célebre cuento “La caída de la Casa Usher” (1839), y Villiers de L’Isle-Adam en *La extraña historia del doctor Bonhommet* (1887).

El contraste inicial que establece entre Clara y Nataniel tiene gran importancia. Mientras a ella “Los espíritus románticos no le agradaban del todo [...] Muchos acusaban a Clara de insensible y prosaica”, a Nataniel “la vida le parecía como un sueño fantástico, y, cuando hablaba, decía que todo ser humano, creyendo ser libre, era juguete trágico de oscuros poderes, y era en vano que se opusiese a lo que había decretado el destino” (p. 70). Así, Nataniel, atormentado por la imagen de Coppelius, se enoja con Clara, y los agradables poemas que escribía antes se vuelven “secos, incomprensibles, informes”.

Los oscuros presentimientos de Nataniel se perfilan en un poema que avanza parte de su futuro. En la composición, los prometidos se hallan en un altar. Aparece Coppelius, que toca los ojos de Clara. Éstos saltan sobre el pecho de Nataniel “como chispas sangrientas, encendidas y ardientes” (p. 72). Clara le dice que lo que tiene en el pecho no son sus ojos, sino “gotas ardientes de tu propio corazón”. Nataniel mira su rostro, “pero entonces la muerte le contemplaba amigablemente desde las profundidades de los ojos de Clara”. En el poema, Nataniel ha exorcizado todos sus temores. A Clara, no obstante, le parece un absurdo, y él la acusa de ser “un autómatas, inanimado y maldito” (p. 73). Ante la ofensa, Lotario reta en duelo a su amigo. Pero Clara se interpone y todo parece volver a la normalidad.

Nataniel regresa a G. para concluir sus estudios universitarios. Se desencadenan entonces una serie de aparentes casualidades que desequilibran nuevamente al joven. En primer lugar, descubre que su casa ardió durante su ausencia, y que la habitación que le han alquilado sus amigos está frente a la casa de Spalanzani. En segundo lugar, Coppola reaparece, anunciando la venta de unos objetos que, aunque llama *ojos*, son en realidad anteojos. Nataniel, para exorcizar a sus fantasmas, le compra uno: “Elegió un pequeño antejo, cuya montura le llamó la atención por su exquisito trabajo, y, para probarlo, miró a través de la ventana [...] Nataniel se quedó como galvanizado mirando a la ventana, observando a la bella y celeste Olimpia” (pp. 76-77). Coppola se va, riendo, y Nataniel nota que “he pagado los anteojos demasiado caros, y eso me inquieta; y no sé cuál es el motivo”.⁵² Se dispone a escribir a Clara, pero siente un impulso irresistible de mirar a Olimpia a través del antejo. A partir de ese día, los visillos de la habitación de la muchacha permanecen echados. Y Nataniel, enamorado, se desespera.

⁵² La escena evoca a Peter Schlemihl, incapaz de interpretar la risa del hombre gris.

Otro día observa un gran trajín en casa del físico: “Se rumoreaba que Spalanzani daría al día siguiente una gran fiesta, un concierto y baile, al que asistiría lo más notable de la Universidad” (p. 78). Nataniel recibe una invitación y acude a la fiesta. Entre la alta sociedad, destaca la belleza de Olimpia. Mientras toca el piano y canta un aria, la mira embobado a través del antejo. Consigue bailar con ella, y descubre que “la mano de la joven estaba helada como la de un muerto” (p. 79). Aun así, Nataniel se consagra a ella, hasta que un día Segismundo le transmite la repugnancia que le suscita la joven:

No te enfades, hermano, si te digo que nos parece rígida y como inanimada. Su cuerpo es proporcionado, como su semblante, es cierto... Podría decirse que sus ojos no tienen expresión ni ven. Su paso tiene una extraña medida y cada movimiento parece deberse a un mecanismo; canta y toca al compás, pero siempre lo mismo y con igual acompañamiento, como si fuera una máquina. Esta Olimpia nos ha inquietado mucho, y no queremos tratarnos con ella; se comporta como un ser viviente, aunque en realidad sus relaciones con la vida son muy extrañas (pp. 81-82).

Nataniel se enoja, pues considera a Olimpia su semejante, un “carácter poético” que sólo otro carácter poético puede valorar en su justa medida.⁵³ Aunque también a él le extrañan su laconismo y pasividad, se siente comprendido por ella. Le pide su mano al doctor Spalanzani y éste, complacido, se la concede. Poco después, se acerca a la casa para pedirle a Olimpia que se case con él.

En la escalera, oye gran alboroto y las voces del profesor y *Coppelius* (y no de Coppola, como sería esperable). Entra en la casa y ve al profesor y a Coppola disputarse el cuerpo de Olimpia. Coppola se apodera de ella y desaparece riendo. La cabeza queda en el suelo, con los ojos rotos. Spalanzani explica que Coppola le ha arrebatado a su mejor autómeta, en la que trabajó durante veinte años. Coge dos ojos sangrientos del suelo y los arroja al pecho de Nataniel, algo que remite al poema en que, recordemos, Coppelius hacía saltar los ojos de Clara sobre el pecho de Nataniel. Enloquecido, intenta estrangular a Spalanzani. Es recluido en un manicomio.

⁵³ Se trata de un sentimiento recurrente en los personajes de Hoffmann. El protagonista de “Don Juan” (1812), un “viajero entusiasta” como el de “La aventura de la noche de San Silvestre”, declara: “Sólo el poeta comprende al poeta; sólo un espíritu romántico puede compenetrarse con lo romántico; sólo el espíritu poético exaltado, que en el templo recibió la consagración, puede comprender lo que el consagrado expresa en el momento de la exaltación” (*Cuentos*, ed. de Berta Vias Mahou, p. 251). Lo mismo le sucederá a Johannes Kreisler con Julia en *Opiniones del gato Murr*.

El narrador introduce una digresión sobre Spalanzani: curado de sus heridas, ha de abandonar la ciudad porque los universitarios juran vengarse de él. En tono humorístico, el narrador explica que, desde la tragedia de Nataniel, son muchos los jóvenes de G. que desconfían de sus amadas y piden pruebas que certifiquen su naturaleza humana.

Nataniel se restablece en la casa familiar con su madre, Clara -con quien va a casarse en breve- y Lotario: “Toda huella de locura había desaparecido” (p. 86). Un día -en concreto, al mediodía, no en vano Coppola apareció en su vida también a esta hora-, de paseo por la ciudad, Clara le propone subir a la torre de una iglesia. Una vez en lo alto de la torre, Clara ve algo que le llama la atención, y Nataniel, sin percatarse, mira a través de los anteojos que le vendiera Coppola para descubrir de qué se trata. Sufre entonces otro ataque nervioso e intenta lanzar a Clara desde lo alto de la torre gritando “¡Muñeca de madera vuélvete... muñeca de madera vuélvete!”. Parece, pues, que los anteojos distorsionan la percepción de Nataniel: en vez de a Clara ve a Olimpia y, asociándola con su desgracia, intenta asesinarla. Lotario sube a la torre y consigue salvar a su hermana, mientras Nataniel se queda solo. De súbito, cree ver a Coppelius entre la multitud burlándose de él -“¡Bah, bah, dejadle, que ya sabrá bajar solo!” (p. 88)-, y se arroja al vacío. “Mientras Nataniel yacía sobre las losas de la calle con la cabeza destrozada, Coppelius desaparecía entre la multitud”.

El epílogo se compone de unas breves líneas que muestran a Clara, años después, feliz con sus hijos y su marido. Una felicidad que, matiza el narrador para acabar, “nunca hubiera logrado con el trastornado Nataniel”.

Así pues, en la primera parte del cuento se instaura la duda acerca de la cordura de Nataniel mediante el perspectivismo epistolar. En la segunda, filtrada por la voz de un narrador heterodiegético, sus temores se revelan razonables, al hacerse evidente la conexión Coppelius-Coppola: quien intenta despedazar a Olimpia es *Coppelius*, no Coppola, si bien a la muñeca se la lleva Coppola; del mismo modo, quien aparece entre la multitud al final del relato es el abogado, “invitando” presumiblemente a Nataniel al suicidio. La identificación Coppelius-Coppola queda validada por la mirada de un narrador externo a la acción. La mención a *Coppelius* donde el lector espera ver *Coppola* confirma que el pobre Nataniel tenía razón. Como apunta Sigmund Freud,

el poeta provoca en nosotros una especie de incertidumbre, al no dejarnos adivinar -seguramente con intención- si se propone conducirnos al mundo real o a un mundo fantástico, producto de su

arbitrio [...] Pero en el transcurso de cuento de Hoffmann se disipa esa duda y nos damos cuenta de que el poeta quiere hacernos mirar a nosotros mismos a través del diabólico antejo del óptico.⁵⁴

En “El hombre de la arena” Hoffmann reúne algunos de los motivos que serán recurrentes en la literatura fantástica de los siglos XIX y XX, el principal de ellos el doble, en este caso objetivo. Otro motivo fundamental es el factor de la repetición de lo semejante: pese a que la naturaleza ominosa del cuento radica sobre todo en el desdoblamiento, éste, al ponerse en relación con *leitmotifs* como el de las falsas casualidades (dispuestas para *obligar* a Nataniel a enamorarse de Olimpia), incrementa lo siniestro.

Así, la red paradigmática construida en torno a los ojos entrelaza a todos los personajes: los ojos de los niños que el hombre de la arena arranca para que sus hijos coman (p. 57) son los ojos de Nataniel niño que Coppelius amenaza con llevarse (p. 61). Coppola vende además de barómetros *ojos*, en realidad lentes (p. 76). En el poema que escribe Nataniel, los ojos de Clara que Coppelius hace saltar sobre el pecho de éste (p. 72), son el correlato de los ojos de Olimpia, creados y destruidos por Coppola (p. 84).

Hoffmann acude en “El hombre de la arena” a otra de sus obsesiones literarias: el control de la voluntad. Nataniel está sometido al dominio de fuerzas ocultas que escapan a su comprensión. El antejo que le vende Coppola ejerce sobre él un efecto magnético inmediato: olvida a Clara y se obsesiona con Olimpia.⁵⁵ Así, se pone de manifiesto que Coppola-Coppelius ha orquestado un plan demoníaco para conducir al indefenso Nataniel al suicidio. El hombre duplicado evoca al Dapertuto que asedia a Erasmo Spikher, pero resulta más siniestro todavía: Dapertuto, un ser diabólico de corte clásico, ansía el alma de Erasmo. Sin embargo, ¿cuáles son las intenciones de Coppola-Coppelius? ¿Por qué ese interés en destruir a Nataniel? Precisamente por ello, el efecto fantástico del cuento radica no tanto en la animación de la autómatas Olimpia como en el carácter ominoso de la figura de Coppelius, duplicada en Coppola.⁵⁶

⁵⁴ Sigmund Freud, *Lo siniestro*, p. 21.

⁵⁵ Otro cristal con propiedades magnéticas aparece en “La casa vacía”, donde Teodoro se obsesiona con la imagen de una mujer reflejada en un espejo de mano. Como en “El hombre de la arena”, lo extraordinario no se debe a la monomanía del protagonista, sino a la incursión de lo sobrenatural en lo real; no en vano, el doctor K. (Koreff), cuya fiabilidad está fuera de toda duda, reconoce que él también ha visto la imagen en el espejo.

⁵⁶ El efecto terrorífico del autómatas se cifra en su naturaleza mecánica, familiar y extraña a la vez: se trata de un simulacro de mujer pero no es una mujer; es un artefacto que infunde una rígida

Louis Vax señala que “la moral del cuento es eminentemente racionalista, en verdad, pequeño burguesa [...] Pero en lo que menos se ha reparado es en que el cuento es terrorífico a causa de su racionalismo”.⁵⁷ Sin embargo, a mi juicio “El hombre de la arena” no ostenta ni defiende una moral burguesa. Por el contrario, ilustra la pesadilla de Nataniel, representante del sentimiento poético, en un contexto insensible y prosaico (así es como se caracteriza a Clara, p. 70). El texto, lejos de restaurar el orden burgués, lo vulnera totalmente. Y es que el suicidio de Nataniel no debe interpretarse como un castigo a su condición de exaltado o visionario, sino como el único final posible para alguien cuya existencia está abocada a la fatalidad. El relato se salda con el triunfo de lo sobrenatural y con la constatación de que el racionalismo no es el único camino a seguir, aunque quizá sí el más cómodo y sencillo.

Hoffmann demostró un gran aprecio por *Opiniones del gato Murr*, obra inacabada cuya redacción inició en 1819. Entre 1810 y 1814 había escrito los “Kleisleriana”, protagonizados por el maestro de capilla Johannes Kreisler, que luego reunió en *Fantasiestücke in Callots Mainer*. Kreisler también aparece en “Noticia de las últimas andanzas del perro Berganza” (“Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza”) como un director de orquesta que, enloquecido por el consumo de alcohol, escapa del manicomio sin que vuelva a saberse nada de él.⁵⁸ En 1818 Hoffmann revisó los *Fantasiestücke* para publicar una segunda edición; quizá la relectura le sugirió la idea de la novela, centrada parcialmente en Kreisler.

sensación de vida pero no está vivo. Luis, en “Los autómatas” (1817), explica la sensación que le producen esos mecanismos que suplantán al hombre: “A mí me resultan sumamente desagradables todas estas figuras que no tienen aspecto humano, aunque, sin embargo, imitan a los hombres, y tienen toda la apariencia de una muerte viviente, o de una vida mortecina. Ya en mi más tierna infancia, echaba a correr llorando cuando me llevaban al gabinete de las figuras de cera, y todavía hoy no puedo entrar en uno de esos gabinetes sin que me sobrecoja un sentimiento horrible y siniestro. Tendría que gritar las palabras de Macbeth: “¿Qué miras con esos ojos que no ven?”, cuando contemplo fijas en mí las miradas muertas, quietas y vidriosas de todos esos potentados y héroes famosos y asesinos y criminales [...] En resumen, me causan una impresión fatal los movimientos mecánicos de esas figuras muertas que imitan a los vivos” (*Cuentos [1]*, p. 174)”.
⁵⁷ Louis Vax, *Arte y literatura fantásticas*, p. 81.
⁵⁸ Los “Kleisleriana” pueden verse en *Fantasías a la manera de Callot*, Anaya, Madrid, 1986, pp. 47-81 y 304-339. “Noticia de las últimas andanzas del perro Berganza”, en el mismo volumen, pp. 96-154.

Aunque *Opiniones del gato Murr* tiene una fuerte carga biográfica,⁵⁹ “es preciso subrayar que Kreisler es un personaje de ficción y que ni siquiera este Kreisler es idéntico al de *Kreisleriana*, lo que también testimonia la cambiante relación del autor con su personaje”.⁶⁰ El interés biográfico de la novela, al margen de situaciones concretas, reside en la plasmación del conflicto del artista, del músico, frente a las convenciones sociales. Como apunta René Wellek, “Kreisler is a musician not only because Hoffmann was one, but because music is to Hoffmann and to the German Romantics the highest art, the art which leads us into the dark abysses of soul and the mystery of the world”.⁶¹

Ana Pérez ha establecido los modelos de la novela: por un lado, un género habitual en la literatura de la época, *Lebensansichten* ('Opiniones sobre la vida'), cuyo máximo exponente sería el *Tristram Shandy* (1759-1767), de Lawrence Sterne; tanto Murr como Kreisler mencionan además, las *Confesiones* de Rousseau. El componente irónico de la novela enlaza con Shakespeare (las referencias a su obra son innumerables) y Cervantes.⁶² La novela de formación y la autobiografía se reformulan, pues Murr “por el hecho mismo de ser un gato cuestiona y subvierte la intención básica del género: la explotación del yo para descubrirse, a sí mismo y a la sociedad, en su evolución”,⁶³ si bien es cierto que su mundo tiene mucho de trasunto de la sociedad alemana de la época.⁶⁴ Hay que añadir, en cuanto a Kreisler, la impronta de la novela de intriga cortesana y la dimensión fantástica.

Hoffmann experimenta de nuevo con una doble estructura narrativa: la autobiografía de Murr y la biografía de Kreisler. No hay una simetría perfecta entre los relatos, algo que ya se manifiesta en el título de la novela: *Opiniones del gato Murr con la biografía fragmentaria del maestro de capilla Johannes Kreisler, en hojas sueltas de maculatura*. Frente a la narración completa de Murr, las vivencias de Kreisler nos llegan fragmentadas.⁶⁵ Ambas

⁵⁹ Hippel escribe a Hitzig el 31 de enero de 1823: “Hoffmann en Kreisler había idealizado su yo humorístico. Además, en esta creación hay mucha verdad de la propia vida de Hoffmann” (cf. Carmen Bravo-Villasante, *El alucinante mundo de E.T.A. Hoffmann*, p. 157).

⁶⁰ Ana Pérez, “Introducción” a *Opiniones del gato Murr*, p. 90.

⁶¹ René Wellek, “German and English Romanticism: A Confrontation”, p. 24.

⁶² En mi opinión, las historias de los amigos Walter y Formosus y Lotario y su esposa evocan las *Novelas ejemplares* y las novelitas imbricadas en el *Quijote*.

⁶³ Ana Pérez, *op. cit.*, p. 91.

⁶⁴ Un ejemplo es la descripción de la rutina del barón Alzibiades von Wipp (pp. 472-474), que pone en evidencia la ociosidad e inutilidad de la aristocracia.

⁶⁵ Fragmentariedad que refiere y justifica repetidamente el editor: “Pero tan hermoso orden cronológico no se puede dar, ya que el infeliz narrador sólo dispone de noticias verbales, comunicadas fragmentariamente, que tiene enseguida que elaborar para que no se le olvide el conjunto” (p. 169). “En este instante, el presente biógrafo se irrita desmedidamente, porque llega al

van intercalándose, si bien no hay una coincidencia cronológica; algo que, aunque significativo estructuralmente, demuestra que las historias funcionan de manera independiente. En el “Prefacio”, el editor E.T.A. Hoffmann explica los motivos del ensamblaje:

Cuando el gato Murr escribió sus opiniones, rompió sin miramientos un libro ya impreso que halló en casa de su señor, y empleó tranquilamente las hojas como base de apoyo, en parte como secante. Estas hojas quedaron en el manuscrito, y con él por error fueron editadas, como pertenecientes al mismo (p. 126).

El único vínculo entre ambos relatos es el maestro Abraham Liscov: adopta a Murr cuando nace, pero antes fue preceptor de Kreisler, ahora su amigo y valedor en la pequeña corte de Sieghartsweiler, regida por el príncipe Irenäus. Sin embargo, la atmósfera de las partes es distinta, igual que el retrato que se hace en cada una del maestro: en la de Murr, es un hombre de ciencia que vive en la ciudad y goza de un gran respeto en el ámbito académico; en la de Kreisler es el hombre de confianza del príncipe y un “irónico artista de la magia negra” que construye órganos, artefactos ópticos y acústicos.

Murr y Kreisler sólo coinciden en una ocasión, cuando el maestro le pide al músico que se haga cargo del gato porque él ha de emprender un viaje. La escena acaece al final de ambas historias, aunque se reproduce al final de la parte del gato y al principio de la del músico. El biógrafo de Kreisler dispone la trama en orden circular: en el primer fragmento dedicado a éste, el maestro le describe la fiesta de la princesa Hedwiga, en el último, le envía una carta a la abadía invitándole a dicha fiesta; una circularidad no gratuita pues, como ha notado Ana Pérez, *Kreis* significa ‘círculo’, e incluso el mismo personaje relaciona su nombre con “los maravillosos círculos en los que se mueve todo nuestro ser, y de los que no podemos salir hagamos lo que hagamos” (p. 186). En el caso de Murr, la narración es lineal: se inicia con su adopción por el maestro y finaliza con su presentación a Kreisler.

Murr dice ser descendiente del célebre gato con botas (p. 184) y, ciertamente, muestra una inteligencia fuera de lo común, pues aprende a leer y adquiere conocimientos,

segundo momento de la vida de Kreisler [...], todas las noticias de que dispone al respecto son escasas, incompletas, superficiales, carentes de ilación” (p. 235). “El biógrafo se espanta una vez más ante lo abrupto de las noticias a partir de las cuales ha de confeccionar la presente historia” (p. 323).

de modo que su vida transcurre entre la bohemia estudiantil y el filisteísmo burgués.⁶⁶ El discurso de Murr adquiere una dimensión humorística discordante con las experiencias de Kreisler. El amor, por ejemplo, se contempla de modos diferentes: Murr tiene caprichos que olvida rápidamente, pero el músico cifra en el amor, y en la música, la razón de su existencia.⁶⁷ En la parte de Kreisler, prepondera la ironía teñida de vitalidad y de amargura, rasgo definitorio de su carácter: “Había desaparecido la expresión de melancólica nostalgia [...], una sonrisa desfigurada aumentaba la expresión de amarga ironía hasta lo grotesco” (p. 175).

Aunque mi interés se centra en Kreisler, hay que preguntarse los motivos por los que Hoffmann integró en una misma novela dos historias tan distintas. Ambas comparten escenas paralelas -la más notable, los duetos de Murr y Miesmies y Kreisler y Julia-, pero el tono, el género y la materia narrativa son disímiles. La clave quizá radique en los diferentes conceptos de arte que exponen Murr y Kreisler. El primero opta por escribir poesía adocenada en el calor del hogar. Kreisler, sin embargo, supedita su vida al arte puro, original; tiene la oportunidad de ordenarse benedictino y componer su música en la placidez del monasterio y se niega.⁶⁸ En este sentido, incluso el maestro Abraham da consejos distintos a cada uno de sus pupilos: a Murr le invita a iniciarse en el arte del disimulo, pues “un filisteo, que siempre encoge las antenas, lo tiene todo más fácil” (p. 407). Pero en lo concerniente a Kreisler reivindica ante Benzon su individualismo, su derecho a ser único:

Kreisler no lleva vuestros colores, no comprende vuestras expresiones, el asiento que le ofrecéis para que se siente detrás de vosotros le resulta demasiado pequeño, demasiado estrecho; no podéis contarle entre vuestros iguales, y eso os irrita. Él no quiere conocer la eternidad de los contratos que habéis concluido sobre la forma de la vida, cree que una maligna locura que se apoderado de vosotros no os deja ver la verdadera

⁶⁶ Hoffmann adoptó en 1818 un gato al que llamó Murr. Cuando murió en 1821, envió una nota necrológica a Hippel y Hitzig similar a la postdata de la novela. Este detalle “refleja el rasgo caracterológico de Hoffmann para recurrir a la ironía y la broma para expresar sentimientos dolorosos” (*ibid.*, p. 90), un rasgo que también define a Kreisler.

⁶⁷ La música y Julia son descritas con las mismas palabras: “Sólo hay un ángel de luz que tiene poder sobre ese demonio maligno. Es el espíritu de la música” (p. 190). “Entonces -respondió la princesa sonriendo- nuestra Julia es un ángel de la luz, ya que ha podido abrirnos el Paraíso” (p. 251).

⁶⁸ Como le dice a la consejera Benzon, “¡Convertid al bravo compositor en maestro de capilla o director musical, al poeta en poeta de la corte, al pintor en retratista de cámara, al escultor en escultor de corte, y pronto no tendréis fantasiosos inútiles en el país, sino útiles ciudadanos de buena educación y suaves costumbres!” (p. 192).

vida [...] Él ama por encima de todo aquel tipo de broma que brota de la más honda contemplación del ser humano y a la que se puede llamar el don más precioso de la Naturaleza, que surge de la fuente más pura de su ser (p. 348).

En cuanto a las experiencias de desdoblamiento de Kreisler, éstas cumplen distintas funciones: por un lado, subrayan su complejo carácter y ponen de manifiesto su actitud ante lo sobrenatural; por otro, le añaden a la acción una dosis de intriga esencial en la narrativa hoffmanniana.

No obstante, antes de detenerme en Kreisler quiero llamar la atención sobre el maestro Abraham. Al margen de las dos personalidades que desarrolla como amo de Murr y maestro de Kreisler, es un individuo de identidad variable, como revela un detalle recurrente en Hoffmann: el cambio de nombre. El joven Abraham se dedicaba a la reparación de órganos hasta que conoció a Severino quien, antes de morir, le da las llaves de su casa. Abraham se apropia de su identidad, de sus secretos y de Chiara, una gitanilla de poderes adivinatorios con la que se casa. El matrimonio, recuperado él el nombre de Abraham, se instala en la corte de Sieghartsweiler. Y Chiara desaparece. Más adelante se explica que el príncipe y la consejera Benzon fueron los responsables de la desaparición, temerosos de que Chiara adivinase que ambos tuvieron una hija secreta, Ángela. Aunque los padres le han perdido el rastro, al lector se le revela que Ángela vive en Nápoles (junto a una extraña mujer, Magdala Sigrun, que en realidad enmascara a Chiara), por lo menos hasta que Cyprianus la envenena, loco de celos por la sospecha de que le engaña con su hermano Héctor.

El maestro Abraham y Kreisler comparten algunas características, especialmente el gusto por la ironía y lo sobrenatural. Ahora bien, Kreisler carece de la templanza del maestro, posee una imaginación desmedida que todavía no ha aprendido a domeñar. Encarna al artista eternamente insatisfecho y temeroso de explorar las fronteras de la razón, pues sabe que ello puede conducirle a la locura. Y la amenaza de la enajenación aparece precisamente representada por el doble.

Kreisler irrumpe en los jardines por los que pasean la princesa Hedwiga, hija del príncipe Irenäus, y Julia, hija de la consejera Benzon. Le espían mientras intenta arrancar una melodía a su guitarra, pero se enoja y tira el instrumento. La princesa, joven de una hipersensibilidad extrema, tiene extraños presentimientos: “¿Puedes creer, Julia, que su figura, sus extrañas palabras, despiertan en mí un íntimo espanto que me resulta

inexplicable? [...] Ya he visto a ese hombre envuelto en alguna terrible circunstancia que desgarró mi corazón...” (p. 173). Pero Julia siente cierta simpatía por Kreisler. Cuando éste se instala en la corte, protegido por su maestro, ambos se sienten unidos por la música. Julia, como tantos otros personajes femeninos de Hoffmann, tiene una maravillosa voz que enamora a Kreisler.

La duda expuesta por Benzon apunta los motivos por los que la princesa Hedwiga insiste en que el músico es un demente escapado del manicomio: “¡Jamás me convenceré de que ese extravagante apellido, Kreisler, no haya sido pasado de contrabando, no suplante a un apellido completamente distinto” (p. 185). La propia princesa explica a Kreisler las causas de su terror. Hubo un pintor en la corte, Leonhard Ettlinger, que “tuvo que haber sido un hombre dulce y bueno. Yo, que apenas tenía tres años, dirigí hacia él todo el amor de que era capaz mi pecho infantil, quería que nunca me abandonara” (p. 269). Un año después, su educadora le anunció la repentina muerte del pintor. Pero una noche vio cómo de una puerta desconocida salía “un hombre de ropas desgarradas, con el pelo enmarañado. Era Leonhard, que me miró fijamente con terribles y chispeantes ojos. Su rostro estaba pálido como el de un cadáver, consumido, irreconocible” (p. 269). Leonhard profirió unas palabras inconexas e intentó estrangular a la niña. La clave de los terrores actuales de la princesa está, claro, en la similitud de los artistas: “Os parecéis a ese infeliz, Kreisler, como si fuerais su hermano. Vuestra mirada, que a menudo calificaría de extraña, me recuerda con demasiada viveza a Leonhard” (p. 270). Las palabras de la princesa preocupan a Kreisler, pues ésta, además, le explica que el pintor enloqueció de amor por la princesa madre:

Siempre había tenido la idea fija de que la locura le acechaba, como un animal de rapiña esperando botín, y que algún día le desgarraría de pronto; ahora le estremecía ante sí mismo el mismo espanto que atacaba a la princesa ante su vista, luchaba con la escalofriante idea de que había sido él quien, en su locura, había querido matarla (p. 271).

La identificación con Leonhard es inevitable, aunque Kreisler desecha el paralelismo arguyendo que si el amor embruteció al pintor eso fue porque en su pecho “no había brotado el amor del artista” (p. 271).

Sin embargo, la primera experiencia de desdoblamiento corrobora sus temores. Ésta le sobreviene después de la irrupción del príncipe napolitano Héctor en la corte. Kreisler pasea una noche por el jardín, pero el paisaje idílico se transforma en un escenario

tormentoso. Se mira en el agua del estanque: “Era como si Ettlínger, el pintor loco, lo estuviera mirando desde las profundidades” (p. 278). En consonancia con esa naturaleza irónica que le ayuda a desdramatizar lo trágico, conversa amigablemente con *Ettlínger*. Pero al acercarse a la casita de pescadores en la que vive su maestro, “Kreisler vio su vivo retrato, su propio yo, que corría junto a él. Presa del más profundo espanto, Kreisler se precipitó al interior de la casita y se desplomó sin aliento, pálido como un muerto, en un sillón” (pp. 279-280). Le expresa al maestro su espanto ante el doble: “está loco, creedme, y puede perdernos a los dos [...] ese Yo ha puesto su blanca y fría mano de muerto sobre mi pecho” (p. 280). Aquél le tranquiliza, asegurándole que todo el que se acerca a su casa “tiene que sufrir a su lado a semejante *Chevalier d’Honneur* de su Yo” (p. 281), pues la duplicación procede de un espejo colocado junto a la puerta de entrada. Kreisler se irrita: en el fondo le molesta hallar una explicación racional a lo que parecía sobrenatural. Pero Abraham le dice que incluso el mecanismo más simple “entra en relación con los más misteriosos prodigios de la Naturaleza, y entonces puede producir efectos que han de quedar como inexplicables” (p. 282). El maestro goza potenciando la posibilidad de lo fantástico, ya que a la vez que calma a Kreisler le previene contra los “perversos sosias” (p. 292) que aparecen a medianoche.

Tras un incidente con el príncipe Héctor -prometido de la princesa Hedwiga que acosa a Julia, y por tanto prototipo del villano novelesco-, Kreisler se instala en un monasterio de benedictinos.⁶⁹ Allí “creía en sí mismo, había desaparecido aquel fantasmal sosias que había brotado de las gotas de sangre del desgarrado pecho” (p. 389). Pero un día el abad Chrysostomus le menciona al artífice de sus pesadillas: “¿No habéis oído hablar durante vuestra estancia en Sieghartshof del destino de aquel desdichado pintor llamado Leonhard Ettlínger?” (p. 397). Kreisler afirma que no le conoce. El abad le sosiega: “Nada tienes en común con ese desdichado, al que el extravío de una pasión que se hizo demasiado fuerte arrojó a la más profunda perdición”. Kreisler no tarda en comprender que el abad, influido por Benzón, intenta alejarle de la corte, pues la princesa Hedwiga se ha enamorado de él. De este modo, el abad sugiere el paralelismo Leonhard-Kreisler, princesa madre-princesa Hedwiga, en el que está implícita la locura de los artistas a causa de un amor discordante con su clase social. Kreisler afirma que aunque “diversas personas me

⁶⁹ El proceso es inverso con respecto a Medardo, quien del monasterio va a parar a un castillo de aristócratas y luego a la corte. Podría interpretarse que Medardo viaja hacia la destrucción, mientras que Kreisler la conjura instalándose en un convento.

toman por tan gran loco como el difunto retratista de la corte Leonhard Ettlinger, que quería no solo pintar, sino incluso amar a una elevada persona” (p. 398), él jamás ha intentado seducir a la princesa.

Hedwiga, como Kreisler, es una mujer escindida, que sufre visiones y presentimientos, accesos de sonambulismo y catalepsia, presumiblemente fruto de su experiencia infantil con Leonhard. Esa relativa afinidad quizá viene dada por las corrientes eléctricas que la princesa emite cuando toca a Kreisler;⁷⁰ de ahí que éste compare a la princesa con la botella de Leyden (p. 256), un condensador de electricidad que Mesmer imitó para crear la *baquet* que utilizaba en sus curas colectivas.⁷¹ No obstante, el auténtico amor de Kreisler es, por su virtuosismo musical, Julia.

Las referencias al pintor loco se agotan en boca de Kreisler. Pero no debe olvidarse que *Opiniones del gato Murr* es una obra inacabada. En la “Postdata del editor” que cierra el segundo volumen, se anuncia un tercero que tendría que haber aparecido en la feria de Pascua y que Hoffmann nunca debió de redactar. La postdata es muy útil porque aventura lo que ese tercer volumen pudo haber sido. Se anuncia la muerte de Murr, y aunque su autobiografía obviamente se interrumpe, en sus papeles “se han hallado algunas reflexiones y observaciones que parece haber escrito en la época en que se hallaba en casa del maestro de capilla Kreisler” (p. 523). En cuanto al músico, “queda aún un buen trozo del libro arrancado por el gato que contiene la biografía de Kreisler”. Parece, pues, que su biografía habría adquirido un mayor protagonismo en ese volumen. Y no es descabellado aventurar que Hoffmann, entre otras cosas, hubiera desarrollado la disolución de identidad de Kreisler en función de un parentesco con el pintor loco Leonhard Ettlinger, como también sugiere Ana Pérez: “Kreisler está en una relación de misterioso parentesco con el pintor loco Ettlinger e incluso podría ser el auténtico heredero [...] Según un testimonio de Hitzig, al final se volvía loco, pero la verdad es que no hay nada más que avale esta afirmación”.⁷²

En *Opiniones del gato Murr*, Hoffmann recurre a dos representaciones del motivo del doble que ya había desarrollado anteriormente: Kreisler evoca a Medardo pues, aunque

⁷⁰ Corriente que también percibe el maestro Abraham al tocar por vez primera a Chiara (p. 285), cosa que Kreisler relaciona con Hedwiga sin hallar una explicación para el fenómeno. Quizá Hedwiga sea en realidad hija del maestro y de Chiara.

⁷¹ El magnetismo animal recorre toda la novela, no sólo la parte de Kreisler sino además la de Murr. En el fragmento que sigue a la mención de la botella de Leyden, se alude a la posibilidad de que el magnetismo tenga influencia en los gatos, pues también tienen fluido eléctrico (p. 265).

⁷² Ana Pérez, *op. cit.*, pp. 108-109.

en menor grado que el capuchino, duda de su personalidad hasta el punto de atribuirse actos que cometió Ettlinger (el intento de asesinato de la princesa Hedwiga). La relación de identidad que ésta establece entre el pintor y Kreisler, por otra parte, recuerda el comportamiento de Nataniel, quien asocia a Coppelius con Coppola ante la incompreensión del resto de personajes (si bien las intenciones de Kreisler no parecen -al menos en las dos partes que concluyó Hoffmann- en absoluto perversas). Kreisler es el héroe hoffmanniano por excelencia: artista extravagante, irónico y grave, atormentado por la posibilidad de volverse loco. Y, cómo no, al borde de la disolución de identidad a causa de la irrupción de un doble que le ofrece la cara más siniestra de su yo.

Para concluir este capítulo sólo queda referirse a dos relatos en los que el desdoblamiento acontece en un escenario teatral, si bien en contextos distintos: mientras en “Don Juan” (1812) hay un obvio componente fantástico y onírico, en “Signor Formica” (1819) la acción se desarrolla en una atmósfera realista, aunque teñida de un cariz bufo.

En el primero, un viajero entusiasta narra una experiencia sobrenatural que le ocurriera la noche antes. Hospedado en un hotel, descubre que su habitación está unida a un teatro; sólo ha de franquear una puerta para instalarse en el número 23, el palco de los forasteros. La obra que se representa es el *Don Juan* de Mozart y se dispone a disfrutar de ella.⁷³ Cuando la obra ya ha comenzado, percibe una sutil presencia a sus espaldas; se trata del personaje de doña Ana: “No comprendía cómo podía estar al mismo tiempo en mi palco y en el escenario” (p. 246). El viajero cae “en una especie de sonambulismo” que le hace sentirse estrechamente unido a doña Ana, un vínculo que se refuerza al afirmar ella que, gracias a la música, “tu alma se ha unido a la mía” (p. 247). Doña Ana abandona el palco y regresa a escena, donde aparece trasmutada, pálida, temblorosa; tanto es así, que su interpretación suscita la desaprobación de algunos espectadores. A las dos de la mañana, en el teatro ya vacío, el narrador percibe una sacudida eléctrica y el perfume de la artista italiana, a la vez que oye su hermosa voz. La explicación a esta especie de contacto telepático se da más adelante, cuando el protagonista descubre que doña Ana murió precisamente a las dos de la madrugada a causa de un ataque de nervios.

⁷³ Hoffmann asistió a numerosas representaciones de las obras de Mozart en Berlín y Königsberg, donde *Don Giovanni* llegó a interpretarse hasta seis veces en 1793 (Berta Vias Mahou, “Prólogo” a E.T.A. Hoffmann, *Cuentos*, pp. 40-41).

La música, como en *Opiniones del gato Murr*, es aquí un arte de alcance sobrenatural, capaz de unir a almas afines. El desdoblamiento de doña Ana tiene una dimensión ominosa en tanto que desemboca en su muerte; como la Antonieta de “El consejero Krespel” (1816), doña Ana, al verse obligada a elegir entre la música y la vida, opta por la música. El problema de identidad que se plantea en “Don Juan” debe asociarse con el idealismo de la artista; el narrador en ningún momento diferencia a la actriz que interpreta a doña Ana del personaje, y ella, al arriesgar su vida, tampoco parece hacerlo, fundiéndose con la amante de don Juan.

Muy distinto es el significado que adquieren las escenas de desdoblamiento -hay que puntualizar que falso- en “Signor Formica”. El componente sobrenatural está del todo ausente en el cuento, cuyo tono edificante hace pensar en algunas de las *Novelas ejemplares* de Cervantes. No en vano, el motivo principal es similar al de “El celoso extremeño”: los desvaríos del viejo que pretende a la niña.⁷⁴

Hoffmann funde la aparición de personajes reales, como el pintor Salvatore Rosa, con otros ficticios que sustentan la trama: el joven Antonio Scacciati, su amada, Marianna, y el tío y pretendiente de ésta, el grotesco Pasquale Capuzzi (en italiano, ‘testarudo’). Mientras escribía “El caballero Gluck” (1809), Hoffmann reflexionaba en su diario sobre la diversión que podía encerrar inventar anécdotas dotadas de cierta autenticidad a través de datos y citas: “Muchos se llevarían un chasco y al menos por unos momentos creerían que es verdad”.⁷⁵ Tal práctica es la que lleva a cabo en “Signor Formica”, donde la intervención de Salvatore Rosa resulta crucial para la dicha de los jóvenes e incluso del viejo Capuzzi, que acabará resignándose a la boda de Marianna y Antonio.

La primera escena de desdoblamiento tiene lugar en el Teatro de Nicolo Musso. Ante los ojos de Pasquale Capuzzi, que acude para presenciar el estreno de una de sus infames obras, desfila por el escenario otro Pasquale Capuzzi cuyo bondadoso comportamiento en nada se aproxima al del original. El viejo siente terror, aunque no tarda en enfadarse cuando ve que el doble presta su dinero sin pensárselo dos veces o reconoce que las arias de las que tanto presume son en realidad plagios. Pero el paroxismo de Capuzzi alcanza un grado extremo cuando el doble explica que ha bendecido el matrimonio

⁷⁴ Carmen Bravo-Villasante cita otras posibles fuentes: *Il barbiere di Siviglia*, de Rossini, *Le barbier de Seville* y *Le mariage de Figaro*, de Beaumarchais, y la ópera bufa de Donizetti *Don Pasquale* (“Prólogo” a E.T.A. Hoffmann, *Signor Formica*, p. X).

⁷⁵ Cf. Berta Vias Mahou, *op. cit.*, p. 36.

de su sobrina con Antonio. El enfrentamiento verbal entre el Capuzzi de la sala de butacas y el Capuzzi escénico llega a su punto culminante cuando aparecen dos actores abrazados encarnando a los jóvenes. Mientras el viejo se desgaña, Antonio y Marianna abandonan Roma de camino a Florencia.

Será en Florencia, en la Academia de Percossi, donde Capuzzi reciba un segundo escarmiento al producirse un nuevo desdoblamiento teatral. En este caso, el señor Formica, quien encarna el papel de Pasquarello, informa del arresto de Antonio y de la anulación de su matrimonio con Marianna, así como de la boda de ésta con Capuzzi. La alegría del viejo da paso a la pena cuando Pasquarello cuenta que Marianna ha fallecido, víctima de los desvaríos de su tío. La escenificación del entierro de Marianna provoca los sollozos simultáneos de los dos Capuzzi. El cuadro plasma a la perfección el concepto de lo grotesco en la narrativa hoffmanniana en tanto que espectáculo híbrido que invita a la risa, al patetismo y al terror: “En realidad todos aquellos que asistían al extravagante espectáculo, aunque estaban presos de una risa irresistible al ver a los extravagantes viejos, no podían remediar sentir un siniestro estremecimiento” (p. 98).

De súbito, aparece el fantasma del padre de Marianna, hermano de Capuzzi, y ante sus amenazas original y doble se desmayan simultáneamente. Cuando el pobre viejo recupera el sentido, aparecen los auténticos Marianna y Antonio, y la reconciliación no se hace esperar. La sorpresa final la aporta el signor Formica-Pasquarello: al quitarse la máscara, se revela como Salvatore Rosa; no sólo se queda estupefacto el viejo: Antonio, quien había recibido la ayuda incondicional del pintor, tampoco conocía su doble identidad.

Los desdoblamientos de “Signor Formica”, que se desarrollan entre el patio de butacas y el escenario teatral, responden a una obvia intención moralizante, o al menos con tal finalidad las prepara Salvatore Rosa. En la primera escena, el Capuzzi teatral le muestra al auténtico Capuzzi la conducta que en él sería deseable. La segunda -que hace pensar en la obrita que manda representar el Hamlet de Shakespeare ante el Rey y la Reina (Escena II del Tercer Acto)- desencadena un efecto catártico en el viejo, tal y como Aristóteles dictó que tenía que operar la tragedia en el espectador. Tanto es así que, mientras en la primera ocasión Capuzzi se enfrenta a su doble, en la segunda, al desmayarse, no parece tener otra opción que secundar su comportamiento. El viejo es incapaz de distinguir la ilusión teatral de la realidad, de ahí su enervamiento, una confusión que incrementa el enigmático Salvatore Rosa al despojarse de su disfraz y revelar que el famoso actor signor Formica no es otro que él mismo.

Para configurar a sus dobles, Hoffmann reformuló variantes vigentes en el Romanticismo alemán a las que añadió un componente ominoso. Su *Doppelgänger* se apoya, además, en el magnetismo animal y el control de la voluntad. Sea en forma de reflejo robado, retrato, hermano secreto, doble objetivo que aterroriza al testigo de la duplicación o réplica imaginaria del protagonista, el motivo cobra sentido en relación con la identidad del individuo. El doble conduce a la locura y destruye la representación racionalista de la realidad que tan insatisfactoria le resulta al visionario romántico. Incluso en “Signor Formica”, obra moralizante donde el código fantástico es inexistente, el desdoblamiento provoca desasosiego tanto en el original como en los asistentes a la duplicación, por más que éstos sepan que el aparente fenómeno sobrenatural no es más que una ilusión teatral.

El héroe de Hoffmann tropieza con dos antagonistas: una sociedad frívola, materialista y prosaica, y él mismo. La incompreensión circundante empuja al individuo al ensimismamiento, a la exploración de fronteras ominosas, a la supresión del velo de Sais que, remedando a Novalis, le descubre a su otro yo. Cuando huye de la hostilidad externa, el visionario choca con su propia monstruosidad. Frente al enemigo colectivo, está apostado el enemigo individual, de ahí que en los cuentos sobre dobles de Hoffmann no haya oportunidad alguna de salvación. Ni siquiera el seno familiar (Erasmus Spikher, Nataniel), la soledad de la celda (Medardo), o la placidez del jardín y el monasterio (Kreisler), pueden garantizar la seguridad del protagonista.⁷⁶

NARRATIVA NORTEAMERICANA

Gran parte de los cultivadores norteamericanos del cuento fantástico durante el siglo XIX le dedicaron atención al doble. Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne, Henry James y Ambrose Bierce se sirvieron del motivo desde muy distintas perspectivas.⁷⁷

⁷⁶ Además de las obras estudiadas, hay también desdoblamiento en “Noticia de las últimas andanzas del perro Berganza”, continuación de “El coloquio de los perros” de Cervantes. El perro cuenta cómo al aplicarle la bruja Cañizares un ungüento mágico para hacer aflorar su naturaleza humana - recuérdese que en la *nouvelle* cervantina la bruja cree que el perro es hijo de su compadre Montielave a su doble, con el que mantiene una encarnizada lucha (p. 107). Hoffmann, además, escribió “Die Doppeltgänger” (‘Los dobles’, 1819-1821), cuento inédito en español al que no he tenido acceso. Según Ralph Tymms (*Doubles in literary psychology*, p. 68) y Massimo Fusillo (*L’altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, p. 231), el desarrollo del motivo es aquí similar al de las historias de amistad y equívocos de Jean Paul: dos amigos rivalizan por el amor de una mujer.

⁷⁷ Ya me he referido con anterioridad, por otra parte, a algunos de los relatos sobre dobles de diversos autores anglosajones: James Hogg y Robert Louis Stevenson, H.G. Wells o Bram Stoker.

Mientras Poe -el fundador, con permiso de Washington Irving, de la literatura fantástica estadounidense- relaciona a sus dobles con una filosofía muy cercana a la de los románticos alemanes, Hawthorne opta por una aproximación más didáctica. Si James dota al *Doppelgänger* de significados inexplorados hasta el momento, desechando como venía siendo habitual el recurso del magnetismo y el control de voluntad, por el contrario Bierce lo asocia primordialmente con el fenómeno de la telepatía.

Este capítulo se centrará en el análisis de los cuentos de Poe y Henry James. Elijo, así, a los autores más representativos de la primera y segunda mitad de siglo, los que más han aportado a la historia del motivo y, por añadidura, más influyentes han resultado en la literatura española contemporánea. En cuanto a Hawthorne, su “Howe’s Masquerade” cobra cierto relieve en relación con “William Wilson”, como se verá a continuación. Asimismo, poco más puede comentarse de “Uno de gemelos”, de Bierce, que utilicé para ilustrar la extraña conexión entre hermanos bivitelinos que con cierta frecuencia ha explotado la literatura fantástica; su curioso “Visiones de la noche”, un breve compendio de sueños, servirá más adelante como ejemplo de una manifestación muy concreta del doble, desarrollada sobre todo en la literatura española del siglo XIX: el individuo que se contempla a sí mismo muerto.

Edgar Allan Poe

Antes de centrarme en el análisis de “William Wilson” y “Un cuento de las Montañas Escabrosas”, me referiré brevemente a dos aspectos básicos en la poética y la narrativa de Edgar Allan Poe. Al margen de las peculiaridades biográficas del autor, que como en el caso de Hoffmann influyeron de modo determinante en los juicios de valor sobre su obra,⁷⁸ la importancia de Poe en la fundación del cuento moderno y en el desarrollo de la literatura fantástica están hoy fuera de toda duda.

En “Hawthorne” Poe ofrece una poética del cuento que será sumamente influyente en los posteriores cultivadores del género.⁷⁹ El cuento es, en su opinión, superior

⁷⁸ Sobre su tortuosa vida, véase Georges Walter (1991), *Poe*, Anaya & Mario Muchnick, Madrid, 1995. También Julio Cortázar ofrece un buen panorama biográfico en su edición de los cuentos completos en Alianza.

⁷⁹ “Hawthorne” se compone de tres reseñas: dos de 1842 (*Graham’s Magazine*) a propósito de la edición de *Twice-Told Tales* (*Cuentos contados dos veces*) de Nathaniel Hawthorne aparecida ese año, y una que Poe dedicó en 1847 (*Godey’s Magazine and Lady’s Book*) al mismo libro y *Mosses From an Old Manse* (*Musgos de una vieja rectoría*, 1846). En 1842 Poe despliega su concepto de cuento para

a la poesía y la novela. Sus elementos fundamentales son la “unidad de impresión” -la sensación de totalidad que se desprende de su brevedad-, así como “cierto efecto único y singular” que condiciona la economía narrativa del texto ya desde sus primeras líneas. Por otra parte, mientras la poesía, constreñida por el ritmo, tiene como finalidad la idea de lo Bello, el cuento se ocupa de la Verdad. Tal afirmación podría parecer una *boutade* si no fuera porque Poe hace especial hincapié en la flexibilidad del cuento, en su capacidad para abarcar tanto el humor como el terror, el horror o la pasión, algo que él mismo puso de manifiesto en sus variopintos relatos.

El autor dedicó abundantes páginas a teorizar sobre el cuento y la poesía,⁸⁰ pero no puede afirmarse lo mismo de su concepción de lo fantástico. En este sentido, el interrogante a propósito de una posible filiación con Hoffmann es un lugar común entre la crítica, pese a que las conclusiones en ningún caso resultan definitivas.⁸¹ Ya Charles Baudelaire, el traductor y principal valedor de Poe en Francia, le asocia con el alemán, si bien desde el biografismo y a causa de factores como el genio, el temperamento o la mala fortuna. Un ejemplo es la presentación a “Berenice”, aparecida en 1852, donde escribe que Poe “dejó esta vida, como Hoffmann, Balzac y tantos otros, cuando comenzaba a tomar conciencia de su terrible destino”.⁸²

En sus escritos, Poe demuestra un conocimiento regular de los autores alemanes; al menos menciona a los Schlegel, Goethe, Schiller, Fouqué, Tieck, Novalis, Schelling o Fichte. Sin embargo, en ningún momento cita a Hoffmann, quizá para defenderse de hipotéticas acusaciones de plagio, quizá porque la comparación con el alemán no era precisamente halagüeña en el mundo anglosajón tras la publicación del artículo “On the Supernatural in Fictitious Composition, and particularly on the Works of Ernest Theodore

contraponerlo a algunas de las piezas reunidas en el libro de Hawthorne que en su opinión son ensayos, mientras que en 1847 se centra en el uso de la alegoría. Las citas pertenecen a “Hawthorne”, la refundición de las tres reseñas que aparece en Edgar Allan Poe, *Ensayos y críticas*, Alianza, Madrid, 1973, pp. 125-141. No obstante, pueden verse por separado en John L. Idol, Jr., y Buford Jones, eds., *Nathaniel Hawthorne. The Contemporary Reviews*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994, pp. 60-61, 63-68 y 99-104.

⁸⁰ Sobre su poética, Francisco Javier Castillo, “En torno a una concepción estética unitaria: los presupuestos teóricos de Edgar Allan Poe sobre el hecho literario”, *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 11 (1992), pp. 33-54.

⁸¹ Véase el estudio de Palmer Cobb, *The Influence of E.T.A. Hoffmann on the Tales of E.A. Poe*, Tesis Doctoral, Columbia University, Chapel Hill, 1908, y el citado trabajo de M^a de los Ángeles González Miguel, *E.T.A. Hoffmann y E.A. Poe. Estudio comparado de su narrativa breve*.

⁸² Charles Baudelaire, *Edgar Allan Poe*, Visor, Madrid, 1988, p. 21. La asociación de Hoffmann y Poe será habitual, como veremos, en el contexto literario español de la segunda mitad del siglo XIX.

Hoffmann”, donde Walter Scott dibujaba una imagen extravagante y alcohólica de Hoffmann y tachaba sus relatos de historias estrambóticas.⁸³ Ambas posibilidades las refrenda una rotunda afirmación del propio Poe en el prólogo a sus *Tales of the Grotesque and Arabesque* (1840):

Con una excepción, en todos estos relatos no hay ninguno donde el erudito pueda reconocer las características distintivas de esa especie de pseudohorror que se nos enseña a llamar alemán por la única razón de que algunos autores alemanes secundarios se han identificado con su insensatez. Si muchas de mis producciones han tenido como tesis el terror, sostengo que ese terror no viene de Alemania, sino del alma; que he deducido este terror tan sólo de sus fuentes legítimas, y que lo he llevado tan sólo a sus resultados legítimos.⁸⁴

Si cabe identificar a Hoffmann con “algunos de esos autores alemanes secundarios” notables por “su insensatez” es algo que hoy no puede afirmarse con total seguridad. En todo caso, Poe tuvo que conocer la narrativa de Hoffmann no sólo a través de Walter Scott sino también por mediación de Thomas Carlyle, quien escribió una introducción a *El puchero de oro* publicada en julio de 1827 en *The Quarterly Review*.⁸⁵ Por añadidura, *Los elixires del diablo* se tradujo al inglés en 1824, y la obra no pudo pasar desapercibida para Poe, interesado por la literatura fantástica, el motivo del doble y el Romanticismo alemán.⁸⁶

⁸³ Walter Scott, “On the Supernatural in Fictitious Composition, and particularly on the Works of Ernest Theodore Hoffmann”, *Foreign Quarterly Review*, vol. I (1827), pp. 60-98.

⁸⁴ Cf. Julio Cortázar (1956), “El poeta, el narrador y el crítico”, en Edgar Allan Poe, *Ensayos y críticas*, pp. 42-43.

⁸⁵ Cf. René Wellek, “German and English Romanticism: A Confrontation”, p. 10. Por otra parte, hay que vincular la referencia de Poe a un “terror” germano con un tópico de la época: la visión de Alemania como el país idóneo para el desarrollo de lo fantástico, difundida por Madame de Staël (*De l'Allemagne*). La popularidad de Hoffmann fuera de su país vino precedida por esa supuesta especificidad fantástica. Aunque la imagen asociada a pantanos brumosos y ondinas -al folclore de la balada de G.A. Bürger “Lenore” (1774)- no se corresponde con la que ofrece Hoffmann, aquella fue un lugar común en Francia, España y probablemente Estados Unidos. Su origen literario estaría en las fórmulas populares y maravillosas que utilizan Tieck, La Motte Fouqué, Arnim o Brentano.

⁸⁶ M^a de los Ángeles González Miguel aporta otros datos que corroborarían el conocimiento de Poe de los románticos alemanes: en 1827 el panorama de la literatura alemana se refuerza tras el regreso de Europa de los primeros estudiantes norteamericanos. Hacia mediados de los años veinte y principios de los treinta, se crean cátedras para germanistas en universidades como Harvard. Las modernas instituciones educativas -un ejemplo es la Universidad de Virginia, a la que asistió Poe-, fueron construidas según el modelo alemán. Poe trabajó entre 1833 y 1845 en el *Southern Literary Messenger*, periódico que prestó especial atención a la literatura alemana.

Poe cultiva en sus cuentos fantásticos algunos motivos que en la época debían considerarse tan propios del género como característicos de la narrativa de Hoffmann: el magnetismo, la falta de dominio del protagonista -habitualmente “un visionario”⁸⁷ sobre sus actos, el autómeta o el *Doppelgänger*. Todos ellos inciden en la despersonalización y en la pérdida de identidad, y se desarrollan en una atmósfera siniestra, con frecuencia entre escenas macabras, deudoras de la tradición gótica anglosajona (en Hoffmann esta estética sangrienta se da con más frecuencia en las novelas que en los cuentos).

No obstante, el tratamiento de lo fantástico difiere considerablemente en uno y otro autor. Poe muestra cierto escepticismo ante el magnetismo animal en el cuento humorístico “Conversación con una momia” (1845),⁸⁸ aunque en otros relatos apure al máximo sus posibilidades narrativas y su hipotética efectividad.⁸⁹ Su concepción del género se aproxima más a la interiorización de lo fantástico, al delirio y a la locura, que al despliegue de fenómenos preternaturales. Así, mientras en Hoffmann “la duplicación suele tener una dimensión externa al protagonista, es decir, que la amenaza del doble se cierne sobre el individuo desde el exterior”, en Poe “la amenaza se cierne sobre el individuo desde el interior de su cerebro”.⁹⁰

En los cuentos de Hoffmann y Poe sobrevuela constantemente la amenaza de la fatalidad, aunque entendida de distinto modo. La desgracia que se cierne sobre Nathaniel, Medardo o Erasmo Spikher se debe en gran parte a circunstancias ajenas a su idiosincrasia:

⁸⁷ Por citar un ejemplo, el protagonista y narrador de “Berenice” apunta que “Nuestro linaje ha sido llamado raza de visionarios, y en muchos detalles sorprendentes [...] hay elementos más que suficientes para justificar esta creencia” (*Cuentos*, 1, p. 294).

⁸⁸ El carácter satírico se manifiesta en los signos que adornan el ataúd de la momia, cuya traducción es *Allamistakeo*, o sea, “All a mistake” (“Todo un engaño”). La momia afirma que “los procedimientos de Mesmer eran despreciables triquiñuelas comparados con los verdaderos milagros de los sabios de Tebas, capaces de crear piojos y muchos otros seres similares” (*Cuentos*, 2, p. 125). En *Eureka* (1847) Poe desacredita el magnetismo atribuyéndolo a la fantasía: “mientras todos los hombres han admitido la existencia de algún principio más allá de la ley de gravedad, todavía no se ha hecho ningún intento de señalar qué es en particular este principio, si exceptuamos, quizá, los esfuerzos ocasionales y fantásticos de referirlo al magnetismo, o al mesmerismo, o al swedenborgismo, o al trascendentalismo, o a cualquier otro *ismo* igualmente delicioso e invariablemente propiciado por una sola e idéntica especie de gente” (*Eureka*, Alianza, Madrid, 2003, p. 50).

⁸⁹ El autor detalló cómo “Revelación mesmérica” y “El extraño caso del señor Valdemar” se consideraron artículos que relataban experiencias reales (“Marginalia”, *Ensayos y críticas*, pp. 241-245).

⁹⁰ David Roas, “Entre cuadros, espejos y sueños misteriosos. La obra fantástica de Pedro Escamilla”, p. 116. Quizá por ello Dostoievski, en su prefacio a la traducción rusa de la narrativa de Poe, destacaba el “realismo” del norteamericano frente al “idealismo” de Hoffmann (cf. Harry Levin (1958), *The Power of Blackness. Hawthorne, Poe, Melville*, Alfred A. Knopf, Nueva York, 1976, p. 104).

la maldad, la crueldad o el ansia de poder de los otros, la maldición familiar, la acción de una pócima capaz de embrutecer al hombre (aunque en última instancia también cobre valor la propia responsabilidad). En Poe el fatalismo viene marcado sobre todo, como reza el título de uno de sus cuentos, por el demonio de la perversidad humana. La enajenación se incrementa a través de la consciencia del propio personaje de su locura, quien parece conocer de antemano el destino que le espera ante sus malas obras sin que por ello pueda rectificar su conducta. La perversidad es

un móvil sin motivo, un motivo no motivado. Bajo sus incitaciones actuamos sin objeto comprensible [...] Para ciertos espíritus, en ciertas condiciones llega a ser absolutamente irresistible [...] Esta invencible tendencia a hacer el mal por el mal mismo no admitirá análisis o resolución en ulteriores elementos. Es un impulso radical, primitivo, elemental.⁹¹

La perversidad, tendencia innata que supera a la razón -Poe da carpetazo aquí a la tan traída bondad humana que postulara Rousseau-, se practica con una voluntad transgresora. El *Doppelgänger*, en Poe, viene a constatar esa lucha del hombre consigo -con la sombra- que antecede a la asunción total de la perversidad:

Nos estremece la violencia del conflicto interior, de lo definido con lo indefinido, de la sustancia con la sombra. Pero si la contienda ha llegado tan lejos, la sombra es la que vence, luchamos en vano [...] Y porque nuestra razón nos aparta violentamente del abismo, por eso nos acercamos a él con más ímpetu. No hay en la naturaleza pasión de una impaciencia tan demoníaca como la del que, estremecido al borde de un precipicio, piensa arrojar en él [...] Examinemos estas acciones y otras similares: encontraremos que resultan sólo del espíritu de perversidad. Las perpetraremos simplemente porque sentimos que no deberíamos hacerlo (pp. 192-193).⁹²

No obstante, también sugiere Poe una fatalidad que trasciende el ámbito de acción humana y que hunde sus raíces en el imaginario romántico. En *Eureka*, obra con la que el autor creyó superar los descubrimientos científicos más importantes de la historia y que hoy, como subraya Cortázar, sólo puede valorarse por su importancia metafísica y

⁹¹ Edgar Allan Poe (1845), "El demonio de la perversidad", *Cuentos*, 1, pp. 191-192.

⁹² Una argumentación similar aparece en "El gato negro" (1843), *Cuentos*, 1, pp. 109-110. Las reflexiones de Poe fueron aplaudidas por Baudelaire en su prólogo a la traducción de las *Nuevas historias extraordinarias* (1857), en *Edgar Allan Poe*, pp. 88-89.

estética,⁹³ se traslucen algunas ideas que ayudan a configurar su poética de lo fantástico y del doble. Las hipótesis de Poe tienen muchos puntos en común con las de los *Naturphilosophen*: en su singular cosmogonía postula una suerte de retorno a la Unidad sustentado en leyes físicas, si bien él mismo advierte que sus hallazgos se basan en el método de la intuición, y que “mi único propósito es sugerir y *convencer* por medio de la sugestión” (p. 50). Como hicieran los Filósofos de la Naturaleza -no hay más que recordar las palabras de Novalis o Hamann acerca del papel desempeñado por los científicos en el desentrañamiento de los misterios del mundo-, reprocha a los matemáticos “que fueran sólo matemáticos”, pues “lo que no se hallaba de manera clara dentro del dominio de la física o de la matemática, les parecía una inexistencia o una sombra” (p. 51). En otras palabras, Poe reivindica la imaginación como “mágica vía” para hallar la Verdad.⁹⁴

El principio de la Unidad está ya presente, según Poe, en el nacimiento del Universo, que se generó por Voluntad Divina a partir de una partícula primordial, dispersándose en múltiples átomos. Éstos pasaron a la condición anormal de pluralidad, de modo que continuamente buscan volver a su estadio primigenio.⁹⁵ Las últimas páginas de *Eureka* revelan la imagen que Poe tiene del devenir vital del ser humano. El individuo vive con la esperanza de “alcanzar la presencia de la más sublime de las verdades y contemplarla cara a cara” (p. 130); huelga decir que, como en la *Naturphilosophie*, esa verdad no es otra que el retorno a la Unidad absoluta. Mientras tanto, el hombre deambula por el mundo acosado por sueños que, en realidad, no son sino recuerdos ancestrales de un estadio anterior en el que reinaba la Unidad (se deja sentir aquí la deuda con la anamnesis platónica). Pasada la juventud, el hombre comprende que esas visiones son anteriores a su

⁹³ Julio Cortázar (1956), “Prólogo” a Edgar Allan Poe, *Eureka*, p. 8. Según el argentino, *Eureka* es una muestra del desequilibrio de Poe en sus últimos años. La crónica de su entrevista con el editor Putnam parece corroborar esta afirmación. No obstante, dada la tendencia de Poe a hacer pasar por verídicos textos de ficción, quizá habría que dejar la puerta abierta a la posibilidad de que el autor plantease *Eureka* como un ejercicio lúdico.

⁹⁴ Asimismo, no deja de ser curioso que Poe, para curarse en salud ante algunas de sus propuestas, utilice en *Eureka* el mismo recurso que algunos de los protagonistas de sus cuentos fantásticos: escribe que difunde sus descubrimientos “con justificado temor de ser considerado loco desde el principio” (p. 52). Una argumentación similar puede verse en “Manuscrito hallado en una botella” (1833), “El gato negro” o “El corazón delator” (1843).

⁹⁵ “En una palabra, ¿no es porque los átomos estuvieron, en alguna época remota, *aún más juntos*, no es porque en su origen y, en consecuencia, normalmente, fueron *uno*, que ahora, en todas las circunstancias [...] luchan por *retornar* a esa *unidad* absoluta, independiente, incondicionada?” (p. 48). Así, por ejemplo, entiende la teoría de la gravedad de Isaac Newton como “la expresión de un deseo de parte de la materia, mientras existe en estado de difusión, de retornar a la unidad desde la cual se ha difundido” (p. 60).

existencia y que, por tanto, hubo un tiempo en que él no existió como individuo, sino como parte integrante de un alma superior. Todas las criaturas, concluye Poe, son conscientes tanto de su propia identidad como de su identidad con Dios, y saben que con el paso del tiempo la segunda se fortalecerá en detrimento de su individualidad hasta que dejen de sentirse hombres y se reconozcan en la Unidad Suprema y Divina. No en vano, como asevera más arriba, “la más hermosa cualidad de pensamiento es el autoconocimiento” (p. 34).

María Luisa Rosenblat apunta que toda la obra de Poe parte de la experiencia romántica de la exploración del yo como etapa previa a un conocimiento total, global, del Universo. Su obra fantástica reflejaría la angustia provocada por la constatación de que las leyes que rigen ese Universo son indescifrables, inalcanzables.⁹⁶ Y, en mi opinión, la desesperanza ante la imposibilidad de aprehender esa Unidad absoluta. Si Poe considera que la finalidad del cuento es la Verdad, se debe a que confía en el género como un medio de conocimiento ontológico; el cuento fantástico supondría el ingreso en la faceta más ominosa del hombre y el descubrimiento de la ruptura con el orden racional, una ruptura que, por ejemplo, motiva la aparición del *Doppelgänger*, máximo exponente de la desintegración del individuo y encarnadura de una búsqueda eterna e infructuosa. Como apunta Ricardo Gullón,

el enigma que nos obsesiona es el de lo humano, el de nuestro ser y nuestro existir, el de nuestra condición y nuestro destino. Nada tan desolador como la imposibilidad de contestar a la pregunta obsesionante: ¿quién soy yo? [...] Leo el “William Wilson”, de Poe, y no vacilo en reconocerlo como expresión de lo que en la terminología actual se llama “búsqueda de la identidad”.⁹⁷

En la primera parte de esta tesis, “William Wilson” ha servido como paradigma de ciertos rasgos inherentes al *Doppelgänger*: la idiosincrasia del antihéroe; la importancia del nombre y el apellido en la configuración de su personalidad;⁹⁸ o la ambivalencia de

⁹⁶ María Luisa Rosenblat, *Poe y Cortázar. Lo fantástico como nostalgia*, Monte Ávila, Caracas, 1990, pp. 57 y 66.

⁹⁷ Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo*, p. 98.

⁹⁸ Aunque William Wilson advierte que se trata de un nombre y un apellido impostados, éstos podrían ocultar algún matiz semántico. Según Daniel Hoffmann (*Poe, Poe, Poe, Poe, Poe, Poe, Poe, Poe*, Doubleday & C, Nueva York, 1972, pp. 213-214), ambos aluden a una voluntad libre de trabas en tanto que su raíz es *will* (‘querer, voluntad, deseo, albedrío’).

sentimientos hacia el doble. En el cuento, asimismo, se pone de manifiesto esa lucha con la sombra referida en “El demonio de la perversidad”, una contienda que el hombre sabe perdida antes de su inicio. Aunque en Poe la sombra se asocia generalmente con la muerte y el más allá,⁹⁹ en este caso cabe vincularla con el lado oscuro de la esencia humana.

William Wilson inicia el relato con el anuncio de su inminente fallecimiento y declara que “Me gustaría que creyeran que, en cierta medida, fui esclavo de circunstancias que excedían el dominio humano. Me gustaría que buscaran a favor mío, en los detalles que voy a dar, un pequeño oasis de *fatalidad* en ese desierto del error” (p. 52). Así, aunque Wilson asume cierta responsabilidad en su tragedia, matiza que en ésta hay un componente externo -“¿No muero víctima del horror y el misterio de la más extraña de las visiones sublunares?”- que escapa a su voluntad y que el receptor de la narración deberá tener en cuenta, exculpándole en parte de su negligencia. En la formulación de ese deseo se halla implícita la duda que suscita la experiencia del protagonista en el lector: ¿quién es el otro William Wilson, una proyección de su conciencia atormentada o un doble corpóreo, sobrenatural? El interrogante apunta a la morfología del doble, pero antes de intentar resolver esta cuestión hay que mencionar otros aspectos del relato.

“William Wilson” es una historia de formación, un recorrido por la vida del protagonista desde sus primeros años hasta su inminente muerte. En ella desempeña un papel fundamental el libre albedrío, la capacidad del sujeto de gobernar su propia existencia: Wilson enfatiza que, pese a los esfuerzos de sus padres por contener sus malos instintos, “crecí gobernándome por mi cuenta [...] mi voz fue ley en nuestra casa; a una edad en la que pocos niños han abandonado los andadores, quedé dueño de mi voluntad y me convertí de hecho en el amo de todas mis acciones” (p. 52).

El colegio inglés en el que transcurrió su infancia administraba una disciplina draconiana que, sin embargo, no merma la añoranza con que Wilson recuerda el edificio.¹⁰⁰

⁹⁹ Sin duda, Poe se hace eco de las tradiciones que asocian la aparición de la sombra con la inminencia de la muerte en cuentos como “Sombra” (1835). En “Ligeia”, cuando la protagonista está ya abocada a la muerte, aparece en su estancia “una sombra, una sombra leve, indefinida, de aspecto angélico, como cabe imaginar la sombra de una sombra”; justo antes de la expiración final, el narrador describe la “fiera resistencia que opuso a la sombra” (*Cuentos*, 1, pp. 309 y 316). Asimismo, en “El coloquio de Monos y Una” (1841) la muerte de Monos llega con “el abrazo de la *Sombra*” (*Cuentos*, 1, p. 378).

¹⁰⁰ Probablemente porque éste, una maciza casa isabelina, constituye “un símbolo del yo interior y de un estado del ser en el que la caída aún no había transcurrido” (María Luisa Rosenblat, *op. cit.*, p. 93). Tanto es así, que el gran edificio adquiere la dimensión de un microcosmos, de un mundo

La rutina se quiebra con la llegada de un alumno idéntico a él e igualmente competitivo: es el único que se opone a su despotismo. La rebelión constituye un motivo de miedo para Wilson, ya que en la igualdad que el otro se obceca en mantener percibe una apabullante superioridad. La condescendencia del doble para con el original se pone paulatinamente de manifiesto: “mi rival mezclaba en sus ofensas, sus insultos o sus oposiciones cierta inapropiada e intempestiva *afectuosidad*” (p. 56). Ante esta actitud, siempre según el narrador, los compañeros resuelven que son hermanos; Wilson ha de reconocer que “*de haber sido* hermanos, hubiésemos sido gemelos, ya que después de salir de la academia del doctor Bransby supe por casualidad que mi tocayo había nacido el 19 de enero de 1813, y la coincidencia es bien notable, pues se trata precisamente del día de mi nacimiento” (p. 58). El único rasgo que distingue a ambos -y el único punto vulnerable del otro Wilson- es un defecto en las cuerdas vocales que “le impedía alzar la voz más allá de *un susurro apenas imperceptible*” (p. 58) y que consigue modular hasta conseguir una imitación de la voz del protagonista.

No deja de ser sorprendente, sin embargo, que el esfuerzo del segundo Wilson por llegar a ser una réplica perfecta de su condiscípulo sólo resulte perceptible para éste: “Durante muchos meses constituyó un enigma indescifrable para mí el que mis compañeros no advirtieran sus intenciones, comprobaran su cumplimiento y participaran de su mofa” (p. 60). Esta observación insta la duda acerca de la veracidad del testimonio del narrador, y una experiencia posterior la incrementa: una noche, Wilson acude a la habitación de su tocayo y le contempla mientras duerme. Para su sorpresa, no ve en su rostro los rasgos del otro William Wilson:

No era ése su aspecto... no, así no era él en las activas horas de vigilia. ¡El mismo nombre! ¡La misma figura! ¡El mismo día de ingreso en la academia! ¡Y su obstinada e incomprensible imitación de mi actitud, de mi voz, de mis costumbres, de mi aspecto! ¿Entraba verdaderamente dentro de los límites de la posibilidad humana que esto que ahora veía fuese meramente el resultado de su continua imitación sarcástica? (p. 63).

Wilson ingresa en Eton, donde se sume en una espiral de libertinaje. El colofón tiene lugar una noche en que organiza una orgía en su cuarto. Cuando propone un brindis, un criado solicita su presencia fuera de la estancia. En el umbral de la puerta distingue la

perfectamente diferenciado, para William Wilson. Una identificación total entre casa y habitantes también se da en “La caída de la Casa Usher”.

figura de un joven que viste unas ropas idénticas a las suyas y cuya voz susurrante le evoca a Wilson, que no tarda en desaparecer.

En Oxford el narrador prosigue con su vida disoluta y donjuanesca, entregado al juego. Durante una partida nocturna, aparece en la sala un embozado. Su voz provoca escalofríos en Wilson, más aún cuando revela a los presentes que éste hace trampas. El embozado se esfuma dejando en el aposento una rica capa de piel, única por su corte pero inexplicablemente idéntica a la de Wilson.

El protagonista inicia un viaje por Europa, pero allá donde va tropieza con su doble; pese a que nunca distingue su rostro -se muestra entre penumbras-, siempre va ataviado como él. Las apariciones tienen otra peculiaridad: “sólo lo había hecho para frustrar planes o malograr actos que, de cumplirse, hubieran culminado en una gran maldad [...] ¡Pobre compensación para los derechos de un libre albedrío tan insultantemente estorbado!” (p. 71). La caprichosa libertad de acción a la que se acostumbrara Wilson desde su infancia se ve constreñida una y otra vez por la irrupción del doble; en efecto, Wilson se sirve de términos como “dominación”, “sumisión” y “esclavitud” para describir su relación.

Una noche de Carnaval,¹⁰¹ en Roma, el protagonista, ebrio, busca a la esposa de un anciano con la que, se intuye, mantiene una relación adúltera. En ese momento nota una mano en el hombro y el susurro característico de Wilson. “Tal como lo había imaginado, su disfraz era idéntico al mío: capa española de terciopelo azul y cinturón rojo, del cual pendía una espada. Una máscara de seda negra ocultaba por completo su rostro” (p. 72). Wilson reta a su doble a un duelo del que sale vencedor, pues hunde su espada en el pecho del rival repetidas veces. Pero de súbito percibe un cambio en la disposición del aposento en el que se ha batido en duelo: donde antes no había nada, se alza un gran espejo en el que se refleja su imagen tambaleante, cubierta de sangre. Reproduzco a continuación, por su relevancia, los últimos párrafos del relato:

Tal me había parecido, lo repito, pero me equivocaba. Era mi antagonista, era Wilson, quien se erguía ante mí agonizante. Su máscara y

¹⁰¹ También “La máscara de la Muerte Roja” (1842) y “El tonel de amontillado” (1846) transcurren en Carnaval, fecha propicia para adoptar otros roles y dar rienda suelta a los instintos primarios. Como apunta Julio Caro Baroja (*El Carnaval*, Taurus, Madrid, 1979, p. 50), en esta fiesta impera el “desenfreno de hechos y de palabras [...], la inversión del orden normal de las cosas”. No hay que olvidar que en “El expósito” de Kleist la desgracia (la identificación Nicolo-Colino) se incuba en una noche de Carnaval. “La Madonna de Rubens” (1837), de José Zorrilla, y “La noche de máscaras” (1840), de Antonio Ros de Olano, cuentos sobre el doble y la alteración de la personalidad, se desarrollan en este contexto.

su capa yacían en el suelo, donde las había arrojado. No había una sola hebra en sus ropas, ni una línea en las definidas y singulares facciones de su rostro, que no fueran las mías, que no coincidieran en la más absoluta identidad.

Era Wilson. Pero ya no hablaba con un susurro, y hubiera podido creer que era yo mismo el que hablaba cuando dijo:

-- *Has vencido y me entrego. Pero también tú estás muerto desde ahora... muerto para el mundo, para el cielo y para la esperanza. ¡En mí existías... y al matarme, ve en esta imagen, que es la tuya, cómo te has asesinado a ti mismo!* (pp. 72-73).

Las interpretaciones que ha suscitado este final pueden sintetizarse en tres líneas, una sobrenatural: el doble existe; otra psicológica: el doble y la víctima son una invención de Wilson; y una tercera que Ziolkowski llama “equivoca”: “los distintos dobles tienen existencia física individual, en cuanto inocentes víctimas, sobre las que el enloquecido Wilson proyecta los rasgos de su propia fisonomía”.¹⁰² En general, la crítica considera el doble una alucinación de Wilson, una proyección de su esquizofrenia, lectura ésta que se aproxima al terreno de la alegoría y que podría sustentarse en el epígrafe que encabeza el relato: “¿Qué decir de ella? ¿Qué decir de la torva CONCIENCIA, de ese espectro en mi camino?” (p. 51); así, el doble imaginario no sería más que la conciencia del protagonista, con lo cual la explicación sobrenatural del fenómeno quedaría descartada.¹⁰³

No obstante, la lectura exclusivamente psicológica no da cuenta de la riqueza del relato. El segundo William Wilson bien podría ser, en efecto, un producto fantasmático de la mala conciencia que atormenta al protagonista, de ahí que siempre aparezca cuando está a punto de cometer alguna tropelía; esto explicaría las dudas de Wilson y el hecho de que el rostro del tocayo permanezca oculto en cada una de sus visitas posteriores a la época escolar. Pero, de ser así, ¿cómo justificar la aparición de una capa hecha a medida, idéntica a la de Wilson, quien afirma llevar la suya encima? ¿O las apariciones de un individuo -sea quien sea- que persigue a Wilson, también presenciadas por las personas que le rodean? Y

¹⁰² Theodore Ziolkowski, *Imágenes desencantadas (una iconología literaria)*, p. 157.

¹⁰³ Véase Sam B. Girgus, “Poe and R.D. Laing: the transcendent self”, *Studies in Short Fiction*, 13 (1976), pp. 299-309. Según Ziolkowski (*op. cit.*, p. 157), a diferencia de lo que sucede en Hoffmann el doble físico no existe; de ahí la necesidad del espejo, que dota de corporeidad una proyección sólo presente en la mente de Wilson. Por su parte, Massimo Fusillo (*L'altro e lo stesso. Teoría e storia del doppio*, pp. 273 y 276) sostiene que el narrador opera “una simmetrizzazione” en tanto que transforma un mero parecido físico en identidad, aboliendo así las barreras entre lo otro y lo mismo, si bien el crítico reconoce en la capa un objeto que abre las puertas a lo fantástico.

sobre todo, ¿cómo conciliar el rechazo explícito de la alegoría por parte de Poe con la única consideración del doble como heraldo de la conciencia?¹⁰⁴

El cometido del doble trasciende aquí la finalidad alegórica o moral para materializar la imposibilidad del individuo de controlar su devenir vital -como si la famosa mayoría de edad postulada por Kant fuera inalcanzable-, domeñado como está por esa fatalidad que aquí se expresa a través de la pandemia moderna por excelencia: la carencia de una identidad propia.

Por añadidura, el propio Poe mencionó la existencia del doble al contrastar su cuento con “Howe’s Masquerade”, de Hawthorne, en su opinión un plagio de “William Wilson”. Según Poe, el motivo principal de “Howe’s Masquerade” estriba, como en el suyo, en que “la figura embozada es el fantasma o el doble de Sir William Howe” -“the phantom or reduplication”, en el inglés original-; es más, en ambos “la figura vista es el espectro o doble del que la ve”, entre otras concomitancias como la mascarada o las palabras que profieren uno y otro al enfrentarse a su rival.¹⁰⁵ Poe no es del todo veraz al sugerir que Hawthorne plagió su relato, entre otras cosas porque “Howe’s Masquerade” había aparecido en 1838 (*Democratic Review*)¹⁰⁶ y “William Wilson” en 1839 (*The Gift: A Christmas and New Year’s Present for 1840*); las coincidencias que cita, por otra parte, sólo se quedan en eso, puesto que el contexto y el tono de los relatos son muy diferentes.¹⁰⁷ En todo caso, tras esa acusación velada de plagio, Poe reconoce al doble de Wilson como tal, y no como una alucinación o una alegoría.

Hay una escena del relato que cobra una importancia fundamental cuando se integra en la teoría filosófica de Poe. El narrador explica que un día, poco antes de abandonar el colegio, tuvo un altercado con el otro Wilson que despertó en él “vehementes, confusos y tumultuosos recuerdos de un tiempo en el que la memoria aún no había nacido. Sólo puedo describir la sensación que me oprimía diciendo que me costó

¹⁰⁴ Poe reprochó a Hawthorne su tendencia a la alegoría al considerar que ésta perturbaba la ficción. Su argumentación bien podría considerarse una defensa del género fantástico: si Poe abomina de la alegoría es porque apela a un mundo artificial y no a la reformulación mediante la imaginación de experiencias previas, cognoscibles (“Hawthorne”, p. 131).

¹⁰⁵ *Ibid.*, pp. 139-140.

¹⁰⁶ La colección en la que se imbrica el cuento es *Legends of the Province-House* (1838-1839), incluida posteriormente en los *Twice-Told Tales*.

¹⁰⁷ En “Howe’s Masquerade”, el narrador reproduce una leyenda ambientada en el sitio de Boston. Durante un baile organizado por Sir William Howe, los asistentes presencian la marcha funeral de los prohombres y gobernantes ingleses de Nueva Inglaterra, ya fallecidos. Aunque al principio la marcha se considera una broma, se trata en realidad de una corte de fantasmas. Entre ellos, hay un embozado al que se enfrenta Howe y que, según se sugiere, es su doble.

rechazar la certidumbre de que había estado vinculado con aquel ser en un momento de un pasado infinitamente remoto” (pp. 61-62).

En estas líneas Poe esboza una idea que años después expondrá con mayor amplitud en *Eureka*: las sensaciones de Wilson no son sino un vestigio de esa ancestral Unidad con la que el ser humano contacta a través del sueño y las visiones; esos procedimientos que Schubert consideraba el germen del retorno del individuo a sus orígenes pero que a la vez, advertía el *Naturphilosophen*, podían accionar los mecanismos de un mundo ominoso. En otras palabras, se deduce de esta escena -la más reveladora del relato y me temo que la menos aducida por la crítica- que en algún momento previo a su existencia consciente los dos William Wilson formaron un todo o, recuperando la terminología de Poe, un átomo primigenio. La usurpación de identidad en el colegio y las posteriores apariciones preternaturales del segundo Wilson son vestigios de esa terrible escisión, por cuya causa el protagonista permanece dividido en dos entidades, la una exacerbadamente hedonista y falible, la otra más espiritual, que al final, mediante la autoaniquilación, se funden ante el espejo. Al apuñalar a su doble, el protagonista se apuñala a sí mismo. De este modo, el torso ensangrentado que se refleja en el azogue no es sino la imagen sobrenatural de la identificación absoluta, que sólo sobreviene al consumarse la extinción definitiva de los dos Wilson.

En “Un cuento de las Montañas Escabrosas” (“A Tale of the Ragged Mountains”, 1844) el doble aparece ligado a la metempsicosis, tradición de la que Poe ya se había servido en “Morella” (1835) y “Ligeia” (1838). La definición que se da en el primer relato del *principium individuationis* ayuda a desentrañar el sentido del doble en Poe (no deja de ser significativo que el narrador, según él mismo matiza, extraiga su definición de los escritos pitagóricos, de Fichte y Schelling):

Esta identidad denominada personal creo que ha sido definida exactamente por Locke como la permanencia del ser racional. Y puesto que por persona entendemos una esencia inteligente dotada de razón, y el pensar siempre va acompañado por una conciencia, ella es la que nos hace ser eso que llamamos nosotros mismos, distinguiéndonos, en consecuencia, de los otros seres que piensan y confiriéndonos nuestra identidad personal.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Edgar Allan Poe, “Morella”, *Cuentos*, 1, pp. 288-289.

Con la llegada de la muerte, prosigue el narrador, es esperable que la identidad se disuelva (aunque Morella, muerta tiempo atrás, logrará quebrar esa ley usurpando la identidad de su hija). En “Un cuento de las Montañas Escabrosas”, la transmigración de las almas y el principio de individuación se funden con el magnetismo.¹⁰⁹ Aquí, a diferencia de “William Wilson”, el narrador no es el protagonista, sino un conocido de éste que, en 1845, relata unos hechos acontecidos durante el otoño de 1827 en las proximidades de Virginia.

El primer detalle significativo es la minuciosidad con la que el narrador describe a Mr. Augustus Bedloe, un hombre de orígenes desconocidos, de edad incierta y apariencia extraña; sus ojos, por su aspecto velado y opaco, “evocaban los ojos de un cadáver largo tiempo enterrado” (p. 178). Al parecer, Bedloe padeció unos ataques neurálgicos que modificaron su apariencia física y le condujeron a tratar con el doctor Templeton, quien mediante sesiones magnéticas y morfina consiguió mejorar su estado.

Los hechos extraordinarios que nutren el relato tienen lugar un día de noviembre (no por casualidad durante el llamado *verano indio*) en que Bedloe sale a pasear por las Montañas Escabrosas y, de súbito, se encuentra con una ciudad oriental en la que se escenifica una terrible lucha. Bedloe, según relata al doctor Templeton y al narrador-testigo, se mezcla con la multitud, pero una flecha envenenada le alcanza la sien derecha y se siente morir. Aunque los oyentes se muestran incrédulos, Bedloe insiste en la veracidad de su experiencia, e incluso explica cómo llegó a notar la presencia de su cadáver “con la flecha en la sien, la cabeza enormemente hinchada y desfigurada”; pero, insiste, “todas estas cosas las sentí, no las vi” (pp. 186-187). Tras recuperar su “ser original”, regresa a casa.

Al concluir el relato, el doctor Templeton muestra el retrato de un amigo muerto, Mr. Oldeb, a quien conoció en Calcuta y cuyo parecido con Bedloe le impulsó a trabar amistad con él. La vivencia sobrenatural de Bedloe, según el doctor, se corresponde con la insurrección de Cheyte Sing, acaecida en 1780 en Benarés, y en la cual pereció Oldeb.

Una semana después, el narrador lee en el periódico de Charlottesville la noticia de “la muerte de Mr. AUGUSTUS BEDLO”, causada por una negligencia del doctor Templeton que, para aliviar a Bedloe de su neuralgia, le aplicó sanguijuelas en la sien derecha, resultando ser éstas venenosas. No deja de ser extraño, concluye el narrador, el error tipográfico que, en las páginas del periódico, convierte el apellido de Bedloe en “Bedlo”, esto es, “Oldeb” a la inversa.

¹⁰⁹ Como ya indiqué, Poe asimila aquí mesmerismo e hipnosis, fundiendo las dos técnicas en una sola, algo habitual en la literatura del siglo XIX.

El dilema moral que se plantea en “William Wilson” es aquí inexistente, pero en ambos casos el doble encarna una obvia amenaza que culmina con la destrucción de los protagonistas. Si en “William Wilson” la estructura se caracteriza por la iteración de las visitas del doble, cosa que fomenta la sensación de circularidad, de pesadilla sin fin, en este relato Poe juega con el paralelismo: la muerte de Bedloe transcurre según el modelo del fallecimiento de Oldeb pues, al igual que él, perece por la acción de un veneno en la sien derecha.

“Un cuento de las Montañas Escabrosas” sugiere más que muestra. El papel que desempeña el doctor Templeton en la peripecia de Bedloe es mucho menos inocente de lo que en principio aparenta: él mismo reconoce (tardíamente) que se aproximó a Bedloe motivado por su similitud física con el amigo muerto. El narrador utiliza el término “fanático” para designar al magnetizador, quien “había luchado encarnizadamente por convertir a su discípulo, y al fin consiguió inducirlo a que se sometiera a numerosos experimentos” (p. 178); asimismo, destaca la sólida relación magnética establecida entre el sanador -un hombre de larga experiencia, nada más y nada menos que discípulo de Mesmer en París- y el paciente, hipersensible e influenciado. En este sentido, no es casual que el doctor revele a Bedloe que “en el mismo momento en que usted imaginaba esas cosas entre las colinas, yo estaba entregado a la tarea de detallarlas sobre el papel, aquí, en casa” (p. 187). De este comentario se deduce que la intensidad de la relación magnética ha provocado que el paciente sea partícipe -y víctima- de los pensamientos ocultos y las experiencias del mesmerizador.

A la luz de estos datos, cabe preguntarse si Poe plasma aquí un simple caso de transmigración de almas, o bien relata una historia de desdoblamiento inducido por un magnetizador de dudosas intenciones, donde la semejanza física acarrearía la identificación de Bedloe con Oldeb y su posterior tragedia. La relación de duplicidad, así, se desarrollaría en dos dimensiones temporales y espaciales distintas, y concluiría con la fusión (y destrucción) de ambos, tal y como evidencia la errata de la esquela de la misteriosa muerte del primero.

Tanto “William Wilson” como “Un cuento de las Montañas Escabrosas” se inscriben en una línea fantástica y siniestra. Poe conocía bien la tradición literaria del *Doppelgänger*, que incluso llegó a parodiar. No parece gratuita su alusión velada a James Hogg en el cuento satírico “Mellonta tauta” (1849): “Aries Tottle se mantuvo inexpugnable

hasta la llegada de un tal Hog, apodado el pastor de Ettrick”.¹¹⁰ “Aries Tottle” no es otro que Aristóteles, y tras “Hog” se esconde una referencia al filósofo Bacon (*hog* significa ‘cerdo’), si bien Poe añade un matiz absurdo identificando a éste con el autor de las *Memorias y confesiones de un pecador justificado*, cuyo pseudónimo, en efecto, era “el pastor de Ettrick” (“The Ettrick Shepherd”). ¿Pretendía Poe ridiculizar al escocés James Hogg, un escritor ensalzado por William Wordsworth, Lord Byron, Walter Scott y Washington Irving? Quizá su apellido se prestaba al trueque léxico y poco más, aunque es significativo que Hogg colaborase en el *Blackwood’s Magazine*, publicación escocesa de la que Poe se burla en diversas ocasiones.¹¹¹

“El aliento perdido” (“Loss of Breath”, 1832) se tituló originariamente “Un cuento *à la Blackwood*”. El propio autor reconoció en una carta a John P. Kennedy (11 de febrero de 1836) su carácter satírico: “‘Los leones’ y ‘El aliento perdido’ eran sátiras propiamente dichas -al menos en la intención-: el primero de la admiración por los leones y de lo fácil que es convertirse en uno de ellos; el segundo de las extravagancias del *Blackwood*”.¹¹² Pero, además, el relato bien podría descifrarse como una parodia de los personajes escindidos tan del gusto romántico: al perder el aliento el protagonista se siente un monstruo, “una verdadera anomalía sobre la tierra”,¹¹³ igual que Peter Schlemihl o Erasmo Spikher.

La simultaneidad en la obra de Poe de un tratamiento disímil del doble, fantástico y siniestro por un lado, paródico y grotesco por otro, hace pensar que el motivo y sus variantes contaban con un espacio propio en el panorama literario de la primera mitad del siglo XIX. La parodia, como ya comenté, hace acto de presencia no sólo para ridiculizar a un autor determinado o evidenciar el agotamiento de un motivo, sino también para homenajearlos y abrir nuevos caminos; “El aliento perdido”, sin ir más lejos, inauguró una tradición que tendría continuidad en relatos como “La nariz” (“Nos”, 1835), de Nicolái

¹¹⁰ Edgar Allan Poe, “Mellonta tauta”, *Cuentos*, 2, p. 135.

¹¹¹ Véase “Cómo escribir un artículo a la manera del *Blackwood*” (1838) o “Hawthorne”, donde dedica un comentario a “los *cuentos efectistas*, de los cuales muchos excelentes ejemplos aparecieron en los primeros números del *Blackwood*” (p. 137). No obstante, Poe hizo la mayoría de sus lecturas góticas -cuya deuda se percibe sobre todo en “Metzengerstein” (1832) o “La caída de la Casa Usher”- en las páginas del *Blackwood* (cf. David Punter, *The Literature of Terror. A history of Gothic fictions from 1765 to the present day*, vol. 1, p. 172).

¹¹² Cf. Georges Walter, *Poe*, p. 532, n. 51.

¹¹³ Edgar Allan Poe, “El aliento perdido”, *Cuentos*, 2, p. 378. David Roas (*La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*, pp. 662-679) incluye el cuento de Poe en lo pseudofantástico grotesco, que se caracteriza por “deformar los límites de lo real, de llevarlos hasta el absurdo, pero no para producir la inquietud propia de lo fantástico, sino para provocar la risa del lector”.

Gógol, o el inacabado “¿Dónde está mi cabeza?” (1892), de Benito Pérez Galdós, y causó una resonancia considerable entre los surrealistas.

Sea o no “El aliento perdido” una parodia de los personajes escindidos del Romanticismo, lo cierto es que la veta siniestra del doble, uno de cuyos máximos exponentes hasta nuestros días sigue siendo “William Wilson”, todavía tendría que dar mucho de sí a lo largo del siglo XIX.

Henry James

La producción fantástica de Henry James revela una singularidad que la aleja de los parámetros seguidos por los principales cultivadores norteamericanos del género durante el siglo XIX. Henry James era buen conocedor de la tradición fantástica -en la casa familiar se hallaron entre otras obras *Los elixires del diablo* y los cuentos de Hoffmann, Poe, Hawthorne (a quien James dedicó una biografía en 1897), Dickens y Sheridan LeFanu, además de ejemplares del *Blackwood*, novelas góticas y relatos pseudocientíficos-,¹¹⁴ y se sirvió de ella con una originalidad notable.

Paradójicamente, los motivos literarios escogidos por James podrían considerarse clásicos si se repara en el contexto literario de la época: frente a los Jeckyll y Hyde de Stevenson, la morbidez psicológica de Maupassant o los terrores cósmicos de Arthur Machen, el autor se inclina por una figura de raigambre popular y gótica, el fantasma.¹¹⁵ No hay que olvidar, asimismo, que en las últimas décadas del siglo XIX proliferaron los “casos” de espiritismo.

A James no le satisfacía ninguna de estas vertientes de lo fantástico, a pesar de su admiración hacia Stevenson, con quien mantuvo correspondencia, y Maupassant, a quien le presentaron en París cuando el normando todavía era un desconocido. James “pensaba que en la civilización en que trabajaba el artista era posible penetrar profundamente en la experiencia humana sin necesariamente acentuar lo físico o lo carnal (como en Maupassant) o glorificar lo fantástico-violento (como en Haggard)”.¹¹⁶ Y es obvio, como revela su

¹¹⁴ Leon Edel, *The Ghostly Tales of Henry James* (1948). La cita proviene de Martha Banta, “Henry James and ‘the Others’”, *New England Quarterly*, 37 (junio de 1964), p. 12, n. 12.

¹¹⁵ No obstante, también trató otros: la profecía en “Un problema” (“A Problem”, 1868), la estatua viviente en “El último de los Valerios” (“The Last of the Valerii”, 1874, inspirado en “La Venus d’ Ille” de Prosper Mérimée que él mismo tradujo del francés), o la presciencia (“Sir Dominick Ferrand”, 1893).

¹¹⁶ Leon Edel (1985), *Vida de Henry James*, Grupo Editorial Latinoamericano, Buenos Aires, 1987, p. 372. De Maupassant, por ejemplo, prefería los cuentos normandos a los fantásticos; como

comentario a la *Narración de Arthur Gordon Pym* (*The Narrative of Arthur Gordon Pym*, 1838), de Poe, que despreciaba aquellos relatos en los que “el esfuerzo tiende todo a lo horripilante en sí”.¹¹⁷

La opinión de James sobre los “casos pseudocientíficos” ayudan a perfilar su noción de lo fantástico. Su hermano William participó en la fundación de la Society for Psychical Research de Boston en 1884; aunque sabía que era una empresa arriesgada, William tenía la esperanza de hallar un auténtico conocimiento sobrenatural. Henry James, pues, conoció de primera mano el interés de la comunidad científica por el espiritismo y la comunicación con los muertos, e incluso se inspiró en una idea de E. W. Benson, arzobispo de Canterbury y miembro de la Society for Psychical Research londinense, para escribir “Otra vuelta de tuerca” (“The Turn of the Screw”, 1898).

No obstante, según James la investigación psíquica y los videntes y espiritistas poco tenían que ofrecer a la creación literaria; es más, en su opinión la preponderancia de un enfoque clínico de lo sobrenatural había actuado en detrimento de la calidad del cuento de fantasmas.¹¹⁸ Así se pone de manifiesto en “Sir Edmund Orme” (1891), donde la señora Marden se ofende cuando el narrador se refiere a la historia de su fantasma como “un caso”.¹¹⁹ O en “Maud-Evelyn” (1900), cuando la narradora se indigna al saber que los Dedrick recurren a mediums para comunicarse con su hija muerta.¹²⁰

Un aspecto largamente discutido por la crítica es la impronta familiar en los relatos fantásticos de James y su actitud ante lo sobrenatural. Como es sabido, Henry James padre tuvo una crisis espiritual en 1844 que solventó con la lectura de Swedenborg, cuyas teorías habían comenzado a asociarse en aquellos años con el espiritismo. William, que en 1882 visitó La Salpêtrière de Charcot y en 1890 llevó a cabo prácticas de hipnosis, padeció

demuestran sus notas, recordaba al autor francés cuando deseaba crear un relato de reducidas dimensiones: “Oh, spirit of Maupassant, come to my aid!” (11 de marzo de 1888); “À la Maupassant must be my constant motto” (2 de febrero de 1889) (*The Complete Notebooks of Henry James*, ed. de Leon Edel y Lyall H. Powers, Oxford University Press, New York-Oxford, 1987, pp. 45 y 48). Sobre la relación de los dos escritores, Jean Perrot, “Le tour d’écrou du coeur: de Maupassant à Henry James”, en Jacques Lecarme y Bruno Vercier, eds., *Maupassant miroir de la nouvelle*, Presses Universitaires de Vicennes, Paris, 1988, pp. 149-175.

¹¹⁷ Henry James (1909), “Prólogo a ‘El altar de los muertos’ y otros cuentos”, *El futuro de la novela*, ed. de Roberto Yahni, Taurus, Madrid, 1975, p. 76. Tanto este prólogo como el resto de los que citaré aquí son los que James elaboró para la Nueva York Edition de su obra entre 1907 y 1909.

¹¹⁸ Véase Martha Banta, *art. cit.*, pp. 173-174.

¹¹⁹ El narrador dice: “es el tipo de cosas de las que uno ha oído hablar. Es enormemente interesante conocer un caso”. Y su interlocutora, ofendida, responde: “¿Me llama usted ‘un caso?’” (“Sir Edmund Orme”, *Historias de fantasmas*, Luis de Caralt, Barcelona, 1984, p. 110).

¹²⁰ Henry James, “Maud-Evelyn”, *Historias de fantasmas*, p. 140.

una tremenda crisis que a punto estuvo de abocarle al suicidio.¹²¹ Alice, la hermana, también sufrió diversos ataques nerviosos a lo largo de su corta vida.¹²² Mientras algunos críticos sostienen que James nunca participó de las creencias familiares, otros apuntan que éstas influyeron decisivamente en su obra. María Antonia Álvarez Calleja señala:

Aunque Henry James no aprobara las conclusiones de su padre, es obvio que conocía el modelo. Tampoco consta que el novelista usara la filosofía de su padre [...] En su biografía habla de su 'conducta poco curiosa' en relación con la devoción de su padre a Swedenborg, y de la 'impunidad heroica de su desatención'. También, por modestia, o meramente por decir la verdad, contrasta su propia actitud con la de su hermano [...] Aunque haya testimonios para establecer una relación con el sistema swedenborgiano, la influencia principal la recibe de todo el clima intelectual que absorbió en su niñez y juventud en Nueva Inglaterra.¹²³

Por el contrario, Martha Banta describe el carácter de James como el de una persona susceptible a lo sobrenatural; la curiosidad le habría aproximado a la telepatía y a otros fenómenos, por más que los desdeñara artísticamente: "Trough his art James was able to control 'The Others'".¹²⁴

A mi juicio, de la lectura de los relatos fantásticos de James se deduce una escasa, por no afirmar nula, conexión con el bagaje swedenborgiano y espiritista de su padre, pero sí una cierta afinidad con las ideas que William venía desgranando en artículos y conferencias a propósito del "yo dividido", la "personalidad incoherente" y la conciencia, pese a que cabe atribuir este rasgo más a las preocupaciones personales de James y al espíritu de la época que a un influjo específicamente fraternal. Fuese cual fuese la relación de James con lo oculto y el más allá, quizá sea conveniente zanjar el asunto con una acertada afirmación de Carlos Pujol al respecto: "el tema del fantasma (dejando aparte la

¹²¹ Véase la conferencia VII de *Les varietats de l'experiència religiosa* (pp. 136-137), donde camufla su crisis en un personaje ficticio.

¹²² Alice James (1889-1892), *El diario de Alice James*, ed. de León Edel, Pre-Textos/Fundación ONCE, Valencia, 2003, pp. 188-190. Alice relaciona su crisis con el contenido del artículo que acababa de publicar William, "The Hidden Self" (1890).

¹²³ María Antonia Álvarez Calleja, *América-Europa como ideal de civilización en Henry James*, UNED, Madrid, 1988, pp. 127 y 129.

¹²⁴ Marta Banta, *art. cit.*, p. 176. "The Others", 'los Otros', es el término que utiliza repetidamente James en sus cuentos para referirse a los muertos.

cuestión, que no hace al caso, de que James, como su padre y su hermano el filósofo, creía efectivamente en ellos) tenía que fascinarle”.¹²⁵

Aunque James no era muy amigo de las disquisiciones genéricas,¹²⁶ sí intentó caracterizar el relato fantástico o, al menos, *su* relato fantástico ideal. El escritor, ya se ha visto, huía de las imágenes explícitas, de todo aquello que un autor tan lejano a James como Lovecraft sintetizará en “usuales asesinatos secretos, huesos ensangrentados o figuras amortajadas y cargadas de chirriantes cadenas”.¹²⁷ Por el contrario, de los “cuentos de hadas” (es así como se refiere al relato fantástico) James destaca sobre todo la nitidez y la belleza, y cifra su éxito en la capacidad para atrapar al lector intelectual y emotivamente:

La “historia de fantasmas”, como por conveniencia la llamamos, siempre ha sido para mí la forma más posible del cuento de hadas. A mi entender, goza de este horror por ser, con mucho, la más nítida... nítida con esa nitidez sin la cual la representación, y con ella la belleza, desaparece [...] Para empezar a maravillarme de un caso, tengo que empezar a creer; para empezar a proclamar (esto es, asistir) tengo que empezar a admitir, y para gozar de ese beneficio tengo que empezar a ver y oír y sentir.¹²⁸

James le otorga a lo fantástico un alto poder cognoscitivo; prefiere los cuentos “donde pueda responderse al mayor número de interrogantes, y donde pueda darse la mayor apariencia de verdad”. Asimismo, “los prodigios” -el fenómeno sobrenatural indispensable en todo relato fantástico- “conservan todo su carácter entretejidos con otra historia: la historia indispensable de la relación *normal* de alguien con algo”.¹²⁹ Su poética de lo fantástico se reduce a la voluntad de sugerir más que mostrar, siempre en un contexto verosímil, en una atmósfera que, sin menoscabo de su belleza, resulte cotidiana; lo que da profundidad a la narración es “el sentimiento humano y el testimonio humano, las

¹²⁵ Carlos Pujol, “Introducción” a Henry James, *Historias de fantasmas*, p. 7.

¹²⁶ Así se pone de manifiesto en su comentario sobre *novel* (novela realista) y *romance* (novela fantástica): la distinción es desatinada porque sólo hay “novelas buenas o novelas malas” (“El arte de la ficción” (1884), *El futuro de la novela*, p. 26). No obstante, James agrupó “The Private Life”, “The Turn of the Screw”, “Sir Edmund Orme” y “The Jolly Corner” en un mismo volumen (XVII de la New York Edition, 1909), lo que demostraría que diferenciaba su narrativa realista de la fantástica.

¹²⁷ H.P. Lovecraft, *El horror en la literatura*, p. 11. No deja de ser curiosa, por cierto, la incompreensión de Lovecraft al valorar “Otra vuelta de tuerca”. Paradójicamente, sus críticas a la *nouvelle* ponen de relieve el efecto de sutileza que James quería lograr y que, sin duda, consiguió: “James es quizá demasiado difuso, demasiado untuosamente cortés y demasiado adicto a las sutilezas lingüísticas para darse cuenta plenamente del tremendo e inesperable horror de sus situaciones”, p. 69.

¹²⁸ Henry James, “Prólogo a ‘El altar de los muertos’ y otros cuentos”, p. 74.

¹²⁹ *Ibid.*, pp. 75-76.

condiciones humanas que se van acumulando y esperamos nos sean presentadas. Lo extraordinario es más extraordinario por cuanto os ocurre a vosotros o a mí, y es valioso (valioso para otros) sólo en la medida en que se nos presenta visiblemente.¹³⁰

La literatura fantástica de James se caracteriza por una marcada ambigüedad. No me refiero sólo a la vacilación presente en “Otra vuelta de tuerca” o “Maud-Evelyn”, sino a la sutileza con que conduce esos relatos en los que la presencia de lo imposible es inapelable. Y es que al autor le interesa sobre todo el estudio de la conciencia de sus personajes. Sin desacreditar lo fantástico a través de la explicación racional, para James el género es

otro sesgo de lo psicológico, un nuevo rincón donde posar la amplia mirada que escudriña, descubre y revela realidades ignotas o encubiertas de la conciencia [...] Con rigurosa fidelidad acepta lo que sus personajes aceptan; la premisa es axiomática: sería ocioso discutirla. Lo que a él le interesa son las derivaciones, las conexiones, las consecuencias: el estado del alma que lo fantástico produce, la rica pugna o el rico placer que se instala en una conciencia sometida a la extrañeza y al prodigio.¹³¹

La figura del fantasma, que tradicionalmente supone una agresión al orden racional del mundo y refleja el deseo humano de la inmortalidad,¹³² adquiere nuevas connotaciones en James. El fantasma supone el ingreso del pasado en el presente, un ineludible ajuste de cuentas con lo pretérito que se desarrolla en una tensa atmósfera de contención y mesura. El fantasma de Henry James, en palabras de Carlos Pujol, es “un pretexto de incredulidades irónicas y de chistes que la buena sociedad puede digerir. La gravedad inconfesable se alía así a lo ligero y frívolo, velando una situación que parece trivial y que desembocará en el horror”. A través del pintoresco tópico del fantasma, tan habitual en la cultura anglosajona,

James nos lleva a enfrentarnos con lo innombrable. Lo innombrable es el Mal, el misterio del que incluso se duda, pero que está entre nosotros, aunque invisible, actuando y engendrando miedo, dolor y muerte. El Mal que no puede mirarse cara a cara y cuya pintura requiere ese rodeo educado y ambiguo que viene a ser un cuento de fantasmas.¹³³

¹³⁰ *Ibid.*, p. 77.

¹³¹ Luis Magrinyà, “Henry James o la conciencia de lo fantástico”, en Henry James, *“La tercera persona” y otros relatos fantásticos*, Rialp, Madrid, 1993, p. 11.

¹³² Véase David Roas, “Voces de otro lado: el fantasma en la narrativa fantástica”, p. 95.

¹³³ Carlos Pujol, *op. cit.*, pp. 7-8.

“La vida privada” (“The Private Life”, 1892) sirvió en la primera parte para demostrar que las teorías de Todorov y Alazraki sobre lo fantástico y sus efectos no siempre se ajustan a la praxis, pero también para avanzar un rasgo característico de la narrativa de James: la preponderancia del miedo metafísico.¹³⁴ Tal es la sutileza de James a la hora de presentar el fenómeno sobrenatural -el desdoblamiento de Clare Vawdrey-, que Louis Vax ha llegado a afirmar que aquí “No nos hallamos aún con lo fantástico, pues nos hallamos en el mundo de las apariencias y lo sabemos”.¹³⁵ Pero aunque es cierto que el escándalo ante el hecho sobrenatural pasa a un segundo plano -a James le interesa más indagar en sus consecuencias-, no por ello deja de existir.

El cuento apareció en la revista *Atlantic Monthly* en abril de 1892. La idea venía gestándose tiempo atrás, pues James esboza una nota el 27 de julio de 1891 donde da el título, apunta que éste se basa en la idea de “F.L.” y “R.B.” y apunta las frases iniciales. El 3 de agosto escribe

The Private Life -the idea of rolling into one story the little conceit of the private identity of a personage suggested by F.L., and that of a personage suggested by R.B., is of course a rank fantasy, but as such may it not be made amusing and pretty? It must be very brief-very light- very vivid. Lord Mellefont is the public performer-the man whose personality goes forth so in representation and aspect and sonority and phraseology and accomplishment and frontage that there is absolutely-but I see it: begin it-begin it! Don't talk about it only, and around it.¹³⁶

La nota revela que si por un lado a James le parecía repugnante (“rank”) inspirarse en F.L. y R.B., por otro creía que de la idea podía surgir un cuento divertido. Las iniciales encubren al poeta Robert Browning y a sir Frederick Leighton, pintor y presidente de la Academia Real. En diciembre de 1889 James tuvo noticia de la muerte de Browning, a quien había conocido en Londres y cuya “doble personalidad” le sorprendió: el gran poeta,

¹³⁴ En sus primeros relatos fantásticos, no obstante, está más presente la amenaza física. Pienso en “El romance de ciertas ropas antiguas” (“The Romance of Certain Old Clothes”, 1868), donde el fantasma de Perdita estrangula a su hermana Violet, o en “Un problema”, en el que una gitana predice la muerte de la hija de los protagonistas.

¹³⁵ Louis Vax, *Arte y literatura fantásticas*, p. 97. En un juicio desafortunado, Ezra Pound (“Henry James” (1918), *Ensayos literarios*, Monte Ávila, Caracas, 1968, p. 277) también opta por una lectura alegórica de “La vida privada”: “Es ridículo recurrir a tanto *camouflage* para algo que, a fin de cuentas, no es más que una idea. Ni vida, ni gente: una alegoría que data de la era del *Yellow Book*”.

¹³⁶ Henry James, *The Complete Notebooks of Henry James*, pp. 60-61.

el maravilloso artista, era a la vez un individuo convencional y burgués. Sir Frederick Leighton constituía un caso completamente opuesto al de Browning: “era el poeta de las comidas afuera, y James imaginaba que se evaporaba en el instante en que no tenía público”.¹³⁷ Así, mientras la vida de Browning fue eminentemente privada (reservaba su genio para los libros), sir Leighton desarrolló sobre todo una dimensión pública.

La peripecia del cuento ya se esbozó en páginas anteriores. Durante una reunión estival de la alta sociedad londinense en los Alpes suizos, la actriz Blanche Adney y el narrador -uno de los *observadores* de James-¹³⁸ descubren que el escritor Clare Vawdrey proyecta un doble que le permite compaginar vida pública y actividad artística, mientras que Lord Mellifont (James cambió el apellido que había anotado en sus notas, Mellefont) carece de vida privada, sólo existe cuando se muestra ante la gente; en la soledad se desvanece, deja de ser. Según Blanche, “si Clare Vawdrey es doble (y me atrevo a decir que cuanto más haya de él mejor), Su Señoría tiene el problema opuesto: no es completo [...], si hay dos Vawdrey, no hay, por más esfuerzos que hagamos, siquiera un Lord Mellifont” (p. 34).

La oposición entre ambos se fragua ya en las primeras páginas del relato. Vawdrey no tiene carácter ni preferencias y sus opiniones son “ortodoxas, de segunda mano”. El aristócrata, por el contrario, se erige en protagonista de todas las reuniones sociales; su aportación a la humanidad, explica irónicamente el narrador, es “su contribución general a la vida pública inglesa. Le daba consistencia, belleza y color; sin él difícilmente habría tenido un vocabulario. Habría carecido, con toda seguridad, de estilo; pues al tener a Lord Mellifont tenía eso: un estilo. *Él* era un estilo” (p. 19).

De la comparación de los dos personajes, una vez descubierto su secreto, sale ganando el escritor. El noble, con su “rostro vacío” encubierto por “una máscara semejante” (p. 36), inspira lástima al narrador y desdén a la actriz, mientras que la duplicidad de Vawdrey se convierte en una obsesión para Blanche; su “identidad alternativa”, su “otro yo”, le permiten vislumbrar al genio oculto, sobre todo cuando éste le lee una escena de la obra que está escribiendo para ella y tiene la sensación de que “me leía el trabajo de otro hombre” (p. 38). Blanche solventa la duda sobre la identidad de los dos Vawdrey: aunque son en realidad el mismo, pese a que constituyen dos yoes dependientes,

¹³⁷ Leon Edel, *Vida de Henry James*, pp. 407-408.

¹³⁸ Blanche Adney le dice: “Usted es un investigador de la naturaleza humana, ese ser trivial al que llaman un observador” (p. 25).

el auténtico es el que permanece a oscuras, emborronando páginas compulsivamente en su habitación. Blanche, deseosa a sus cuarenta años de hallar un papel que la consagre para la posteridad, obtiene del autor la obra que ansía. Desprecia la vulgaridad del Vawdrey público pero se enamora del genio, a la vez que olvida al insustancial Lord Mellifont (aunque, según indica el narrador al final del relato, la actriz, tras protagonizar el drama de Vawdrey, siga buscando su gran papel).

En un estudio sobre la narrativa breve de James, Todorov caracteriza a Vawdrey y Lord Mellifont en términos de ausencia y presencia: mientras la presencia es vacío (Lord Mellifont), la ausencia es plenitud (la obra de arte a la que se entrega Vawdrey); el otro Vawdrey, sentado en la oscuridad, es una secreción de la obra misma, del texto que se afana en escribir.¹³⁹ No en vano, como asevera el narrador de “La muerte del león” (“The Death of the Lyon”, 1894), “La vida de un artista es su propia obra y ésta es el lugar desde donde hay que observarle”.¹⁴⁰

El teatro tiene una curiosa función en el cuento. Por un lado, y muy secundariamente, la pose de Lord Mellifont se describe en términos teatrales para incrementar la sensación de impostura que se desprende de su actitud. Por otro, no es en absoluto gratuito que el novelista Clare Vawdrey se esfuerce en crear un drama, pues tal era la situación del propio James cuando comenzó a pensar en “La vida privada”: el actor y director Edward Compton le había solicitado que dramatizara *The American* (1877), y en 1890 empezó a trabajar en este proyecto.¹⁴¹ Así, el cuento reflejaría los titubeos de James ante el teatro, una dedicación que aunque podía reportarle beneficios económicos también le hurtaría su privacidad.¹⁴² La incursión en el género teatral no fue exitosa: en enero de

¹³⁹ Tzvetan Todorov, “Les narracions de Henry James”, en Henry James, “*La lliçó del mestre*” i altres narracions, Súnion (Destino/UPF), Barcelona, 1995, p. 44.

¹⁴⁰ El narrador, ante la insistencia de los periodistas por conocer la intimidad del escritor Neil Paraday, se propone: “Frente a quienes demostraron interés por su presencia [...] yo mostraría interés por su trabajo o, dicho de otra manera, por su ausencia” (“La muerte del león”, *Relatos*, ed. de Javier Coy, Cátedra, Madrid, 1985, pp. 188 y 192).

¹⁴¹ En una nota del 22 de octubre de 1891 James da cuenta de esta actividad (*The Complete Notebooks of Henry James*, p. 61).

¹⁴² El autor confiesa en una carta a Robert Louis Stevenson: “he tenido que ganar de una u otra manera el dinero que no gano con la literatura. Mis libros no se venden y parece ser que sí podrían venderse mis obras teatrales. Por lo tanto, descaradamente voy a escribir media docena” (cf. Leon Edel, *Vida de Henry James*, p. 412). La dedicación al drama tuvo que suponer todo un dilema para James; en “Nona Vincent” (1893), Allan Wayworth sufre al tomar la misma decisión: “Era [el teatro] un cerco con sórdidos accesos, por el que no valía la pena sacrificarse y sufrir. El hombre de letras, al abordarlo, tenía que dejar de lado la literatura, y eso era pedir al portador de un noble

1895 el fracaso de *Guy Domville* (estrenado en Londres) le hace volcarse únicamente en la narrativa. Y es este año cuando comienza su período de madurez como escritor, etapa a la que pertenece el cuento que comentaré a continuación.

“La esquina alegre” (“The Jolly Corner”, 1908)¹⁴³ es uno de los relatos de James que más atención ha merecido por parte de la crítica, sobre todo por el paralelismo que sugiere la situación del protagonista, un neoyorquino que regresa a su ciudad natal tras treinta y tres años de ausencia, con la del propio James, afincado en Inglaterra desde 1876. El germen del cuento, pues, se hallaría en la evocación del autor de sus viajes a Estados Unidos.¹⁴⁴ Pero también en una pesadilla recurrente que le angustió desde su infancia y que plasmó en *Un chiquillo y otros* (*A Small Boy and Others*, 1913): James se encuentra en la Galerie d'Apollon (Museo del Louvre) cuando percibe una extraña presencia a la que acaba persiguiendo.¹⁴⁵

Tras permanecer más de tres décadas en Europa (desde los 23 hasta los 56 años), Spencer Brydon regresa a la casa de sus ancestros en Nueva York. La expansión inmobiliaria que altera el mapa de la ciudad no le hace modificar su idea inicial: nunca venderá “su casa en la esquina alegre” (p. 169). Como le dice a Alice Staverton, “No hay razón alguna aquí que no sea de dólares. Dejemos, pues, que no haya ninguna absolutamente... Ni siquiera el fantasma de una razón” (p. 178). Pero será precisamente “el fantasma de una razón” el que colme de sentido el regreso de Brydon, pues éste se obsesiona con una curiosa cuestión: ¿qué habría sido de él si hubiera permanecido en Nueva York? ¿Hasta qué punto podría haberle condicionado la gran ciudad?

Las elucubraciones sobre un hipotético *alter ego* que en vez de sustraerse a la especulación pecuniaria se hubiera sumado a ésta, animan sus conversaciones con Alice.

linaje que renunciase a su herencia inmemorial” (“Nona Vincent”, “*La tercera persona*” y otros relatos fantásticos, p. 84).

¹⁴³ “The Jolly Corner” apareció en la *English Review*, en diciembre de 1908. Se ha vertido también al español como “El rincón feliz”; así lo hace, por ejemplo, Javier Coy en la edición arriba citada. He escogido la traducción de Carlos Pujol y Vicente Riera Llorca aparecida en el volumen *Historias de fantasmas*.

¹⁴⁴ En concreto, de su recorrido en 1904 desde Nueva Inglaterra hasta Florida, del que surgiría *The American Scene* (1907). En la noche del 3 al 4 de agosto de 1906 James piensa en una historia - inicialmente titulada “The Second House”- sobre un repatriado norteamericano que se busca a sí mismo en su casa de Nueva York tal y como hubiera sido de haberse quedado en ésta. No obstante, como puede verse en *The Complete Notebooks of Henry James* (p. 183), el 16 de mayo de 1899 ya había pergeñado unas notas sobre lo que acabaría siendo “The Jolly Corner”.

¹⁴⁵ Henry James, *Un chiquillo y otros*, Pre-Textos, Valencia, 2000, pp. 311-312.

Ambos creen que el otro yo de Brydon, abortado antes de darle siquiera una oportunidad, habría sido “monstruoso”, “repugnante y ofensivo”; pero también, matiza Alice, “habrías tenido poder” (p. 182). Brydon se plantea entonces a quién habría preferido Alice, si al millonario o al exiliado. Su duda crece al responder ella, enigmáticamente, “¿Cómo podrías no haberme gustado?”, y más aún al insinuar que Brydon no es “tan bueno” como podría haberlo sido si hubiera permanecido en Nueva York (p. 183). No obstante, se establece una fuerte complicidad entre Brydon y Alice: él se empeña en conocer a su hipotético *alter ego*, y ella afirma haberlo visto en sueños, si bien se niega a describirlo.

La segunda parte del cuento plasma la obsesión del protagonista por hallar a su otro yo. Inicia una doble vida: durante el día se entrega a las obligaciones sociales -“Todo era simple sonido superficial” (p. 186)-, y por la noche disfruta de la que considera su vida real, empeñado en la búsqueda del otro Brydon. La casa se convierte en un crisol saturado de resonancias ocultas:

El cuenco de cristal contenía, por así decirlo, aquel místico otro mundo, y el inefable rumor de su borde era un suspiro, el gemido patético de todas las posibilidades burladas y traicionadas, apenas audible, que llegaba a su oído alerta. Lo que hacía con este llamamiento de su presencia era despertarlas en la medida de vida fantasmal que pudieran todavía gozar. Eran tímidas, extraordinariamente tímidas, pero no eran en realidad siniestras; por lo menos no lo eran como las había sentido hasta entonces, antes de que tomaran la Forma que él tanto había deseado que tomaran, la Forma que en algunos momentos él veía, andando de puntillas de una habitación a otra y de un piso a otro, en la luz reflejada en las puntas de sus zapatos de charol (p. 187).

El doble, entrevisto en la Forma, se convierte en “su presa”, en el objeto de una cacería que no le asusta a causa de su excepcionalidad: “Bastante gente, más pronto o más tarde, ha conocido el terror de las apariciones, pero ¿quién había, antes, invertido los términos y se había convertido, en el mundo de las apariciones, en un terror incalculable?” (p. 189). En mi opinión, la temeridad de Brydon procede de la protección que le depara la vieja casa frente a una ciudad que se le antoja ominosa. El problema llega cuando la situación se invierte y es la presencia la que acecha a Brydon.

Una noche Brydon cree haber acorralado al doble -desde el vestíbulo percibe su presencia en lo alto de la escalera-, y la inminencia de la lucha le provoca terror y júbilo (significativamente, aplaude). No obstante, se avergüenza al comprender que “alguien tan allegado a él” ha obtenido un triunfo sin dar la cara, amparado por las sombras; James, con

su sutileza característica, insinúa aquí que el doble no le deparará a Brydon la satisfacción que presumía.

El ansiado encuentro con el *Doppelgänger* viene precedido por la lucha interna de Brydon. Al final de su ronda, topa con una puerta cerrada que él mismo había dejado abierta poco antes; la tensión se condensa en un doble dilema: ¿debe cruzar el umbral o no?, ¿ha de optar por la discreción o rendirse a la curiosidad? Decide abandonar su empresa; en un gesto simbólico, vuelve sobre sus pasos y abre una ventana. Las primeras luces del amanecer traen consigo la duda: aunque Brydon se aferra a la razón -la imposibilidad de la existencia del doble-, teme regresar y encontrarse con la puerta abierta. Y es entonces cuando reconoce que ha sido un miedo inconmensurable y no la discreción el obstáculo lo que le ha impedido cruzar el umbral: “Porque, con toda su decisión -o, más exactamente, con todo su terror- Brydon se había detenido bruscamente; había retrocedido para no ver realmente. El riesgo era demasiado grande y su miedo demasiado definitivo; en este momento tomó una forma específica terrible” (p. 203).

En su intento de abandonar la casa -casa que ahora Brydon piensa sacrificar a los compradores para que la derruyan-, descubre que la puerta del vestíbulo, antes cerrada, está abierta. Entre la luz del alba presiente “algo sobrenatural, terrible, pero que tenía que atropellar como condición para su liberación o su derrota suprema”. Ya sin vacilaciones, ve cómo se perfila “el prodigio de una presencia personal” (p. 206), y se encuentra, por fin, frente a “su adversario”. La cara del doble, oculta tras las manos -a una le faltan dos dedos-, no tarda en descubrirse ante Brydon.

La desnuda identidad era demasiado repugnante como *suya*, y su mirada feroz reflejaba la pasión de su protesta. ¿La cara, *aquella* cosa, de Spencer Brydon? [...] Era algo desconocido, inconcebible, horrible, sin relación con posibilidad alguna. Había sido “vendido”, se lamentó en su interior, acechando una caza como ésta: la presencia ante él era una presencia, el horror dentro del horror, pero el desperdicio de sus noches había sido sólo grotesco y el éxito de su aventura una ironía. Una identidad como aquella no se ajustaba a él en *ningún* punto y hacía monstruosa la alternativa. Mil veces, sí, ahora que la veía más cerca, aquella cara era la de un extraño (p. 208).

El doble -un desconocido “malo, odioso, escandaloso, vulgar”- se aproxima a Brydon en actitud agresiva y éste se desmaya. Al día siguiente, Brydon le explica a Alice su encuentro con el “prodigio”, un doble que es y no es él mismo. Su sensación de

familiaridad y desapego hacia la presencia también la comparte Alice, quien esa misma noche soñó con ella:

- ¿Me viste?
- *Le* vi -dijo Alice Staverton-. Debe haber sido en el mismo momento [...]
- ¿En el mismo momento?
- Sí, en mi sueño otra vez, en el sueño de que te hablé, que volví a tener. Lo consideraré como una señal: la señal de que él había venido a ti [...]
- *Él* no vino a mí.
- Tú viniste a ti mismo -dijo la mujer sonriéndose (p. 214).

Brydon, asqueado, niega su relación con el monstruo, pero Alice le hace ver que quizá todo se reduzca a que él pudo ser diferente y esa diferencia es la que refleja el prodigio. Asimismo, la mujer zanja la cuestión de sus preferencias: el otro Brydon le gusta “por el interés de su diferencia, sí. Y como no lo rechacé, como le conocí, lo que tú tan cruelmente no hiciste, confrontado con él en su diferencia, querido... Bueno, comprende, debe haber sido menos terrible para mí. Y pudo gustarme tanto que llegué a compadecerle” (p. 216). Alice se justifica apelando a la infelicidad y las injusticias que el doble ha padecido; al fin y al cabo, dice, también usa monóculo -aunque Brydon matiza que distinto del suyo-, y al pobre le faltan dos dedos. Brydon se consuela concluyendo que aunque su doble gane un millón al año no tiene, como él, a Alice.

En “La esquina alegre”, James plasma un tema frecuente en su obra, el dilema entre las civilizaciones europea y norteamericana (el primer cuento en que trata explícitamente este asunto es “A Passionate Pilgrim”, 1871). Brydon, acostumbrado al mundo europeo, se horroriza al ver los profundos cambios que ha provocado el tiempo en su ciudad natal: los tranvías, por ejemplo, son “cosas terribles que la gente se disputaba, presa del pánico, como en un naufragio se disputa los botes salvavidas” (p. 171), y la arquitectura se le antoja monstruosa. También en el libro de viajes ya citado, *The American Scene*, Nueva York aparece como una ciudad terrible, sin historia, sin hábitos virtuosos, únicamente entregada a la actividad mercantil. La Norteamérica cambiante, así, se contrapone a la vieja Europa preferida por James.

En este contexto el *alter ego* de Brydon se configura como un producto de esa cultura entregada a lo material, y por ello fea, grosera, embrutecida. Un producto, no obstante, que también forma parte del Brydon europeo en tanto que encarnación de las posibilidades de su existencia que no pudieron realizarse sino a través de un doble paralelo.

Así como Clare Vawdrey *secreta* o produce un doble que le permite compaginar la escritura con su vida pública (o bien la escritura lo genera a él), Brydon proyecta un *alter ego* que le obliga a enfrentarse a todo lo que pudo haber sido y no fue; y, al igual que el Vawdrey público, el Brydon oculto manifiesta una vulgaridad aplastante.

Por otra parte, James desarrolla, conscientemente o no, una de las tesis de su hermano William, quien concebía el interior del ser humano como un campo de batalla donde luchan dos yoes hostiles e implacables.¹⁴⁶ La mansión, así, sería un trasunto de la conciencia del protagonista, un espacio familiar que se torna siniestro ante la inminencia del encuentro con el doble. Además James recurre al tópico de la casa encantada (recordemos que Brydon se ríe de su asistenta porque ésta, asustadiza, se niega a permanecer en ella cuando anochece).¹⁴⁷

Las circunstancias iniciales del relato suponen una novedad en la literatura del *Doppelgänger*, pues es Brydon quien persigue a su otro yo, aunque la situación da un giro cuando pasa de cazador a cazado. La posibilidad de que el doble también sufra en el encuentro con el Brydon original -y la lástima que la presencia suscita en Alice apunta en este sentido- es algo que el propio James contempló en sus notas (noviembre de 1914):

The most intimate idea of *that* ["The Jolly Corner"] is that my hero's adventure there takes the form so to speak of his turning his tables, as I think I called it, on a "ghost" or whatever, a visiting or haunting apparition otherwise qualified to appal *him*, and thereby winning a sort of victory by the appearance, and the evidence, that this personage or presence was more overwhelmingly affected by *it*.¹⁴⁸

Otra peculiaridad del doble de Brydon es su similitud con la figura del fantasma. En el relato, el narrador se refiere a él como el "adversario" o el "otro yo", pero también como "el prodigio" y "la presencia", términos habituales en las *ghost stories* de James. Gran parte de la crítica, en efecto, considera que el prodigio no es sino el fantasma de Brydon. Edmund Wilson cita "La esquina alegre" como "otro de los mejores cuentos de fantasmas

¹⁴⁶ William James, *Les varietats de l'experiència religiosa*, p. 144.

¹⁴⁷ Henry James, como apunta Massimo Fusillo (*L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, pp. 302 y 306), crea una poética del espacio asociada con el *Doppelgänger* mucho más elaborada que la de Poe en "William Wilson", aunque en cierto modo similar: la casa laberíntica como correlato del inconsciente del protagonista.

¹⁴⁸ Henry James, "First Statement for *The Sense of the Past*", *The Complete Notebooks of Henry James*, p. 507.

de James”.¹⁴⁹ Y Carlos Pujol apunta que se trata de “una narración aparentemente distinta, sin muertos”, en la que “el fantasma surge de la obstinación de un hombre [...]; éste es, pues, un fantasma de sí mismo, más horrible que todos los demás, por supuesto”.¹⁵⁰

Si el fantasma es la aparición de una persona muerta, difícilmente el otro Brydon puede ser considerado como tal. Pero el peculiar modo en que James maneja lo sobrenatural contribuye a la ruptura y la renovación de estereotipos y, por ello, al difícil encasillamiento de sus criaturas. A mi juicio, la forma y las repercusiones que adquiere el prodigio en “La esquina alegre” encajan con el motivo del doble, y más concretamente con la primera variante morfológica establecida en esta tesis: el mismo individuo vive en dos o más mundos alternos que acaban fundiéndose.

“La esquina alegre” es uno de los últimos relatos que escribió James. En opinión de Saul Rosenzweig, los fantasmas de su postrera época no representan, como es habitual en otros autores, las sombras de unas vidas otrora vividas: “The supernatural stories which began to come from his pen during this period testify this ‘return of the repressed’. His ghosts represent an apotheosis of the un-lived life”.¹⁵¹ Robert Rogers apunta que el cuento es a semejanza de “La bestia en la jungla” (“The Beast in the Jungle”, 1903) “a tragic lament for a life un-lived, for deeds undone”.¹⁵² Para Leon Edel se trata de “una especie de activo de “The Beast in the Jungle”” en tanto que Brydon, a diferencia de John Marcher, va en busca de la *bestia* en vez de aguardar a que ésta le atrape; como Rosenzweig, Edel señala la importancia del “yo norteamericano recuperado” del autor en su última narrativa.¹⁵³ Pero Krishna Baldev Vaid disiente de estas interpretaciones: a diferencia de “La bestia en la jungla”, “La esquina alegre” reivindica “the life lived”, de ahí que Brydon exorcice a su oscuro otro yo; no habría, así, frustración ante la vida no vivida, sino satisfacción ante lo logrado.¹⁵⁴

¹⁴⁹ Edmund Wilson (1944), “Un tratado sobre cuentos de horror”, *Crónica literaria*, Barral, Barcelona, 1972, p. 153.

¹⁵⁰ Carlos Pujol, *op. cit.*, p. 12.

¹⁵¹ Saul Rosenzweig, “The Ghost of Henry James”, *Partisan Review*, 11 (1944), p. 454.

¹⁵² Robert Rogers, “The Beast in Henry James”, *The American Imago*, XIII (invierno de 1956), p. 429. Obviamente, la interpretación de Rosenzweig y Rogers se inscribe en una línea psicoanalítica. Una aproximación similar, en este caso ajustada a las novelas de James, es la de Daniel J. Schneider, “The Divided Self in the Fiction of Henry James”, *PMLA*, vol. 90, 3 (mayo de 1975), pp. 447-460. A pesar de su sugerente título, Schneider se ciñe al ensayo de R.D. Laing, *The Divided Self* (1965), para ligar vida y obra de James.

¹⁵³ Leon Edel, *op. cit.*, p. 681.

¹⁵⁴ Krishna Baldev Vaid, *Technique in the Tales of Henry James*, Harvard University Press, Cambridge, 1964, pp. 246-247.

Sin duda, tanto “La bestia en la jungla” como otros relatos postreros de James - “El banco de la desolación” (“The Bench of Desolation”, 1909)- ponen en primer plano la desesperación ante el tiempo irrecuperable. Pero en mi opinión no es así en el caso de “La esquina alegre”. Basta con comparar las actitudes de John Marcher y Spencer Brydon para reparar en algunas diferencias fundamentales.

Hacia el final de su vida, tras aguardar una revelación que nunca llegó, John Marcher se propone acabar sus días “alimentándose exclusivamente de la sensación de haber vivido en otro tiempo, y dependiendo de ello no sólo a guisa de báculo, sino también de identidad”.¹⁵⁵ Cuando comprende que la revelación no es otra que la de haber malgastado su tiempo aguardando una quimera, es demasiado tarde y muere. Brydon, al tener su revelación particular -cómo hubiera sido de no emigrar-, logra reconciliarse consigo mismo, mientras que Marcher parece horrorizado. Al contrario que Marcher, quien comprende que ha perdido la oportunidad de amar, Brydon se redime gracias al cariño de Alice.¹⁵⁶ Por eso la casa de sus ancestros -la mansión *encantada* que alberga al otro Brydon- continúa siendo la esquina alegre, el rincón feliz.¹⁵⁷

Los dobles de James abren nuevos caminos en la historia del motivo. Pese a que “La vida privada” es uno de sus cuentos menos célebres -y me temo que uno de los menos vertidos al español: sólo he encontrado la traducción argentina de Carlos Gardini (1975)-, el significado que en él asume el doble inaugura una de sus vetas fundamentales durante el siglo XX: la imposibilidad de conciliar vida y arte (el escritor no tiene vida: él es su arte) y,

¹⁵⁵ Henry James, “La bestia en la jungla”, *“La pátina del tiempo” y otros relatos*, Valdemar, Madrid, 2000, pp. 180-181.

¹⁵⁶ Recalca Krishna Baldev Vaid el error de Robert Rogers al afirmar que Alice prefiere al *alter ego* de Brydon. En efecto, si a Alice podría haberle gustado el Brydon neoyorquino, es por la pena que éste le suscita y porque, como intenta que comprenda su amigo, el doble forma parte de él mismo. Sobre el papel que desempeña Alice -poco habitual, por otra parte, en los relatos sobre dobles-, véase Massimo Fusillo, *op. cit.*, pp. 304-305.

¹⁵⁷ A principios de 1900, James había comenzado la redacción de una novela, *The Sense of the Past*, que finalmente quedó inacabada. Ralph Prendel, el protagonista, encuentra su retrato en una mansión; se trata, en realidad, del de un antepasado pintado en 1820. Prendel tiene la certidumbre de que cambiará su lugar por el del *alter ego* pretérito, pues siente que éste desea visitar el presente. De esta novela inconclusa, como se pone de manifiesto en sus notas, James tomó elementos para elaborar “La esquina alegre”. El motivo del individuo que ingresa en otra dimensión temporal para lograr el conocimiento absoluto -una sabiduría que incluye lo que fue y lo que pudo haber sido- quizá se hubiera canalizado, como en “La esquina alegre”, a través del doble, algo que, por desgracia, es imposible dilucidar hoy.

en un sentido más general, la búsqueda de una solución por parte del individuo para disminuir la distancia abismal entre sus obligaciones y sus deseos.

El *alter ego* de “La esquina alegre”, por su naturaleza explícitamente fantasmagórica y siniestra, se acoge mejor a la tradición de Hoffmann o Poe. No obstante, a diferencia de estos autores, James (sobre todo en sus relatos de madurez) prefiere subrayar las repercusiones de lo sobrenatural y no tanto lo sobrenatural *per se*. Le fascina la capacidad de lo fantástico para indagar en los parajes más oscuros de la conciencia humana, recovecos en los que quizá le resultaba difícil penetrar a partir de una observación puramente naturalista de la realidad. Por ello sus personajes no son visionarios como los de Hoffmann o Poe; tampoco necesitan justificarse ante sí mismos o el lector, ni cerciorarse de la efectividad del acontecimiento sobrenatural: el prodigio se acepta sin apenas preámbulos, sin que medien sospechas de alucinación o locura. Blanche Adney no vacila ante lo que su experiencia empírica le dicta: el doble de Vawdrey existe. Tampoco Brydon duda demasiado; sólo apela a la razón cuando el miedo se apodera de él, y aun así lo hace sin apenas convencimiento.

El conflicto de identidad intrínseco al *Doppelgänger* está también presente en los cuentos de James. En “La vida privada”, Blanche y el narrador intentan discernir quién es el auténtico Vawdrey, cuál de los dos atesora el verdadero genio. Si el escritor duda acerca de su identidad es algo que, a causa de la perspectiva externa que domina el relato, no podemos saber. Resulta obvio, en todo caso, que el doble es producto de la escisión entre lo privado y lo público, entre la identidad del artista y su máscara social.

El conflicto de Brydon, ¿qué es sino un problema de identidad? En este caso, la voz del narrador penetra sin trabas en la conciencia de un hombre que se debate entre sus raíces norteamericanas y su identidad europea, entre lo que podría haber sido - insatisfacción, por otra parte, innata en el ser humano- y lo que ha acabado siendo. A diferencia de lo que suele pasar en las historias sobre dobles, la experiencia de Brydon se salda con un resultado en apariencia positivo. Quizá porque, y esto es también poco habitual, acepta, aunque a regañadientes, que su terrorífico doble es también él mismo.

NARRATIVA FRANCESA

En 1753, el naturalista Georges-Louis Leclerc, más conocido como Buffon, le dedicaba uno de sus discursos al *homo duplex*, que concebía dividido en un principio animal y otro espiritual. La educación, según el ilustrado, desarrolla el alma del individuo e impide

el crecimiento de su parte brutal, de las pasiones y los horrores. La felicidad, asimismo, procede de la unidad derivada del ejercicio de la razón: “c’est dans cette unité d’action que consiste notre bonheur”.¹⁵⁸

Más de medio siglo después, Balzac se refiere al doble en relación con el *homo duplex* de Buffon. Vincula el motivo a la tradición germana -Balzac era un gran conocedor de la obra de Hoffmann- y lo caracteriza como un fenómeno ambivalente: “Donc, alors, le double de l’Allemagne deviendra l’un des faits les plus vulgaires de notre nature mieux connue, un fait aussi vrai, mais aussi incompréhensible que les phénomènes de pensée, de mouvement, par nous quotidiennement accomplis, sans songer à leur profondeur sans fond”.¹⁵⁹

El desarrollo del motivo del doble en la narrativa francesa es uno de los más atractivos del siglo XIX. A los nombres de Théophile Gautier o Gérard de Nerval, cuyos relatos se estudiarán en las siguientes páginas, cabría añadirles los de los poetas Alfred de Musset (ya me referí a “La noche de diciembre” y al Lorenzo Fauvel de George Sand) y Charles Baudelaire, quien en las estrofas finales de “El heautontimorumenos” (*Les fleurs du mal*, 1857) pone en primer plano el drama de un sujeto que, como anuncia el título, vive atormentándose a sí mismo:

¡A ese ser gritador llevo en la voz!
¡Este veneno negro es ya mi sangre!
Soy el siniestro espejo en que no cesa
de contemplar su imagen esta arpía.

¡Soy la herida y a un tiempo soy cuchillo!
¡Soy la mejilla y soy el bofetón!
Soy la tortura y soy los miembros rotos,
soy a la vez verdugo y soy la víctima.

Soy de mi propio corazón vampiro...
alguien a quien el mundo desampara,
a risa eternamente condenado
y que nunca podrá ya sonreír.¹⁶⁰

¹⁵⁸ Buffon, “Homo duplex”, *Ouvres philosophiques de Buffon*, ed. de Jean Piveteau, Presses Universitaires de France, París, 1954, p. 338.

¹⁵⁹ Honoré de Balzac (1832), “Lettre à M. Ch. Nodier”, *Ouvres diverses*, ed. de Pierre-Georges Castex, Gallimard, París, 1996, vol II, pp. 1214-1215.

¹⁶⁰ Charles Baudelaire, “El heautontimorumenos”, *Las flores del mal*, Planeta, Barcelona, 1991, pp. 111-112 (traducción de Carlos Pujol).

El tema de la desposesión de identidad recorre todo el siglo: desde *El coronel Chabert*, novela realista de Balzac,¹⁶¹ hasta “El hombre doble”, donde Marcel Schwob relata un caso de dipsiquismo al calor de los Jekyll y Hyde de Stevenson,¹⁶² pasando por los personajes disgregados de Gautier, Nerval o Maupassant, la identidad se revela como un bien en peligro, amenazado casi siempre por el propio individuo, vampiro, como en el poema de Baudelaire, de sí mismo.

A esa preocupación se le une, desde finales del siglo XVIII, un cultivo fecundo del género fantástico. La insuficiencia de los principios ilustrados para dar cuenta de la parcela más irracional del individuo y la realidad, así como la difusión del iluminismo - alentada por las doctrinas de Swedenborg, Martines de Pasqually o Claude de Saint-Martin- y el aire fresco procedente de Alemania, propició un contexto favorable para que así fuera. El doble, que conciliaba el temor a la disolución del sujeto con lo sobrenatural, no podía permanecer al margen de las nuevas tendencias literarias.

Théophile Gautier

No deja de ser llamativo que en 1859 Charles Baudelaire se sintiera obligado a reivindicar la narrativa de su amigo Gautier. Según Baudelaire, el público le consideraba únicamente “un crítico incomparable e indispensable”, pues aunque sus obras de ficción se vendían con regularidad, en absoluto se leían. Dos años después, Baudelaire incidía en la misma idea.¹⁶³ Hoy en día, la celebridad de Gautier se debe sobre todo a su calidad de representante del movimiento romántico -son famosas su intervención en el polémico estreno de *Hernani*, la participación en el Petit Cénacle y la convivencia en el Hotel du Doyenné con, entre otros, Gérard de Nerval-¹⁶⁴ y de precursor de parnasianos y simbolistas por su teoría del arte por el arte.

¹⁶¹ Honoré de Balzac, *El coronel Chabert*, Valdemar, Madrid, 1996. Su primera versión, *La Transaction*, apareció en 1832, y la última y definitiva en 1844. Balzac narra la historia de un militar que, dado por muerto en las campañas napoleónicas, se ve incapaz de recuperar ya no sólo su vida anterior - los bienes, el matrimonio-, sino también su nombre, de modo que acaba sus días recluido en el manicomio de Bicêtre, despojado de toda identidad: “¡Nada de Chabert, nada de Chabert! [...] Ya no soy un hombre, soy el número 164, séptima sala” (p. 145).

¹⁶² No en vano, Schwob le dedicó el libro en el que aparece el cuento, *Coeur double* (1891), a Stevenson. Véase *Corazón doble*, Siruela, Madrid, 1996, pp. 73-78.

¹⁶³ El primer artículo, “Théophile Gautier”, apareció en *L'Artiste* el 13 de mayo de 1859; el otro, de idéntico título, en *Revue fantaisiste* el 15 de julio de 1861. Están reunidos en Charles Baudelaire, *Crítica literaria*, ed. de Lydia Vázquez, Visor, Madrid, 1999, pp. 190-223 y 250-254.

¹⁶⁴ Véase Gérard de Nerval (1853), “La calle del Deanato”, *Pequeños castillos de Bohemia*, en *Obra poética*, ed. de Pedro José Vizoso, Centro Cultural Generación del 27, Málaga, 1999, pp. 151-154; y

Aunque suele citarse a Nerval como *heredero* directo de Hoffmann, la singular huella del alemán también se deja sentir en Gautier. Es más, la evolución de su narrativa fantástica dibuja una imagen fidedigna de las diversas perspectivas que, a lo largo de la primera mitad del siglo XIX, jalonaron la recepción de Hoffmann en los círculos artísticos parisinos. Los cuentos del alemán vinieron a renovar un género que, al decir del crítico Jean-Jacques Ampère (*Le Globe*, 2 de agosto de 1828), se hallaba anclado en los tópicos de Ann Radcliffe.¹⁶⁵ La visión poco favorable de Hoffmann difundida por Walter Scott (un resumen de su artículo apareció en *Revue de Paris* el 12 de abril de 1829 bajo el título de “Du merveilleux dans le roman”), y corroborada en su prólogo -en realidad el artículo anterior reproducido íntegramente- a los cuatro primeros volúmenes de los *Contes fantastiques* vertidos del alemán por Loève-Veimars a finales de 1829, quedó relegada a un segundo plano: mientras Scott defendía el retorno a lo legendario, Ampère abogaba por lo fantástico “naturel”, “vivant et vrai” de los *Fantasiestücke*.¹⁶⁶

A finales de 1830, el mismo año en que Nodier cita al alemán en “Du Fantastique en littérature” (*Revue du Paris*) y Nerval escribe “La liqueur favorite d’Hoffmann” (*La Gastronomer*), Gautier le dedica un artículo entusiasta al que ya considera su maestro.¹⁶⁷ Meses después, el 4 de mayo de 1831, el joven autor publica “La cafetière”, “conte fantastique” protagonizado por un soñador llamado Théodore y cuya atmósfera es deudora en exceso de la de la cuentística hoffmanniana.

Marcel Schneider, “L’Hôtel du Doyenné”, *Histoire de la littérature fantastique en France*, Librairie Arthème Fayard, París, 1985.

¹⁶⁵ Cf. Pierre-Georges Castex, *Le conte fantastique en France*, José Corti, París, 1951, pp. 6-7. En 1823 había aparecido una versión francesa de “Das Fräulein von Scudéry” titulada “Olivier Brusson”, adaptación de Henri Delatouche en la que no se indicaba el nombre del autor (cf. Carmen Fernández Sánchez, “E.T.A. Hoffmann y Théophile Gautier”, *Cuadernos de Filología Francesa*, 6 (1992), p. 47). El 8 de mayo de 1828 se publica la primera traducción al francés en la que consta el nombre de Hoffmann: “L’Archet du baron de B.” (*Le Gymnase*). Probablemente la realizó François Adolphe Loève-Veimars, quien supo del alemán gracias al doctor Koreff, el divulgador de Hoffmann en Francia a partir de 1822.

¹⁶⁶ La traducción de Loève-Veimars comprende una veintena de volúmenes publicados entre 1829 y 1837. No deja de ser sorprendente que como prólogo a la traducción de Loève-Veimars se empleara el artículo de Scott, tan poco complaciente con lo fantástico hoffmanniano. Según Castex (*Le conte fantastique en France*, p. 48) bien pudo tratarse de una imposición del editor Renduel, deseoso de contar con un nombre ilustre que le diera garantías de éxito.

¹⁶⁷ En el artículo, inédito, además de comparar a Hoffmann con Goethe, Gautier reproduce hiperbólicamente las impresiones físicas y psíquicas que le provocan la lectura de sus cuentos y califica al autor de “ivrogne et hypocondre” (cf. Carmen Fernández Sánchez, “E.T.A. Hoffmann y Théophile Gautier”, pp. 51-52). En 1851 publicará otro artículo en que lo define como “un réaliste violent”.

En un intento de distanciarse de la moda y zafarse de la tentación emuladora, Gautier escribe “Onuphrius Wphly” (*La France littéraire*, 5 de agosto de 1832), relato que reaparecerá como “L’Homme vexé, Onuphrius Wphly” (*Le Cabinet de lecture*, 4 de octubre de 1832), y que pasará a formar parte de *Les Jeune-France* (1833) con alguna variante y bajo el revelador título de “Onuphrius ou les vexacions fantastiques d’un admirateur d’Hoffmann”; el grotesco apellido Wphly se ha sustituido por un sintagma que abunda con ironía en la proverbial capacidad de Hoffmann para *enloquecer* y *trastocar* a sus seguidores.

Sin embargo, Gautier no pretende burlarse de la narrativa hoffmanniana atribuyéndole efectos alucinógenos, tal y como hiciera Scott al afirmar que las ideas del alemán no requerían la atención de la crítica, sino las de la medicina. En realidad, “Onuphrius” se hace eco de los excesos de los cuentos escritos “a la manera de Hoffmann”, una moda que ya en 1832 daba muestras de agotamiento y que provocó que la fama del alemán comenzara a resentirse. Al código paródico se le une una voluntad satírica dirigida, como el resto de las piezas de *Les Jeune-France*, a revelar los tópicos de lo fantástico y las excentricidades de los románticos;¹⁶⁸ por añadidura, al describir a Onuphrius como poeta y pintor y atribuirle la invención del sueño “La vida en la muerte”, Gautier estaba caricaturizándose a sí mismo.¹⁶⁹

“Onuphrius” no es un relato sobre dobles, aunque pertenece a la órbita del motivo. La exaltación febril del protagonista aparece ligada a la lectura de numerosos tratados de magia y a los libros de Jean Paul y sobre todo Hoffmann. Lo que emparenta a Onuphrius con otros personajes duplicados es la tragedia de la escisión. Mientras se observa en un espejo, ve cómo su rostro se transforma en el de un mefistofélico individuo - de la misma estirpe que el hombrecillo gris de Chamisso y que Dapertuto- que sale del azogue y le trepana la parte superior del cráneo, dejando así que sus ideas huyan:

La historia de Peter Schlemihl, cuya sombra cogió el diablo, la de la noche de San Silvestre, cuando un hombre pierde su reflejo, acudieron a

¹⁶⁸ La sátira contenida en *Les Jeune-France* nada tenía de original: *Le Figaro* había iniciado en 1831 una campaña contra los jóvenes románticos para ridiculizar sus excesos. Sobre la naturaleza humorística de la obra, ver Daniel Sangsue, *Le récit excentrique*, José Corti, París, 1987, capítulo VIII. A propósito del carácter irónico romántico de “Onuphrius”, ver el artículo ya citado de Carmen Fernández Sánchez.

¹⁶⁹ Así llamó Gautier a la primera parte de su *Comédie de la mort* (1838), aparecida en *Le Cabinet de lecture* el 29 de octubre de 1832. Gautier se inspiró, entre otras obras, en el “Don Juan” de Hoffmann; véase Paolo Tortonese, “Gautier”, en Pierre Brunel, ed., *Dictionnaire de Don Juan*, Robert Laffont, París, 1999, pp. 427-432.

su memoria; se obstinaba en no mirar su imagen en los espejos ni su sombra sobre el suelo [...]; y aunque le golpearan, le pellizcaran, le pincharan para demostrarle lo contrario, se hallaba en un estado de sonambulismo y de catalepsia tal que no le permitía sentir ni siquiera los besos de Jacinta.¹⁷⁰

“La morte amoureuse” (*Chronique de Paris*, 23 y 26 de junio de 1836), muestra ya la madurez creativa de Gautier, quien se sirve del repertorio hoffmanniano con destreza. Ese año Henry Egmont inicia una nueva traducción de la obra del alemán en la que acusa a Loève-Veimars de desfigurar su narrativa y denuncia la ligereza con que se tiende a asociar la vida y la obra del alemán.¹⁷¹ Gautier dedica un artículo a la labor de Egmont el 14 de agosto (“Les contes d’Hoffmann”, *Chronique de Paris*), donde revisa sus anteriores juicios sobre Hoffmann e intenta definir los rasgos de una obra que “a toujours un pied dans le monde réel”. En la línea de Egmont, destruye la imagen legendaria del alemán, que él mismo había contribuido a crear. Si en 1836 ambos ponen el acento ya no en el alcoholismo y la fantasía de Hoffmann, sino en su equilibrio artístico, es porque los gustos han cambiado: “on néglige délibérément ses inventions [de Hoffmann] les plus extravagantes pour retenir celles qui apparaissent le plus aisément assimilables au goût français”.¹⁷²

No hay ningún *Doppelgänger* en “La muerta enamorada”, pero sí un desdoblamiento interno: el monje Romualdo se entrega a una “vida bicéfala” y se debate entre la lujuria que le inspira Clarimonda y la castidad a la que le obliga su hábito monacal. El conflicto de Romualdo -“Tan pronto me creía un sacerdote que soñaba que era un caballero, como un caballero que creía ser sacerdote ”-¹⁷³ evoca la célebre anécdota de

¹⁷⁰ Théophile Gautier, “Onuphrius o las vejaciones fantásticas de un admirador de Hoffmann”, *La pipa de opio*, Abraxas, Barcelona, 2001, p. 58. Ladvoat había traducido al francés la obra de Chamisso en 1822. Nerval vertió parcialmente “La aventura de la noche de San Silvestre” en 1831 (*Le Mercure du XIX^e siècle*, 24 y 27 de septiembre).

¹⁷¹ Según Violeta Pérez Gil (*El relato fantástico desde el romanticismo al realismo. Estudio comparado de textos alemanes y franceses*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1993, p. 157), Loève-Veimars desvirtuó los originales de Hoffmann para aproximarlos al lector: “Su selección de textos, la interpretación biográfica y legendaria, su falta de sensibilidad en cuanto a la ironía romántica y a sus implicaciones en el lenguaje de ficción son las principales características”. Cambios no exentos de relevancia, pues esas traducciones sirvieron de modelo a otros traductores franceses y españoles.

¹⁷² Pierre-Georges Castex, *op. cit.*, p. 88.

¹⁷³ Théophile Gautier, “La muerta enamorada”, en Jacobo Siruela, ed., *El vampiro. Antología literaria*, Círculo de Lectores, Madrid, 2001, p. 184.

Chuang Tzu que Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo recogieran en su *Antología de la literatura fantástica* (1940) y que tan fructífera fuera para el propio Borges.¹⁷⁴

Al margen de detalles superfluos -el nombre del monje que redime a Romualdo, Serapio, es un obvio homenaje a Hoffmann-, Gautier reformula la peripecia de Medardo para adaptarla a las características de su narrativa; así, Romualdo relata su peripecia mucho después de haberla experimentado (tiene 66 años), con una perspectiva, entre nostálgica e irónica, muy propia del autor.¹⁷⁵

Gautier publicó “La toison d’or” el 6 y el 12 de agosto de 1839 en *La Presse*. El origen del cuento está en el viaje a Bélgica que en julio de 1836 emprendió con Nerval tras obtener de Renduel un anticipo por una novela que nunca llegó a escribirse. Según revela Gautier en *Un tour en Belgique et en Hollande* (1836), “Comme un autre Jason, j’étais parti pour aller conquérir la toison d’or, ou, pour parler en style plus humble, chercher la femme blonde et le type de Rubens, but innocent et loable s’il en fut”.¹⁷⁶

El protagonista del relato, el joven pintor Tiburce, inicia un viaje con una intención muy similar. Su ideal femenino se muestra esquivo hasta que un día, en la catedral de Amberes, se enamora de la Magdalena de *La descente de croix* (1611-1614), de Rubens. Tiburce pasa los días extasiado ante ella, pero aun así no renuncia a hallar una materialización de su ideal. Una noche, ve una mujer rubia y la sigue: “Tiburce, comme illuminé par une lueur subite, s’aperçut qu’elle ressemblait d’une manière frappante à la Madeleine”.¹⁷⁷ Gretchen se convierte para él en “la belle Madeleine au regard bleu” (p. 791). Pero sigue obsesionado con la Magdalena; tanto es así, que bautiza a su amante “Madeleine”, pretextando que Gretchen es un nombre de difícil pronunciación. Para combatir su monomanía, Tiburce resuelve abandonar Amberes. Antes hace una última visita a la catedral y, en una escena digna de Hoffmann, le ruega a la Magdalena que

¹⁷⁴ “Chuang Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando que era Tzu”, en Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, eds., *Antología de la literatura fantástica*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2003, p. 148.

¹⁷⁵ En 1829 se había publicado en París *L’Elixir du Diable*, traducida por Jean Cohen y atribuida a C. Spindler (Violeta Pérez Gil, *El relato fantástico desde el romanticismo al realismo. Estudio comparado de textos alemanes y franceses*, p. 228).

¹⁷⁶ Cf. Jean-Claude Fizaine, “La toison d’or. Notices, notes et variantes”, en Théophile Gautier, *Romans, contes et nouvelles*, ed. de Pierre Laubriet, Gallimard, París, 2002, vol. I, p. 1431.

¹⁷⁷ Théophile Gautier, “La toison d’or”, en *Romans, contes et nouvelles*, vol. I, p. 790. No he encontrado ninguna traducción española del cuento.

descienda del cuadro, sin éxito. Gretchen, que le espía, comprende que Tiburce no la ama; aun así, le acompaña a París.

Allí, Tiburce se deja consumir por la melancolía. Piensa en la Magdalena, a quien, cree, la ausencia hace más bella. Su amor adquiere un cariz erótico, inexistente hasta el momento: “La grande sainte devenait courtisane et se faisat tentatrice” (p. 811). Un día lleva a Gretchen unos ropajes similares a los que viste la Magdalena. La joven accede a ponérselos, y el pintor le arregla el cabello hasta que su imagen resulta idéntica a la de Rubens, pidiéndole que permanezca quieta. Aunque obedece, Gretchen no puede evitar llorar y expresarle su dolor: “Moi qui avais cru un instant être aimée de vous, tandis que je n’étais qu’une doublure, une contre-épreuve de votre passion! [...]; vous voyez en moi un joli mannequin que vous drapez à votre fantaisie” (p. 813). En su opinión, Tiburce no está enamorado de la Magdalena, sino del talento de Rubens. Así, si ella no puede ser su mujer será su modelo. Pide a Tiburce que la retrate caracterizada como la Magdalena y, cuando éste concluye el cuadro, se rompe, por fin, el hechizo: “Tiburce ne se souvenait déjà plus de la Madame d’Anvers” (p. 815).

En “La toison d’or” interviene la ironía característica de Gautier: por su alejamiento de la realidad, Tiburce bien podría ser primo hermano de los Jeune-France. El cuento, en todo caso, constituye un ejemplo de doble objetivo de ascendencia hoffmanniana. Como sucede en *Los elixires del diablo*, el protagonista se enamora de un ideal pictórico que se encarnará en la figura de una mujer de carne y hueso, “une doublure” de la Magdalena del cuadro. Gretchen nunca duda de su identidad -aunque siente celos de la imagen y en algún momento se siente un remedo de ésta-, pero en la febril mente de Tiburce ambas se confunden.

Sin embargo, a diferencia de los personajes de Hoffmann, Tiburce supera su monomanía. Los pintores del alemán sufren la imposibilidad de plasmar en el lienzo la figura deseada, mientras que Tiburce supera la prueba: si el Francesco de *Los elixires del diablo*, incapaz de pintar a Venus, sólo puede entregarse a un sucedáneo maléfico de la diosa soñada, Tiburce exorciza la obsesión retratando a la dulce Gretchen. Una vez que Tiburce descubre su talento se olvida del ideal, justo cuando éste comenzaba a despertar su lujuria.¹⁷⁸

¹⁷⁸ A diferencia de Hoffmann, en Gautier ya no sólo es Italia el destino obligado de todo pintor, sino también Flandes, a acusa del éxito en París de la estética de Rubens. Por ejemplo, en 1829 Gautier había entrado en el taller de Rioult, cuyo modelo era el maestro de Amberes. El autor da fe

Como en Hoffmann, tras la búsqueda de la mujer soñada se halla la idea del retorno del eterno femenino. La percepción de la belleza tiende a desarrollarse bajo el signo del pasado, las reminiscencias, el *déjà vu*, el ideal, reconocido en el presente, flota, así, entre diversas épocas. La noción del tiempo se vuelve elástica y vaga, los sentidos y el sueño se confunden.¹⁷⁹ La mujer duplicada del Romanticismo, llamada a colmar los anhelos eróticos y estéticos del amante, adquirirá mayor hondura en Nerval.

Un año después de publicar “La toison d’or”, Gautier escribe “Le chevalier double”. El cuento inaugura, en julio de 1840, su colaboración en *Le Musée des familles: lectures du soir*. Tras “El caballero doble” aparecen “Le pied de momie” y “Un conte chinois” bajo la rúbrica de *Contes étrangers*: los dos últimos transcurren en Egipto y China, y el primero en Noruega. Así, en “El caballero doble” Gautier desarrolla el motivo en un contexto poco habitual: la Escandinavia medieval, probablemente de moda en aquellos años.¹⁸⁰

La fábula es sencilla. Edwige, esposa del conde Lodbrog, recibe la visita de un maestro cantor de Bohemia, “hermoso como un ángel, pero como un ángel caído”.¹⁸¹ Tiempo después, da a luz un niño cuya mirada se le antoja idéntica a la del forastero. Cuando el mago del castillo traza su horóscopo, descubre que el pequeño Oluf tiene una estrella doble, una verde, la otra roja; en función del dominio de una u otra, será dichoso o desdichado. A medida que pasa el tiempo, su familia percibe que en Oluf conviven dos niños: “un día era bueno como un ángel, el otro era malvado como un diablo, mordía el seno de su madre y arañaba con las uñas la cara de su aya” (p. 86).

Tras la muerte de los condes, el carácter doble de Oluf se acentúa. Tanto es así que un día Brenda, su amante, menciona al “caballero de la estrella roja que siempre lleváis con vos” (p. 90) y le exige que se deshaga de él. A la mañana siguiente Oluf se encuentra en el siniestro bosque con un caballero idéntico a él; incluso su armadura ostenta el mismo blasón, aunque el casco está rematado por una pluma roja. El combate no tarda en

en “Les Rubens de la cathédrale d’Anvers” (*La Presse*, 29 de noviembre de 1836) de la pasión que despiertan sus cuadros entre los románticos. Su auge durante esos años también se manifiesta en “La Madona de Rubens”, de Zorrilla.

¹⁷⁹ Georges Poulet, “Théophile Gautier”, *Études sur le temps humain*, Éditions du Rocher, s.l., 1976, vol. I, p. 320.

¹⁸⁰ Sobre las fuentes nórdicas del cuento, véase Peter Whyte, “Gautier, Nerval et la hantise du *Doppelgänger*”, *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, 10 (1988), pp. 21-22.

¹⁸¹ Théophile Gautier, “El caballero doble”, *La pipa de opio*, p. 84.

comenzar, y cuando Oluf le quita el casco al rival tiene lugar la revelación: “¡Oh terror! ¿Qué vio el hijo de Edwige y Lodbrog? Se vio a sí mismo: un espejo hubiera sido menos exacto. Se había batido con su propio espectro, con el caballero de la estrella roja; el espectro lanzó un gran alarido y desapareció” (p. 92). El equilibrio que vulnerara veinte años atrás el forastero queda restaurado: Brenda y Oluf, reconciliados, se percatan de que la estrella roja ha desaparecido; sólo queda la verde. Y los ojos de Oluf se tornan azul cobalto, el color afín a sus orígenes nórdicos (en clara ruptura con el influjo oscuro del extranjero) y “signo de reconciliación celeste”.

De entre las fuentes utilizadas por Gautier para elaborar su cuento cabe destacar la *Histoire de Robert le Diable*, obra de raigambre popular muy exitosa en aquellos años.¹⁸² Las similitudes entre Robert y Oluf son notorias: ambos, desde su nacimiento, desarrollan un instinto hacia el mal a causa del pecado de la madre (la de Robert, estéril, invoca al diablo para que le dé un hijo) y combaten contra éste. Pero Gautier enriquece el esquema de la historia popular introduciendo un doble palpable: la ambigüedad moral del héroe se materializa en un malévolo *alter ego*. Peter Whyte menciona, además, “Die Doppeltgänger” de Hoffmann, donde la comunicación telepática de los sosias proviene de una influencia prenatal: el adulterio imaginario de la madre de uno de ellos.¹⁸³

Curiosamente, el doble sólo adquiere forma cuando el héroe alcanza la madurez física. Durante su niñez, el *alter ego* diabólico no goza todavía de entidad corpórea -los que rodean a Oluf perciben que éste habla con un ser invisible-, como si el instinto del mal estuviera en estado latente. El hecho de que, en el combate, Oluf sienta como suyas las heridas que inflige al rival, revela que el caballero es su doble; y es que, como apunta la moraleja final -dedicada a las jovencitas y “a los que tenéis la desdicha de ser dobles”-, el

¹⁸² El autor había asistido al estreno de la ópera sobre Robert le Diable -dirigida por Henri Duparc, con texto de Eugène Scribe y música de Giacomo Meyerbeer, en 1831- e incluso le dedicó un artículo. Nerval retrató el momento en que, con Gautier, se dispone a asistir a la representación (“Retratos”, *Pequeños castillos de Bohemia*, p. 150). La obra tuvo que ser muy famosa, pues sobrepasó en París el centenar de representaciones (cf. Max Milner (1960), *Le diable dans la littérature française*, José Corti, París, 1971, vol I, pp. 607-617). Flaubert, por ejemplo, la cita en su *Bouvard y Pécuchet* (p. 124). Por otra parte, la literaturización de la historia folclórica de Robert le Diable, inicialmente de cariz ejemplarizante, se dio en Francia a finales del siglo XII. En España, la leyenda se difundió gracias a los pliegos de cordel (cf. Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Revista de Occidente, Madrid, 1969, pp. 324-325) y, como indica José Manuel Cacho Blecua (“Estructura y difusión de *Roberto el Diablo*”, en AA.VV., *Formas breves del relato*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1986, pp. 35-55), su primera novelización fue *Roberto el Diablo* (1509), traducción de *La vie du terrible Robert le Diable* (1496).

¹⁸³ Peter Whyte, *art. cit.*, p. 21. No hay traducción al español de este cuento.

“adversario interior”, el “malvado caballero” arraigado en el ser humano, sólo puede extirparse luchando valientemente contra uno mismo.

El cuento, en consonancia con su tono legendario, está preñado de simbolismo. La continua presencia de los cuervos presagia el signo maléfico que rige la existencia de Oluf: un cuervo acompaña al maestro cantor y otro sobrevuela el castillo cuando el mago elabora el horóscopo; las aves funestas sólo desaparecen cuando Oluf vence al doble. Por otro lado, el verde y el rojo de la doble estrella podrían tener su origen en los abrigos de los Schoppe y Siebenkäs de Jean Paul, único rasgo diferenciador de ambos.¹⁸⁴

La historia de Oluf resulta un relato curioso en la historia del doble a causa de su obvio didactismo y su final feliz, al servicio de un afán moralizante. La explicación de este inusual tratamiento podría estribar en causas extraliterarias: quizá Gautier, con el retrato de un héroe capaz de anular sus instintos perversos y de sobreponerse al determinismo impuesto por su origen, con una historia de formación al fin y al cabo, pretendiera complacer a Jules Janin, director de *Le Musée des familles*, y perpetuar así su continuidad en una revista de talante burgués y familiar.

Sin embargo, a la luz del simbolismo que rige el cuento, no puede ignorarse la coda final que añade Gautier tras la moraleja: “Si os preguntáis quién os ha traído esta leyenda de Noruega, fue un cisne; una hermosa ave de pico amarillo, que atravesó el fiordo, ora nadando, ora volando”. Peter Whyte ve en el cisne una marca de mistificación autoparódica que quebraría el esquema esperable en una narración de este género.¹⁸⁵ El cisne, animal doble -ya nada, ya vuela-, supondría un contrapunto irónico a la labor edificante del narrador. La leyenda de Oluf, así, se saldaría con una sutil referencia a la tensión insalvable que late, oculta, en todo ser humano.¹⁸⁶

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 22. Philarète Chasles había traducido *Titan* al francés entre 1834 y 1835.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 21.

¹⁸⁶ En la primera parte le dediqué unas líneas a *Avatar*, obra que se sirve del recurso del intercambio corporal y no de la duplicación. Peter Whyte (*art. cit.*, p. 24) la asocia con la publicación de “Aurélia”, de Nerval, bajo el título de “Le Rêve et la Vie”, por obra de Gautier y Houssaye en 1855: “Il n’y a donc rien d’étonnant que ce texte ait marqué *Avatar*, publié l’année suivante [...], le récit est directement redevable de l’expérience nervalienne qu’il transpose dans un registre différent, mais en conservant le sentiment d’une aliénation fondamentale, voire d’une panique devant la vide du moi”. Pero, en mi opinión, *Avatar* destaca sobre todo por su renovación de lo fantástico. Ya no es Hoffmann el referente principal: ahora ha de competir con Poe. El estrambótico Baltasar Charbonneau, por ejemplo, evoca al doctor Templeton del cuento que Baudelaire tradujo como “Souvenir de M. Auguste Bedloe” (1856).

Gérard de Nerval

Una vez más, el tópico se repite. La vida de Gérard de Nerval, como la de Hoffmann o Poe, ha servido hasta la exasperación para interpretar las apariciones del doble en su obra. En realidad la conexión no está exenta de lógica: Nerval tuvo varias experiencias autoscópicas y vivió condicionado por la imagen de una madre que nunca conoció y el recuerdo de la actriz Jenny Colon, figuras en las que la crítica ha querido ver los modelos fundamentales de sus personajes femeninos. El propio Nerval vertió literariamente varias de sus vivencias; el ejemplo más aducido es “Aurélia”, *nouvelle* que ha sustentado alguna que otra semblanza del autor.¹⁸⁷

En la vida y obra de Nerval se produjo una transición decisiva, coincidente con las crisis nerviosas sufridas en 1841. En junio de 1842 muere Jenny Colon y, a finales de ese año, emprende un largo viaje por Oriente que no sólo le nutrirá de material narrativo, sino que también fomentará su interés por el ocultismo, la Cábala y la masonería.¹⁸⁸ La mención a su pasión por lo oculto no es gratuita: Nerval asociará, desde ese momento, su destino personal con los secretos del universo. La evolución se percibe claramente en los textos dedicados al doble; por ejemplo, la distancia que separa “Retrato del Diablo” de “Aurelia” ilustra un complejo proceso de penetración y ahondamiento en una de sus variantes predilectas del motivo, la mujer duplicada.

La otra gran pasión de Nerval fue la literatura alemana.¹⁸⁹ Con sólo dieciocho años vertió al francés el *Fausto* de Goethe; más adelante tradujo “Lenore”, de Bürger, y algunas de las piezas de Jean Paul y su amigo Heine; también elaboró una antología lírica, *Poésies allemandes* (1830), donde reunía piezas de, entre otros, Goethe, Schiller y Klopstock. Su admiración hacia Hoffmann se pone de manifiesto en la traducción parcial de “La aventura de la noche de San Silvestre”, y en el intento infructuoso de verter *Los elixires del diablo*.¹⁹⁰

¹⁸⁷ Es el caso de “El suicida Gerardo de Nerval”, la curiosa biografía realizada por Ramón Gómez de la Serna, prólogo a la traducción de Carmen de Burgos de *Las hijas del fuego* para Biblioteca Nueva en 1919 (puede verse en *Elfigies*, Aguilar, Madrid, 1989, pp. 229-314). Gómez de la Serna maneja diversos textos para reconstruir la vida de Nerval, entre ellos “Aurélia”, y tal es el nombre que emplea para referirse a Colon desde el momento en que la actriz muere.

¹⁸⁸ Véase Jean Richer, *Gérard de Nerval et les doctrines ésotériques*, Le Griffon d’Or, París, 1947.

¹⁸⁹ Su simpatía por Alemania le llevó a elaborar una genealogía que le emparentaba con unos ancestros germanos. Véase “Prince d’Aquitaine et Gérard de Nerval. La généalogie fantastique”, en Jean Richer, *Nerval. Expérience et création*, Hachette, París, 1970.

¹⁹⁰ Aparecieron algunos fragmentos en *Mercure de France*, 17 y 24 de septiembre de 1831. Según la crítica, Nerval se inspiró en la novela para elaborar el plan de una ópera titulada *Le Magnétiseur*, cuyo manuscrito se puso en venta el 4 de junio de 1826. Aunque el influjo de *Los elixires del diablo* se deja

La impronta de Hoffmann en los textos de Nerval que se estudiarán aquí no es tan diáfana como en Gautier. Si bien en “Retrato del diablo” el autor se sirve de ciertos tópicos hoffmannianos, en “Historia del califa Hakem”, “Sylvie” o “Aurélia” la huella de Hoffmann se difumina. Así, parece más oportuno referirse a una suerte de parentesco con el autor alemán que a un influjo directo.¹⁹¹

Los dobles masculinos de Nerval proceden de dos cauces. En primer lugar, la tradición alemana, representada por Hoffmann, y las creencias populares que consideran al *Doppelgänger* un heraldo de la muerte. Ya se vio cómo en “Aurélia”, cuando Gérard siente que su alma se desdobla, se niega a abrir los ojos, temeroso de “una tradición muy conocida en Alemania, que dice que cada hombre tiene un *double*, y que, cuando lo ve, la muerte está próxima” (p. 394). Pero antes, en “El rey de Bicêtre”, ya había recurrido al imaginario popular para expresar el desasosiego que se apodera de Enrique II al descubrir su parecido con el abogado Raoul Spifame: “siguiendo la superstición que hace creer que algún tiempo antes de morir, ve uno aparecer su propia imagen bajo ropas de duelo, el príncipe pareció preocupado todo el resto de la sesión”.¹⁹²

En segundo lugar, se inspira en el *féruer* oriental, mencionado en el cuento de Hakem y en “Aurélia”. El autor probablemente extrajo el término de *Essai sur l'histoire du Sabéisme* (1788), del barón Bock, y aunque se sirve de él como sinónimo de *double*, en realidad se corresponde con el concepto de arquetipo: el *féruer* es, entre los persas, el modelo inicial de los diversos seres que Ormusd (el Bien y la Luz) creó para combatir a Ahriman (el Mal y las Tinieblas).¹⁹³ En cualquier caso, Nerval caracteriza a ambos, el *Doppelgänger* germano y el doble de raigambre oriental, como usurpadores de pesadilla que amenazan la integridad mental de los protagonistas al apropiarse de lo que, creen, les pertenece: la mujer amada.

Los dobles femeninos de Nerval beben de la misma fuente libresca que el de Gautier: Hoffmann. No en vano, el nombre de Aurelia, la heroína de *Los elixires del diablo*, será recurrente en su narrativa.¹⁹⁴ En cuanto a la huella de Jenny Colon, es incontestable

sentir, por ejemplo, en los nombres de los protagonistas -Médard y Aurélie-, creo que el autor tenía en mente sobre todo “El magnetizador”.

¹⁹¹ Gabrielle Malandain, “Récit, miroir, histoire. Aspects de la relation Nerval-Hoffmann”, *Romantisme*, 20 (1978), pp. 79-93.

¹⁹² Gérard de Nerval, “El rey de Bicêtre”, *Los iluminados*, en *Poesía y prosa literaria*, p. 570. Salvo previa advertencia, las citas de los textos de Nerval están extraídas de este volumen ya citado antes.

¹⁹³ Jean Richer, *Nerval. Expérience et création*, pp. 478-479.

¹⁹⁴ Quizá Nerval pensara también en la Aurelia del *Wilhelm Meister*, símbolo del verdadero arte teatral.

que, desde su muerte, la actriz aparece una y otra vez en la obra nervaliana, transmutándose en el componente esencial de una figura sincrética que desembocará en Aurélia. Sin embargo, la obsesión de Nerval por un determinado modelo femenino, la *bionda grassotta*, es preexistente al encuentro con Colon. En la actriz, el autor reconoce a un arquetipo encumbrado por los poetas románticos, el mismo al que aludía Gautier para justificar su viaje a Bélgica. Unas palabras del propio Gautier dan fe de ese hallazgo: “Le type que nous cherchions si loin existait à l’Opéra-comique en la personne de Madame Jenny Colon, et la première représentation de *Piquillo* nous l’a révélé dans toute sa pureté et dans tout son éclat”.¹⁹⁵

Antes de adentrarse en los textos nervalianos sobre dobles hay que referirse a otra cuestión: la posible adscripción de esos relatos al género fantástico. El autor sólo cultivó el motivo bajo los parámetros de lo sobrenatural en “Retrato del diablo”, y el resto se aleja del género por diversas razones. Mientras que el relato de Hakem tiene una naturaleza legendaria, “Sylvie” y “Aurélia” son de difícil encasillamiento, como denota la vaguedad de los críticos al respecto, quienes emplean expresiones como “du fantastique imaginé au fantastique vécu” o “fantastique interieur” para referirse a la producción de Nerval.¹⁹⁶ Fantástico vivido, fantástico interior, vertiente poética... Estas etiquetas apuntan a una interiorización de lo sobrenatural que conduce al ámbito de lo *fantasmatique*. Sin embargo, pese a que Nerval recrea experiencias que vivió bajo el signo de la desesperación y la locura, tampoco lo *fantasmatique* resulta satisfactorio para definir la esencia de su obra. La transición inadvertida de la realidad al sueño, la invocación de lo esotérico y el latido de un mundo invisible nutrido de correspondencias místicas la aproximan a los sueños de Jean-Paul y a la corriente simbolista, y preludian en algunos aspectos el surrealismo. En Nerval los hechos vividos son homólogos a las reminiscencias o lo onírico: sendos niveles están en

¹⁹⁵ Théophile Gautier, “Madame Jenny Colon”, *Le Figaro*, 9 de noviembre de 1837 (cf. Georges Poulet, “Nerval, Gautier et la blonde aux yeux noirs”, *Trois essais de mythologie romantique*, José Corti, París, 1985, p. 104). La lectura biográfica que hace Jean-Paul Weber (*Domaines thématiques*, Gallimard, París, 1963, p. 140) del tipo femenino en Nerval y la experiencia plasmada en “Heloïse” (*Promenades et souvenirs*) parece poco convincente.

¹⁹⁶ Pierre-Georges Castex, *Le conte fantastique en France*, p. 285, y Marcel Schneider, *Histoire de la littérature fantastique en France*, p. 216. Puede verse también J.B. Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Stock, París, 1978, pp. 75-76.

permanente relación. Como apunta en una dedicatoria a Alexandre Dumas, “Inventar, en el fondo, es volver a acordarse”.¹⁹⁷

“Retrato del diablo” (“Portrait du diable”, 1839) supone una tentativa de aproximación al eterno femenino plasmado en la figura del doble. Eugène, joven pintor, le explica a su amigo Charles cómo su marcha a Venecia para olvidar el rechazo de su amada Laura se saldó con un terrible descubrimiento. Allí, tiene noticia de la *Novia de Satán*, un cuadro pintado hace doscientos años cuyo creador enloqueció y acabó suicidándose. La Iglesia hizo depositar el lienzo en un sótano, “para que nunca pudiese atraer las miradas de ningún hombre” (p. 206). Un incomprensible capricho de ver el cuadro se apodera de Eugène; descubre que se halla en una iglesia en ruinas, frecuentada por mendigos y, según se dice, espíritus. Al observarlo, el terror se apodera de él: “¡Oh Dios mío!, era el retrato de Laura” (p. 563). Eugène, de vuelta a Inglaterra, vive obsesionado con “el retrato-espectro”, asustado por la evidencia que Laura es la doble de la desposada de Satán. Su destino, como el del pintor del lienzo, será el suicidio.

Resulta inevitable comparar “Retrato del diablo” con “La toison d’or”: ambos aparecieron el mismo año y tienen un ascendente común, *Los elixires del diablo*. Los retratos que obsesionan a Eugène y Tiburce, además, se pintaron dos siglos atrás, de modo que tiempo y espacio se entremezclan, dando lugar a una atmósfera de tintes oníricos. Ahora bien, el modo en que los autores aplican la lección de Hoffmann es muy distinto. Mientras Gautier suaviza el tono ominoso, adereza el retrato con una cierta ironía y se sirve del doble para reflexionar sobre el abismo que hay entre los ideales del artista y la realidad, Nerval carga las tintas en la atmósfera siniestra y en el fenómeno sobrenatural. En otras palabras, si Gautier reformula el motivo hoffmanniano y lo dota de un significado profundo, Nerval se sirve de la herencia alemana superficialmente, supeditándola a la obtención de un efecto terrorífico. Gautier, en 1839, ya ha creado un estilo propio; Nerval tardará algo más, pero los resultados serán abrumadores.

¹⁹⁷ Gérard de Nerval, *Las hijas del fuego*, en *Poesía y prosa literaria*, p. 157. La difuminación de las barreras genéricas y la tendencia nervaliana de entremezclar poesía y prosa también intervienen en esta circunstancia; véase el breve pero clarificador comentario de Florence Delay (1999), *Llamado Nerval*, Turner, Madrid, 2004, pp. 26-28.

Otra de las muestras primerizas del interés de Nerval por el doble es “El rey de Bicêtre”¹⁹⁸. La acción, situada en la Francia del siglo XVI, se centra en la monomanía del abogado Raoul Spifame quien, a causa de su parecido con Enrique II, llega a creerse el mismo monarca. El parecido turba a Spifame; es encerrado en el manicomio de Bicêtre, donde imagina que sus sueños, en los que permanece libre, constituyen su vida real y que la vida real no es sino un sueño. Surge en él, como si fuera víctima de una fascinación magnética, la conciencia de una segunda personalidad: tras la identificación física, se convence de estar vinculado al rey mentalmente, hasta llegar a creerse el mismo monarca. El interés del cuento radica en la identificación mutua -Enrique II se niega a que su “imagen perfecta” se exponga a la burla y la humillación, de modo que instala al abogado en uno de sus castillos y ordena que reciba el trato de Majestad-, y en la confusión entre sueño y realidad que se apodera de Spifame, algo que, además de evocar al monje Romualdo de Gautier, anticipa ya al protagonista de “Aurélia”.

La “Histoire du califa Hakem” (*Voyage en Orient*, 1851), protagonizada por el mesías de los drusos, se desarrolla en El Cairo hacia el año 1000 de la era cristiana. El califa, quien gusta de disfrazarse y confundirse con el pueblo, se inicia en los placeres del hachís de la mano de Yusuf. Ambos se cuentan sus secretos; Yusuf ama una mujer que se le aparece al drogarse, y Hakem adora a su hermana de un modo muy especial:

por momentos me parece captar a través de las edades y las tinieblas apariencias de nuestra filiación secreta. Escenas que sucedían antes de la aparición de los hombres sobre la tierra regresan a mi memoria, y me veo bajo las ramas de oro del Edén sentado junto a ella y servido por los espíritus obedientes (p. 918).

Hakem anuncia a su hermana, Setalmuc, su intención de casarse con ella. Ésta se horroriza y logra recluir a Hakem en un manicomio donde nadie le cree cuando afirma ser el califa, de modo que incluso él duda de su identidad. Aprovechando la invasión de El

¹⁹⁸ Es un cuento de enrevesada historia: apareció en *La Presse* el 17 y 18 de diciembre de 1839 bajo el título “Biographie singulière de Raoul Spifame, seigneur des Granges”, firmado por Aloysius; se reimprimió en la *Revue pittoresque* (1845) como “Le meilleur roi de France”, y posteriormente el autor lo recuperó para *Les Illuminés* (1852) con su título definitivo. Sobre la posible autoría de Auguste Maquet, véase Jean Céart, “Raoul Spifame, Roi de Bicêtre. Recherches sur un récit de Nerval”, *Études nervaliennes et romantiques*, 1 (1981), pp. 25-50.

Cairo, Hakem escapa del sanatorio.¹⁹⁹ Tiempo después, Hakem prepara nuevamente la boda con Setalmuc. Una noche se dirige al observatorio del monte Mokatán para consultar los astros; las previsiones no son halagüeñas: en efecto, cuando regresa a su palacio observa que está celebrándose una fiesta. Su sorpresa aumenta cuando repara en que un hombre ocupa su trono:

Esa visión le parecía una advertencia celestial, y su turbación aumentó aún cuando reconoció o creyó reconocer sus propios rasgos en los del hombre sentado junto a su hermana. Creyó que era su *feruer* o su doble, y, para los orientales, ver el propio espectro es un signo del peor agüero. La sombra obliga al cuerpo a seguirla en el plazo de un día (p. 950).

El doble resulta ser Yusuf, cuyo rostro nunca había visto el califa a la luz del día. Esa misma noche descubre su enorme parecido con el joven, que le explica que la mujer de sus sueños le invitó a un hermoso palacio y le vistió con ricos ropajes. Hakem concluye que la mujer que ambos aman es Setalmuc, y que ésta intentó aprovechar su identidad física con Yusuf para evitar casarse con él. Poco después, Hakem desaparece misteriosamente. Aquí acaba la historia oficial pero, según la leyenda, Hakem no murió: Setalmuc encargó a Yusuf matarlo y éste se negó a hacerlo, provocando su propia muerte a manos de los siervos de la joven. Hakem fue recogido por un misterioso anciano y, desde el desierto de Ammon, concibió y difundió su doctrina.

No es casual que la tensión con el doble se condense en la escena del desposorio: ésta se repetirá con tintes más ominosos en “Aurélia”, donde el protagonista presencia “la preparación de unas bodas místicas que eran las mías, y donde *el otro* iba a aprovecharse del error de mis amigos y de Aurélia misma” (p. 412). La mujer amada, que tanto en la “Historia del califa Hakem” como en “Aurélia” se muestra cruel con sus enamorados, constituye el objeto de disputa entre los protagonistas y sus dobles. En los dos casos el original desempeña el papel del espectador que, impotente, observa cómo el doble usurpa sus deseos.

¹⁹⁹ La experiencia en el manicomio y la huida guardan similitudes con la peripecia de Raoul Spifame: ambos obtienen de sus compañeros el trato de majestades -el abogado, en particular, traba amistad con un enajenado que se cree poeta de la corte- y obtienen de éstos la ayuda necesaria para escapar.

Pero hay un estadio intermedio: en “Sylvie”,²⁰⁰ el protagonista, un trasunto de Nerval, conoce la noticia de la inminente boda de su amiga de la infancia con el que fuera su hermano de leche, al que se refiere como el *grandullón de los rizos* (*Grand Frisé*). El desengaño se ve incrementado por el recuerdo del simulacro de matrimonio que Sylvie y él representarían en su infancia. El hermano de leche no es, morfológicamente, el doble del protagonista, pero sí cumple una función muy similar a la de Yusuf con respecto a Hakem, o a la del doble que se une en matrimonio místico con Aurelia: la de usurpador. Así, en el relato egipcio Nerval vierte una obsesión que en “Sylvie” adaptará parcialmente y que, como colofón, plasmará en una obra de carácter más personal, “Aurélia”, atribuyéndola a su propia experiencia.²⁰¹

El recuerdo de la boda infantil y el anuncio del desposorio son sólo un ejemplo de la sensación de paramnesia que caracteriza “Sylvie”. El autor se retrotrae al escenario de su infancia para relatar la historia de una decepción amorosa. En “Sylvie” no hay que ponderar bajo los parámetros de la verosimilitud las descripciones de Valois que ofrece el narrador, ni tampoco el hilo que conecta los diversos estadios temporales de la historia. Sin llegar a la turbación de “Aurélia”, Nerval consigue abolir la lógica temporal sumiendo al lector en una suerte de sueño.²⁰² Esa supresión afecta también al modo en que las tres figuras femeninas del relato se confunden en la mente del protagonista: Aurélie, la actriz; Sylvie, la compañera de correrías de la niñez; y Adrienne, la imagen intocable.

La inmersión en el pasado, el viaje de París a Loisy, se produce cuando el protagonista lee en un periódico que se aproxima la fiesta del ramillete. Aburrido de la capital, obsesionado por una actriz que le ignora, decide trasladarse al pueblo de Sylvie. Se insinúan ya las diferencias que, en el pensamiento del protagonista, opondrán a las dos mujeres; dado que, como le dijera su tío, “las actrices no eran mujeres [...], la naturaleza había olvidado darles un corazón” (p. 266), sus esperanzas se cifran en la bondadosa Sylvie. Pero la reminiscencia de Adrienne se superpone a las otras dos; se trata de una joven

²⁰⁰ Apareció en la *Revue des Deux Mondes* el 15 de agosto de 1853, y pasó a formar parte de *Las hijas del fuego* en enero de 1854.

²⁰¹ Hay que subrayar que en la fuente histórica que utiliza Nerval -*Exposé de la religion des Druses* (1838), de Silvestre de Sacy, en concreto el capítulo “Vie du Khalife Hakem-Biamr-Allah”-, no hay desdoblamiento alguno; simplemente la princesa paga a alguien para que se deshaga de su hermano. Esto certifica el interés de Nerval por el motivo del doble, desarrollado en un relato legendario en cuya fuente no aparecía.

²⁰² Sobre la *ausencia* del tiempo en “Sylvie”, véase Georges Poulet, “Sylvie ou la pensée de Nerval”, *Trois essais de mythologie romantique*, pp. 16-18.

consagrada a la vida religiosa a quien conociera tres años atrás durante su última visita a Loisy.²⁰³

El recuerdo medio soñado de Adrienne le revela la correspondencia que hay entre ésta y la actriz: el amor por la segunda tiene su germen en la evocación de la primera, pues ambas, en su memoria, son muy parecidas, tanto que se le antojan la misma mujer. Pero, como se pone de manifiesto en el siguiente fragmento, el protagonista utiliza la imagen de Sylvie, mujer terrestre apegada a la realidad, para apaciguar a la imaginación, esa *loca de la casa*:

¡Amar a una monja bajo la forma de una actriz...!, ¡y si fuese la misma!
¡Es para volverse loco! Es un empuje fatal en que lo desconocido nos atrae como el fuego fatuo que huye sobre los juncos de un agua dormida...Volvamos a dar pie en la realidad.
Y a Sylvie a la que tanto amaba, ¿por qué la he olvidado desde hace tres años...? Era una muchacha muy bonita, y la más bella de Loisy.
Ella sí existe, buena y pura de corazón sin duda (p. 272).

Durante la estancia en Loisy, el narrador se aferra a sus deseos en un intento de corregir una realidad muy distinta a la que recordaba. La casa del tío conserva apenas su antiguo esplendor; sólo Sylvie, única figura viva y joven le une a esa tierra. Pero tampoco ésta le consuela: en su habitación, como en ella misma, no encuentra nada del pasado. Cuando tiene noticia de su boda con el hermano de leche, abandona el pueblo y emprende un viaje por Alemania.

De nuevo en París, consigue trabar amistad con la actriz, Aurélie, quien acepta protagonizar el drama que ha escrito para ella. Los actores emprenden una gira que él, en calidad de poeta de la compañía, desvía hacia Valois. Un día decide hablarle a Aurélie de Adrienne: “le dije la fuente de aquel amor entrevisto en las noches, soñado más tarde, realizado en ella”. La contestación de la actriz evoca a la Gretchen de Gautier: “¡Usted no me ama! Usted espera que le diga: ‘La actriz es la misma que la monja’; busca usted un drama, eso es todo, y el desenlace se le escapa. Bueno, ya no le creo” (p. 303). Esta reacción

²⁰³ No es casual que Adrienne sea descendiente de los Valois. Nerval aplaudió la coronación del duque de Orleans, futuro rey Luis Felipe, tras la revolución de junio de 1830. Fiel a una concepción cíclica de la historia, pensó que así se producía el retorno de Francia a sus orígenes gloriosos, dado que el duque era descendiente de las primeras monarquías francesas, Capetos y Valois. En cuanto al nombre de Sylvie, véase Jean Richer, *Nerval. Expérience et création*, pp. 313-315. El personaje que interpretó Jenny Colon en *Piquillo* (obra escrita con Alexandre Dumas en 1837) también se llamaba Sylvie.

evidencia que el anhelo de reconocimiento, esencial en el amor nervaliano, oculta un grave peligro: la imposibilidad de hallar el mito, el tipo soñado, en la persona.

En el capítulo que cierra la *nouvelle*, el protagonista piensa en la decadencia de Ermenonville y en Adrienne y Sylvie: “eran las dos mitades de un solo amor. Una era el ideal sublime, la otra la dulce realidad” (p. 304). Pese a todo, decide visitar a Sylvie, su marido y sus dos hijos, en Danmartin. Como un Werther curado de su pasión adúltera, el protagonista conversa plácidamente con Sylvie. Ésta, que vio a Aurélie actuar tiempo atrás, no responde cuando su amigo le comenta el parecido de la actriz y Adrienne. Pero sus palabras finales resuelven el enigma que atormenta al protagonista: “¡Qué idea! [...] ¡Pobre Adrienne! Murió en el convento de Saint-S..., hacia 1832” (p. 306).

La estructura del viaje hace pensar -aunque más sutilmente que en “Aurélia”- en Orfeo y la pérdida de una Eurídice que aquí se triplica, pero también en el mito de la Edad de Oro tan caro a los románticos. Las visiones que transportan a Hakem a una época en la que estaba unido a Setalmuc no son más que vislumbres de la edad dorada. Y algo parecido sucederá también en “Aurélia”, donde Gérard llega a un oasis delicioso en el que vive una raza de hombres felices. La Edad de Oro, en “Sylvie”, adopta la forma de la infancia dichosa del protagonista, escenario cimentado en una ilusión que, con la desaparición de Adrienne y la mutación de Sylvie, se derrumba escandalosamente.

La simetría que establece el protagonista entre Sylvie y Adrienne no se quiebra con la obsesión que le liga a Aurélie. Podría pensarse que la actriz representa el deseo carnal frente al recuerdo sublimado de las amadas de juventud. Pero esa lectura queda invalidada por la asimilación de las figuras de Aurélie e Isis (p. 266). La diosa egipcia es, en la obra de Nerval, la Madre Universal, la Sabiduría, la Iniciadora mística.²⁰⁴ Al asociar a Aurélie e Isis, pues, acentúa la capacidad regeneradora de la actriz. El protagonista no busca más que la salvación en las mujeres a las que ama: todas ellas son múltiples facetas de una figura sincrética encarnada por Isis.²⁰⁵

Los factores que hacen de Aurélie una doble de Adrienne van más allá del simple parecido físico. El desdoblamiento mantiene vivo el vínculo del protagonista con su

²⁰⁴ Tales son los atributos de Isis en los ritos masónicos y *El asno de oro* de Apuleyo (capítulo XI). En Francia el culto de Isis estaba de moda; la mujer de Cagliostro -uno de los *iluminados* de Nerval- fundó bajo su signo una logia femenina.

²⁰⁵ Isis, como se pone de manifiesto en el texto homónimo de *Las hijas del fuego*, es el nombre que resume todos los demás, la identidad primitiva de una reina celestial de atributos diversos y cambiante máscara.

pasado, alumbra la esperanza de alcanzar a una muchacha a la que sólo vio o *creyó ver* un par de veces. Se trata, como en otros relatos decimonónicos, de poseer a la imagen femenina ideal a través de su doble, aunque con un grado mayor de complejidad: el esfuerzo del héroe se cifra en aprehender la síntesis, la unidad secreta que subyace bajo una duplicidad aparente. El final de “Sylvie” acredita la asociación Adrienne-Aurélie: el hecho de que la religiosa muera hacia 1832, antes del primer encuentro entre el protagonista y la actriz, sugiere la reencarnación de Adrienne en Aurélie, algo que, por otra parte, sintoniza con el sincretismo religioso de Nerval, que iguala la figura sacra de la monja con la pagana de la actriz.

La mujer duplicada reaparece en “Octavie”.²⁰⁶ El protagonista del cuento emprende un viaje a Italia y de camino, en Marsella, conoce a una joven inglesa, Octavie. Ya en Nápoles, el narrador acude a una velada en la que se habla de Grecia y de la piedra de Eleusis, una suerte de purificación que prelude su iniciación mística. Tras salir del palacio, el protagonista vive una experiencia que reproduce en una carta dedicada “a aquélla de cuyo fatal amor creía haber huido al alejarme de París” (p. 322).²⁰⁷ Los *leit motifs* de la epístola son la muerte y la tentación de suicidio, pero también la aparición de una humilde bordadora que duplica físicamente a la amada. La decoración de la habitación en la que la joven habita con su madre y un bebé, una amalgama de objetos religiosos entre los que destaca un tratado de adivinación, confiere a la escena un cariz de extrañamiento que aumenta cuando la bordadora comienza a hablar en una lengua desconocida y se adorna con bisutería, como “una de esas magas de Tesalia a las que daban el alma por un sueño” (p. 325). El narrador huye de la casa, atormentado por la idea de la muerte.

La visita al templo de Isis, en las ruinas de Herculano, supone el último escalón en el proceso iniciático. Allí, el protagonista despierta el interés de Octavie revelándole los secretos del culto a la diosa: “Quiso representar ella misma el personaje de la Diosa, y yo me encontré a cargo del papel de Osiris cuyos divinos misterios expliqué” (p. 327). Pero el rito no se consuma a causa del desajuste entre ilusión y realidad que, una vez más, frustra al

²⁰⁶ La primera versión de “Octavie” apareció en diciembre de 1842 en *La Sylphide*, formando parte de la novela epistolar *Le roman à faire*, sin nombre del autor. En julio de 1845, Nerval firma y amplía la tercera carta de la novela bajo el título *L'illusion* en *L'Artiste*. En diciembre de 1853 reconstruye el texto, ya titulado “Octavie”, para *La mousquetaire*. En enero de 1854 se convierte en una de *Las hijas del fuego*.

²⁰⁷ La carta, en realidad, constituye la V epístola que Nerval escribiera a Jenny Colon.

héroe nervaliano: impactado por la experiencia en el templo, una simple declaración de amor le sabe a poco. La narración concluye con una visita posterior a Nápoles (tras volver de Oriente), donde encuentra a Octavie tristemente casada con un joven paralítico. Así, la esperanza de hallar la felicidad se esfuma: “Octavie ha guardado consigo ese secreto” (p. 328).

Las concomitancias de esta pieza y “Sylvie” son obvias. En ambos casos el protagonista huye de París para escapar de un amor imposible, y en los dos la huella autobiográfica está también presente. Aquí, Nerval reinventa sus viajes a Nápoles (otoño de 1834 y diciembre de 1843) para elaborar un relato que sorprende por su estructura iniciática. El carácter misterioso, el descenso del héroe a los infiernos, la imagen de una ciudad nocturna que invita a la muerte y el reencuentro con la amada a través de una enigmática doble son elementos que preludian la obra maestra del autor, “Aurélia”.

Acierta Albert Béguin al subrayar la resistencia que ofrece “Aurélia” a toda exégesis definitiva, y también al cifrar en ese hermetismo la fascinación que sigue produciendo todavía hoy entre lectores y críticos.²⁰⁸ No es mi intención elaborar aquí un análisis completo de la obra, sino dilucidar el significado que adquieren las distintas representaciones del doble y su aportación a la historia del motivo.

“Aurélia” ha servido en esta tesis para ilustrar diversos aspectos referentes al doble: su papel de heraldo de la muerte y, al mismo tiempo, de encarnación del afán de inmortalidad; su naturaleza usurpadora pero también reflectante (*nosce te ipsum*); el factor de la repetición e incluso la lucha del bien y el mal. Hay que señalar, en relación con este último punto, que el periplo de Gérard en “Aurélia” es un viaje iniciático, una confrontación moral del héroe con el mundo y consigo mismo: Nerval plasma la serie de pruebas que hubo de superar para reparar la falta que desencadenó la pérdida de la amada.

Esta *nouvelle*, como *Promenades et souvenirs*, “Sylvie”, “Octavie” o “Pandora”, forma parte de esa suerte de autobiografía fragmentaria y novelesca que Nerval compuso en sus últimos años de vida. Según el parecer crítico común, su escritura fue fruto de la recomendación del doctor Esprit Blanche, quien trató al autor en sus crisis de locura, pero también responde a la necesidad de Nerval de compendiar sus obsesiones vitales y literarias en un testamento. No en vano, la primera parte del relato apareció el 18 de enero de 1855,

²⁰⁸ Albert Béguin (1945), *Gérard de Nerval*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, p. 61.

pocos días antes de su suicidio, y la segunda el 15 de febrero (*Revue de Paris*), cuando éste ya se había consumado.²⁰⁹

Locura y sueño son dos de los términos más frecuentados en los estudios sobre “Aurélia”, y precisamente entre ambos estados debe enmarcarse la aparición del *Doppelgänger*. La peripecia de Gérard adquiere un carácter doble desde que el *alter ego* de Aurélia le anuncia, en las calles de París, la muerte de ésta.²¹⁰ Comienza así el vertimiento del sueño en la vida real que caracterizará su viaje. Nerval se dirige al lector desde un estado privilegiado donde cordura y locura han dejado de ser contradictorias. Aunque en ningún momento deja de buscar correspondencias entre sus visiones y la realidad,²¹¹ se hace patente que la lógica de los hombres no es la misma que la suya:

El estado cataléptico en que me había encontrado durante varios días me fue explicado científicamente, y los relatos de los que me habían visto así me causaban una especie de irritación cuando veía que atribuían a la aberración de espíritu los movimientos o las palabras que coincidían con las diversas fases de lo que constituía para mí una serie de acontecimientos lógicos (p. 401).

En el sueño halla Nerval una herramienta cognoscitiva, un instrumento para descubrirse a sí mismo y al mundo que le rodea. Constituye un éxtasis que, como en los rituales órficos, le permite escapar de las restricciones impuestas por el cuerpo y la realidad circundante. Y, también como en la tradición órfica, la desnudez de lo material supone un retorno a la divinidad, una purificación que le transporta a una etapa anterior a su falta. Pero en el sincretismo religioso nervaliano también tiene cabida la conciencia del peligro que encierra el viaje. Y ese peligro se concreta, claro, en la forma aterradora del doble.

²⁰⁹ Jean Richer demuestra que la primera versión de la *nouvelle*, en contra de los que la sitúan entre los meses de internamiento de Nerval en 1853 y 1854, data de 1841 (algo que, en mi opinión, reforzaría su naturaleza testimonial; ¿por qué sino volvió Nerval a la obra tantos años después?). Sobre la composición de “Aurélia” véase el capítulo XIII de *Nerval. Expérience et création*, donde Richer reproduce, además, la primera versión. Ésta, a diferencia de la definitiva, es mucho más rica en precisiones espaciales y nominales.

²¹⁰ La aparición de la doble de Aurélia tiene lugar a medianoche, justo cuando el protagonista se fija en el número de una casa que coincide con su edad. Como ha notado Jean Richer, en 1841 Nerval tenía 33 años, edad en que, según el rito masónico, el candidato pide ser admitido en la logia. En la primera versión del texto, por otra parte, la mujer se identificaba con la Muerte pero no con Aurélia.

²¹¹ “Pero, según mi pensamiento, los acontecimientos terrestres estaban ligados con los del mundo invisible” (p. 416).

Los desdoblamientos del héroe están imbuidos del carácter alucinatorio que rige todo el relato: por más que Gérard se esfuerce en hacer del sueño una virtud, en ocasiones sus repercusiones escapan de todo control. La primera ocasión en que ve a su doble está en una comisaría parisina. Oye la conversación de los agentes con un desconocido, “detenido como yo” (p. 392), y siente cómo su alma se desdobra. Momentos después un individuo de su misma complexión física abandona la comisaría con dos de sus amigos: el impostor ha ocupado por vez primera su lugar. El hecho de que los amigos aparezcan al cabo de un rato y nieguen haber estado antes en comisaría muestra cómo la realidad en la que Gérard vive difiere de la del resto de personas. Y el acto grotesco de anudarse un pañuelo con un anillo en la nuca revela su terror a la disolución de identidad, a que ésta le abandone (p. 393).

El segundo encuentro con el *Doppelgänger* precede a una digresión sobre la naturaleza doble del individuo. Tras visitar a sus antepasados, hijos del fuego,²¹² Gérard se entrega nuevamente al sueño para *interrogarlo*. Ante él aparece el joven que le amenazó, poco antes, en su visita onírica a una ciudad ancestral, ahora vestido de príncipe de Oriente. Al atacarle, descubre que se trata de su doble, de “toda mi forma idealizada y agrandada” (p. 411). Gérard no tarda en asociar a este doble oriental con el usurpador de la comisaría, pero también duda de la identidad de éste y, al mismo tiempo, de la suya:

Pero ¿quién era pues ese espíritu que era yo y fuera de mí? ¿Era el Doble de las leyendas, o ese hermano místico que los orientales llaman *Feruer*? ¿No me había impresionado la historia de ese caballero que combatió toda la noche en un bosque contra un desconocido que era él mismo? Sea como sea, creo que la imaginación humana no ha inventado nada que no sea verdad, en este mundo o en los otros, y no podía dudar de lo que había visto tan distintamente (pp. 411-412).

En la mención al hombre que combatió consigo mismo no es difícil ver una referencia a “El caballero doble”. Nerval, como Gautier, impregna de sentido moral la aparición del *Doppelgänger* al asociarlo con los instintos opuestos que convergen en el individuo:

Hay en todo hombre un espectador y un actor, el que habla y el que responde. Los orientales han visto en esto dos enemigos: el bueno y el mal genio. “¿Soy el bueno?, ¿soy el malo?” -me decía-. En todo caso, el otro me es hostil... ¿Quién sabe si no hay tal circunstancia o tal edad en

²¹² Si la boda del doble con Aurelia tiene su antecedente en “Historia del califa Hakem”, el viaje de Gérard a sus orígenes es similar al del maestro Adoniram en “Historia de la Reina de la Mañana y de Solimán, príncipe de los genios” (*Voyage d'Orient*).

que esos dos espíritus se separan? Ligados los dos al mismo cuerpo por una afinidad material, tal vez uno está prometido a la gloria y a la felicidad, el otro al anonadamiento y al sufrimiento eterno (p. 412).

La duda procede de la conciencia de haber cometido una falta irreparable, y el castigo no será otro que el matrimonio de Aurélia con el doble: “Un genio malo había tomado mi lugar en el mundo de las almas; para Aurelia, era yo mismo, y el espíritu desolado que vivificaba mi cuerpo, debilitado, desdeñado, desconocido de ella, se veía para siempre destinado a la desesperación y a la nada” (p. 413). El doble mantiene vivo el vínculo del original con la amada muerta y encarna la resistencia a la disolución en tanto que llega a un lugar, el más allá, que le está vedado al original; pero a la vez sume a Gérard en una profunda confusión acerca de su identidad y avanza el dilema religioso que abrirá la segunda parte de la *nouvelle*.

Los efectos en su educación de las ideas surgidas de la Revolución y del librepensamiento, así como las supersticiones y el paganismo, constituyen la materia de reflexión del protagonista en los capítulos iniciales de esa segunda parte, ambientada diez años después que la primera. Su pecado quizá radique en haber divinizado a la amada: “Comprendo –me dije-, he preferido la criatura al creador; he deificado mi amor y he adorado, según los ritos paganos, a aquella cuyo primer suspiro estuvo consagrado a Cristo” (p. 422). Esa falta continuará atormentándole a lo largo de su deambular parisino, tanto que incluso le origina avatares alucinatorios: tan pronto se cree Napoleón como un dios capaz de curar o el Mesías al que se le ha encomendado restablecer la armonía universal mediante la Cábala y el magnetismo.²¹³ Pero Gérard atribuye sus delirios megalómanos a las promesas hechas a Isis: son pruebas que ha de sufrir resignadamente para alcanzar la regeneración.

²¹³ El autor sentía devoción por Napoleón. Le dedicó su primera obra, *Élegies nationales* (1826), y en alguna ocasión se declaró su hijo. Nerval asimila las figuras de Bonaparte y el dios egipcio Horus, hijo a su vez de Isis e imagen del retorno a la Edad de Oro. Todo ello bebe en las ideas de la masonería y la doctrina de Towiansky, quien consideraba a Napoleón un agente de la regeneración universal. En cuanto al magnetismo, la hiperbólica descripción de su poder habría hecho las delicias de Mesmer: “Si la electricidad -me dije-, que es el magnetismo de los cuerpos físicos, puede sufrir una dirección que le impone leyes, con más razón pueden unos espíritus hostiles y tiránicos someter a las inteligencias y utilizar sus fuerzas divididas con una meta de dominio. Así es como fueron vencidos y sometidos los dioses antiguos por dioses nuevos; así –me dije también- los nigromantes dominaban pueblos enteros, cuyas generaciones se sucedían cautivas bajo su cetro eterno” (p. 440).

La curación llega cuando su médico le presenta a un soldado procedente de las campañas de África que permanece en estado cataléptico y que produce en él un efecto especular: “Me parecía que cierto magnetismo reunía a nuestros dos espíritus, y me sentí encantado cuando por primera vez una palabra salió de su boca. No querían creerlo, y yo atribuí a mi ardiente voluntad ese comienzo de curación” (p. 445). La paulatina recuperación del soldado es paralela a la suya; el papel del joven en el mundo onírico de Gérard será el de mediador entre éste y la amada, la gran amiga, de la que finalmente logrará obtener el perdón.

La presencia de la mujer en “Aurélia” es mucho más compleja que en “Sylvie” u “Octavie”. ¿Cabe aquí concebir las apariciones de la *bionda grassotta* como duplicaciones o avatares? Hay una duplicación inicial, desde luego: la doble de Aurélia que, como dicta la tradición, anuncia su inmediata muerte. El resto, la repetición de los rasgos amados en múltiples rostros femeninos, constituyen desdoblamiento de la amada muerta, pero están impregnados de un profundo sentido religioso, colindante por tanto con el avatar. La voluntad del protagonista no es otra que, como apunta Nerval en su libro de notas del viaje por Oriente, “Poursuivre les mêmes traits dans des femmes diverses”, rasgos que son aquí los de Aurélia.

El pecado del protagonista, como ya se ha visto, fue sacralizar a una mujer de carne y hueso. Tras su muerte y su matrimonio con el doble, Gérard busca la redención en otras imágenes femeninas en las que sigue viendo a Aurélia. La amada muerta le presta sus rasgos a una cantante, a la eterna Isis, a Venus y, por último, a la Virgen María. Los desdoblamientos obedecen a un anhelo religioso: mantener viva una existencia percedera, de modo que, como el narrador percibe, su pecado se acrecienta, ya que la vida y la muerte sólo puede proporcionarlas Dios. Tras la creación de esa imagen sincrética que es Aurélia también hay un afán literario de elaborar una figura sublime, tal y como hicieron Petrarca y Dante: “Es culpa de mis lecturas; he tomado en serio las invenciones de los poetas, y me he fabricado una Laura o una Beatriz con una persona ordinaria de nuestro siglo” (p. 386). En este sentido, Gérard quizá no esté muy lejos del Tiburce de Gautier, quien sólo sana su monomanía cuando logra emular a su artista predilecto.

Aurélia, la mujer mutada en diosa, arquetipo que se desdobra en mil caras, adquiere una dimensión inconmensurable en el sueño del iniciado: “¡Oh, qué bella es mi gran amiga! Es tan grande, que perdona al mundo, y tan buena, que me ha perdonado” (p. 447). Al despertar, la redención ya se ha consumado: “he vuelto a la que amaba

transfigurada y radiante. El cielo se abrió en toda su gloria, y leí en él la palabra *perdón* signada con la sangre de Jesucristo” (p. 448).

Pero la enormidad de la amada, su ubicuidad, también supone la desintegración, la disolución. La mujer desdoblada se fragmentará, como la propia identidad de Gérard, en infinitos añicos, escindida en una serie inacabable de versiones de ella misma.

Guy de Maupassant

Curiosamente, las duplicaciones maupassianas más perfectas no aparecen en la obra del autor normando, sino en la numerosa literatura inspirada por su vida. Tanto el tratado de Paul Sollier sobre la autoscopia (1903) como la semblanza novelada de Alberto Savinio (1944), sin olvidar *Le Double* de Otto Rank o la biografía de Paul Morand,²¹⁴ inciden en las experiencias de Maupassant con su *Doppelgänger*, atribuidas al desarrollo de una enfermedad congénita, agravada por la sífilis y el consumo de éter. Todavía hoy es un lugar común recurrir a la autoscopia para explicar la supuesta omnipresencia del doble en su narrativa.²¹⁵

El mito del Maupassant desdoblado comienza a gestarse en su propia correspondencia.²¹⁶ Tras el ingreso en un sanatorio el 7 de enero de 1892, la prensa recupera algunos de sus textos y alienta, no sin cierto sensacionalismo, la relación entre sus horrores vitales y literarios. Por ejemplo, el 17 de enero *L’Echo de Paris* publica un extracto de “El Horla” antecedido de una nota que reproduzco parcialmente: “Il avait l’hallucination de la peur, qui fait le sujet de plusieurs de ses nouvelles: il avait aussi des hallucinations autoscopiques, dans lesquelles il se voyait lui-même, en double”.²¹⁷

Sin embargo, en la narrativa fantástica de Maupassant no hay dobles que se correspondan con la definición elaborada en esta tesis. En algún relato, como veremos, se producen desdoblamientos pseudofantásticos, en otros se vislumbra una presencia difusa que puede asociarse con un *alter ego*, pero en ningún caso desarrolla explícitamente

²¹⁴ Paul Morand, *Vie de Guy de Maupassant*, Flammarion, París, 1942.

²¹⁵ Véase por ejemplo Concepción Palacios Bernal, *Los cuentos fantásticos de Maupassant*, Universidad de Murcia, Murcia, 1986, pp. 119-123.

²¹⁶ Escribe a Paul Bourget: “Une fois sur deux, en rentrant chez moi, je vois mon double. J’ouvre ma porte et je me vois assis sur mon fauteil. Je sais que c’est une hallucination au moment même où le l’ai. Est-ce curieux? et, si on n’avait pas un peu de jugeote, aurait-on peur!” (cf. Albert-Marie Schmidt, *Maupassant*, Seuil, París, 1962, p. 136).

²¹⁷ Cf. Daniel Mortier, “La légende du conteur fou”, en Guy de Maupassant, *Le Horla et autres récits fantastiques*, Presses Pocket, París, 1989, p. 181.

Maupassant el motivo. Ante esto, cabe plantear dos interrogantes: ¿por qué de la bibliografía dedicada al motivo y a Maupassant se deduce que el autor es uno de los principales y más influyentes cultivadores del *Doppelgänger*? ¿Y por qué si no es así tiene cabida Maupassant en estas páginas?

En primer lugar, a la laxitud conceptual con que generalmente se define el doble, se le une la idoneidad de Maupassant para ilustrar el mito romántico -consolidado por Rank- del escritor traumatizado que no sólo ve dobles por doquier, sino que los transplanta a su obra bajo las más variopintas formas. Pese a todo, es innegable que algunos de sus cuentos se inscriben en la órbita del *Doppelgänger* si no morfológica sí al menos temáticamente. Por otra parte, el hecho de que Maupassant siga asociándose con el motivo obliga a dedicarle un espacio en este estudio.

La noción de lo sobrenatural de Maupassant está en plena sintonía con el espíritu de su tiempo. Al pesimismo de Schopenhauer, cuyas ideas comenzaron a divulgarse en Francia en 1860, se le une en su literatura la duda ante la ciencia positivista, impotente ante los enigmas metafísicos, y las teorías sobre la degeneración del hombre.²¹⁸ La incapacidad de éste para trascender el mundo visible, limitado como está por sus sentidos, genera angustia y espanto. Por ejemplo, “Carta de un loco” constituye una reflexión sobre el desequilibrio en el que vive el individuo, cuyos órganos vitales resultan insuficientes para captar la infinidad de cosas que le rodean. Lo sobrenatural, así, se define como “lo que permanece velado para nosotros”, lo inaccesible e inabordable.²¹⁹

Sus personajes, a diferencia de los visionarios románticos, carecen de predisposición para protagonizar experiencias fantásticas: se definen como escépticos ante cualquier hecho que pueda desbordar los límites de la realidad. Esa actitud es afín a la del propio Maupassant en “Le fantastique” (*Le Gaulois*, 7 de octubre de 1883), donde anuncia el final del sentimiento de lo sobrenatural al trocarse las creencias de los antepasados en divertimentos ridículos e inverosímiles. También manifiesta su admiración hacia Hoffmann, Poe o Turgueniev, si bien puntualiza, en el caso de los dos primeros, que en

²¹⁸ Gwenhaël Ponnau, *La folie dans la littérature fantastique*, CNRS, 1987, pp. 77-79.

²¹⁹ Guy de Maupassant, “Carta de un loco”, *“El Horla” y otros cuentos de crueldad y delirio*, Valdemar, Madrid, 2002, p. 180. “Lettre de un fou” se publicó el 3 de julio de 1883 en *Gil Blas* con el pseudónimo Maufrigneuse. Al año siguiente apareció en *Les soeurs Rondoli*, ya firmado por Maupassant.

ciertas épocas en que la ingenuidad era la norma los autores podían ser menos cautos al desarrollar lo fantástico.²²⁰

El juego con la duda, la vaguedad a la hora de presentar lo imposible, es característica en su narrativa: los personajes están condenados a dudar entre la alienación y lo inexplicable. Lo fantástico de Maupassant, en definitiva, hunde sus raíces en los recovecos psicológicos del individuo, en el miedo a la locura y la disgregación de la personalidad, de ahí, también, que su narrativa se haya vinculado tradicionalmente con el motivo del doble.

En “Le fantastique” Maupassant augura el final de la literatura fantástica: “Dans vingt ans, la peur de l’irréel n’existera plus même dans le peuple des champs. Il semble que la Création ait pris un autre aspect, une autre figure, une autre signification qu’autrefois. De là va certainement résulter la fin de la littérature fantastique”.²²¹ El autor se refiere a una concepción del género que considera ya agotada. Por eso quizá haya que leer uno de sus primeros relatos, “El doctor Heraclius Gloss”, a la luz del cansancio ante tópicos como la trasmigración de las almas o el desdoblamiento.²²²

Esta *nouvelle*, cuya acción se sitúa en la ciudad de Balançon hacia finales del siglo XVIII, se centra en las peripecias de un estrambótico doctor que encuentra un manuscrito fechado en 1748 y titulado *Mis dieciocho metempsicosis. Historia de mis existencias desde el año 184 de la era llamada cristiana*. A partir del hallazgo, el doctor se obsesiona con la trasmigración de las almas y adopta un mono, a quien cree un hombre en el último grado de purificación. Un día, al entrar en su despacho, tiene una visión espeluznante:

Su lámpara de trabajo estaba encendida encima de la mesa y, bajo su luz, de espaldas a la puerta por la que entraba, vio... al doctor Heraclius Gloss leyendo atentamente su manuscrito. No había duda... Efectivamente era él mismo... Llevaba sobre los hombros su larga bata de seda antigua con grandes flores rojas y, sobre la cabeza, su gorro griego de terciopelo negro bordado en oro. El doctor entendió que si aquel otro él mismo se volvía, que si los dos Heraclius se miraban cara a cara, aquel que temblaba en ese momento en su piel caería fulminado ante su

²²⁰ El artículo puede verse en *Le Horla et autres récits fantastiques*, pp. 186-190. Posteriormente el autor trasladó algunos fragmentos al cuento “El miedo” (“La peur”, *Le Figaro*, 26 de julio de 1884).

²²¹ *Ibid.*, p. 187.

²²² “Le docteur Héraclius Gloss”, escrito en 1875, permaneció inédito hasta que Jean Ossole lo publicó en la *Revue de Paris* entre el 15 de noviembre y el 25 de diciembre de 1921. La única traducción al español que he encontrado puede verse en “*La madre de los monstruos*” y otros cuentos de locura y muerte, pp. 117-176.

reproducción [...] El otro se volvió bruscamente y el doctor pasmado reconoció... a su mono (p. 148).

El doctor, convencido de que el mono es el autor del manuscrito, multiplica sus esfuerzos para comunicarse con él, pero la actitud del simio hace imposible el diálogo. Su devoción hacia los animales lleva al doctor al manicomio, donde conoce al auténtico autor del libro, Dagobert Félorme. Tras superar un período en que se cree el mismísimo Pitágoras, Heraclius reacciona virulentamente contra la metempsicosis y, furioso, mata a todo animal que encuentra a su paso. Recluido de nuevo en el manicomio, crea una facción contraria a Félorme, el más ferviente defensor de la doctrina pitagórica.

El carácter humorístico de la *nouvelle* surge inicialmente de la distancia irónica establecida por el narrador²²³ para condensarse después en la sátira de la metempsicosis y la parodia del tipo literario del sabio, que también cultivarán durante esos años Benito Pérez Galdós o José Fernández Bremón.²²⁴ Sorprende sobre todo la escena de la falsa duplicación del doctor, que reproduce los lugares comunes de la literatura sobre dobles -la sorpresa, el reconocimiento- pero culmina con un anticlímax que refuerza el carácter cómico del relato. Maupassant no sólo parodia un *topos* que había visto ya en Hoffmann, Poe y Nerval -sus experiencias autoscópicas son más tardías-, sino que además le otorga un nuevo significado al hacer del mono el doble del doctor. En la más pura tradición del *Doppelgänger*, el animal, como un *alter ego* de intenciones aviesas, tiraniza a Heraclius; la criada, mucho más perspicaz, le advierte de que “No sólo [el mono] es el dueño de la casa, sino que hace ya tiempo que es el dueño del dueño” (p. 151).

¿Pretendía Maupassant parodiar el doble -todo un tópico literario por aquel entonces- ya en su primer relato? El tratamiento grotesco y estrambótico del desdoblamiento y la subsiguiente usurpación así parecen indicarlo. La falsa autoscopia, además, le permite referirse satíricamente a las teorías evolucionistas que, con un sentido mucho más ominoso, reaparecerán en “El Horla”.²²⁵

²²³ Véase Daniel Sangsue, “De seconde main: rire et parodie chez Maupassant”, en Jacques Lecarme y Bruno Vercier, eds., *Maupassant miroir de la nouvelle*, pp. 179.

²²⁴ Véase mi artículo “La ciencia dislocada: los sabios de José Fernández Bremón en su narrativa breve”, *España Contemporánea* (en prensa).

²²⁵ La imagen del simio que emula al hombre es habitual en el siglo XIX; no hay más que pensar en “Los crímenes de la calle Morgue” (1841), de Poe, y, a partir de la polémica difusión de las teorías de Darwin, en relatos como “Gestas, o el idioma de los monos” (1872), de Fernández Bremón o, sobre todo, “Yzur” y “Un fenómeno inexplicable” de Leopoldo Lugones. Son curiosas, por cierto, las concomitancias de éste último con “El doctor Heraclius Gloss”, pues trata bajo el código de lo

El acoso y la usurpación tomarán una forma amenazante a medida que el autor profundice en los horrores de lo sobrenatural o, como explica Savinio en una imagen muy sugerente, cuando el Maupassant de las anécdotas y las ocurrencias pintorescas ceda su lugar -de modo intermitente al principio, ya sin oponer resistencia al final- al “inquilino negro”.²²⁶ Un ejemplo es “¿Él?”,²²⁷ un relato perteneciente a la órbita del doble que encierra una reveladora poética de lo fantástico maupassiano.

El cuento plasma la obsesión de un hombre que no cree en espectros ni en muertos, que confía en la razón y sólo teme la soledad y las alucinaciones que puedan generar sus defectuosos sentidos. Pese a su rechazo al matrimonio -todo un lugar común en Maupassant-, le comunica a un amigo su intención de casarse con una mujer a la que apenas conoce y a la que no ama. La raíz de esta decisión está en una experiencia aterradora que tuviera el otoño pasado, en una noche húmeda y desapacible. Esa noche, al llegar a casa vio a alguien sentado en su sillón, frente al fuego y de espaldas a él (una posición muy similar a la del mono de Heraclius). Al intentar tocar al hombre “Ya no había nadie. ¡El sillón estaba vacío!” (p. 38). Desde entonces, vive angustiado por la posibilidad de que el desconocido vuelva a aparecer; pese a que asegura tener la certeza de que la visión no fue otra cosa que un trastorno óptico, “ya no puedo estar solo en mi casa, porque él está allí. Ya no le veré, lo sé, no volverá a aparecer, eso se acabó. Pero sigue estando en mi pensamiento. Sigue siendo invisible, pero esto no impide que esté allí” (p. 41).

Hay dos datos objetivos que ratifican la existencia del ser sobrenatural. La noche funesta el portero abre la puerta de la calle con más celeridad de la acostumbrada: “pensé: «Vaya, sin duda otro inquilino acaba de subir»” (p. 37). Asimismo, encuentra la puerta de su casa cerrada sin doble vuelta de llave, aunque al salir así la dejó. La mención de estos pequeños detalles muestra que, por reticente que sea el narrador a aceptar la existencia de lo fantástico, en realidad no descarta esa posibilidad.

¿Puede considerarse esa presencia un doble del protagonista? Así lo hacen Rank, Pierre Bayard -un “double interventionniste”-, Tuula Lehman -un doble inmaterial, sin

fantástico lo que Maupassant parodia: su protagonista es un estudioso de las doctrinas de Madame Blavatsky que, empeñado en conocer a su otro yo, descubre que éste es un mono.

²²⁶ Alberto Savinio, *Maupassant y “el otro”*, p. 81.

²²⁷ “Lui?”, aparecido en *Gil Blas* el 3 de julio de 1883 bajo el pseudónimo Maufriigneuse, luego incluido en *Les soeurs Rondoli* (1884). Utilizo la traducción al español de “*La madre de los monstruos*” y otros cuentos de locura y muerte, pp. 33-42.

sustancia-, Castex o Troubetzkoy.²²⁸ Esta lectura armoniza con las continuas referencias en los relatos de Maupassant a la naturaleza múltiple del individuo, a la convivencia en un mismo envoltorio físico de dos seres que sostienen una lucha que, de vencer el ser oculto, se saldaría con la aniquilación del original. Por ejemplo, Jacques Parent, en “¿Un loco?” (“Un fou?”, *Le Figaro*, 1 de septiembre de 1884), atesora, como vimos, un poder magnético del que reniega (Parent, por cierto, es el apellido del hipnotizador en la versión definitiva de “El Horla”). Le aterroriza su don innato para controlar a hombres, animales y objetos, pero se ve impotente ante la fuerza que ha adquirido su otro yo:

En cuanto a mí... En cuanto a mí, estoy dotado de un poder horroroso. Es como si tuviera a otro ser encerrado dentro de mí, un ser que constantemente quiere escapar, actuar a pesar mío, que se agota, me roe, me agota. ¿Quién es? No lo sé, pero estamos dos en mi propio cuerpo, y es él, el otro, quien a menudo es el más fuerte, como esta noche (pp. 64-65).

Parent lucha contra un doble subjetivo interno, mientras que el protagonista de “¿Él?” es incapaz de averiguar la identidad de un desconocido al que no llega a enfrentarse: no puede afirmarse con total seguridad que se trate del otro yo del narrador, dado que su rostro permanece oculto en las tinieblas. Así, a diferencia de un “¿Un loco?”, que comparte más de un rasgo con el *Doppelgänger*, “¿Él?” queda fuera del paradigma aquí propuesto.²²⁹

“El Horla” es la *nouvelle* fantástica de Maupassant que más enfáticamente se ha relacionado con el doble. Como es sabido, el autor escribió dos versiones: la primera (*Gil*

²²⁸ Véase Otto Rank (*op. cit.*, p. 46), Pierre Bayard (*Maupassant, juste avant Freud*, Minuit, París, 1994, p. 51), Tuula Lehman (*Transitions savantes et dissimulées. Une étude structurelle des contes et nouvelles de Guy de Maupassant*, Finnish Society of Sciences and Letters, Helsinki, 1990, p. 192), Pierre-Georges Castex (*Le conte fantastique en France*, p. 388) y Wladimir Troubetzkoy (*La figure du double*, capítulo 6). Jean Perrot (“Le tour d’écrou du coeur: de Maupassant à Henry James”, p. 161) relaciona “¿Él?” con “La vida privada”: “dans les deux ouvres, un cas identique de dédoublement de personnalité littéraire permet de déboucher sur le fantastique lié à l’exploration des ambiguïtés de la personne”.

²²⁹ A estos casos inciertos se asemeja “El doble” (“Le double”, 1895), de Jean Lorrain, *Cuentos de un bebedor de éter*, Miraguano, Madrid, 1998. El relato se centra en la experiencia de un escritor consagrado que recibe la visita de un joven autor, Michel Hangoulve, cuyo comportamiento le aterroriza: “Había pues, en medio de su conversación, perpetuos saltos y sobresaltos, como si de pronto alguien le hubiera hablado al oído, verdaderos giros de todo su cuerpo hacia una especie de presencia invisible y saludos, actitudes y gestos de toda la cara, la cabeza y el cuello tendidos hacia no sé qué misterioso consejero” (p. 114). El título del cuento, sumado a las referencias a Hoffmann y Poe, hace pensar en un doble subjetivo interno que atormenta a Hangoulve (y que evoca, por cierto, el estado de Oluf niño antes de que su doble adquiera entidad material).

Blas, 26 de octubre de 1886), constituye la confesión ante un grupo de psiquiatras de un hombre atemorizado por un extraño ser; la segunda, que apareció en un volumen al que daba título en mayo de 1887, cobra la forma de un diario cuyo protagonista anota una experiencia similar. Las diferencias entre los dos relatos son notables, pero aquí no me ocuparé de ellas, sino que me centraré en la descripción del Horla, una criatura sobrenatural cuyos rasgos la diferencian notablemente del doble.

Al leer los estudios recientes sobre “El Horla”, llama la atención el hecho de que en su mayoría éstos asimilan al Horla con un *Doppelgänger* que trasciende la ascendencia romántica.²³⁰ Es, por ejemplo, el caso del monográfico de Joël Malrieu.²³¹ El Horla, según Malrieu, se corresponde con la imagen del yo profundo del protagonista, con la expresión de sus fantasmas y obsesiones. Ahora bien, resulta sospechoso que Malrieu se vea obligado a contrastar una y otra vez lo que él llama *doble tradicional* con el Horla. Ni siquiera la indefinición material del Horla hace pensar al crítico que quizá el personaje vaya por otros derroteros que los Medardo-Victorino o William Wilson: “Peu importe dans cette perspective que le double ne soit pas une duplication mécanique du personnage, d’autant plus que la vacuité du Horla répond précisément à celle du narrateur”.²³²

Roger Bozzetto, por su parte, se detiene en la comparación de las dos versiones del relato.²³³ Apunta que, de considerar al Horla de ambas como doble, lo problemático sería definir a quién o qué dobla; además, añade con buen tino, la crítica ha reemplazado la noción romántica de doble por la de lo innombrable, lo extranjero, el *alien*. Para descifrar el significado del primer Horla en el marco de las teorías evolucionistas, Bozzetto se sirve de la noción de alteridad y desecha la de doble: “Si double il y a, ce n’est pas un double personnel, c’est un ‘autre’ qui vient à la place de l’homme, et qui par ses qualités est mieux adapté que lui”. Esto es, el Horla, una especie más desarrollada que el hombre, vendría a usurparle en el reino de la naturaleza.²³⁴ En cuanto al segundo Horla, sigue la tónica

²³⁰ Eduard Vilella, *El doble: elements per a una panoràmica històrica*, p. 155, cita el relato como ejemplo de la radicalización del motivo a finales del siglo XIX, resuelta en una suerte de intangibilidad. Véanse también las páginas citadas de Wladimir Troubetzkoy. Ralph Tymms (*Doubles in literary psychology*, pp. 96-97) establece confusos vínculos entre Medardo y el protagonista de “El Horla”.

²³¹ Joël Malrieu, *Le Horla de Guy de Maupassant*, Gallimard, París, 1996, pp. 120-125.

²³² *Ibid.*, p. 121.

²³³ Roger Bozzetto, “Histoire d’alien ou récit d’aliène? Une double approche de l’alterité”, *Le double, l’ombre, le reflet. Cahiers de littérature générale*, Opéra, Nantes, s.f., pp. 43-62.

²³⁴ No hay que olvidar que el narrador está convencido de la superioridad del Horla. Así, en la versión de 1886 se lee: “¿Quién es? Señores, ¡es el que la tierra espera después del hombre! El que viene a destronarnos, a someternos, a domarnos, y tal vez a alimentarse de nosotros igual que

tradicional al identificarlo con el doble del narrador: “Le Horla en tant qu’être -réel ou fantasmé- est présent dans l’espace d’un texte, dont il n’est pas l’initiateur, mais dont il occupe le centre. Est-il pour autant un double atroce du narrateur? Le Hyde de ce Docteur Jekyll?” En resumen, Bozzetto considera al Horla de 1886 un sustituto de la raza humana y al de 1887 un *Doppelgänger* que vampiriza al protagonista.

Tanto Malrieu como Bozzetto coinciden en que el Horla no encaja en el concepto de doble, pero aun así ceden a la tentación de asimilarlo a éste basándose en elementos como la función cognoscitiva, la sustitución o la desintegración del yo. Pero el Horla, híbrido de distintos seres sobrenaturales, es una criatura de factura novedosa muy distinta al doble, como ya indica el nombre inédito con que le bautiza el narrador.²³⁵ Se asemeja al vampiro -en la primera versión el narrador observa cuánto ha adelgazado su cochero, mientras que en la segunda se fija en su palidez-, pero a un vampiro ajeno al ritual sangriento pues se alimenta de agua y leche y domina a sus víctimas psíquicamente. Por su invisibilidad evoca al macabro personaje de “What was it?” (1859), de Fitz-James O’Brien,²³⁶ si bien esa invisibilidad no es concebida por el protagonista como tal, sino como una transparencia opaca que sus rudimentarios ojos no están preparados para captar, algo que se pone de manifiesto cuando la presencia del Horla le impide contemplar su reflejo en el azogue. Es innegable, asimismo, que su faceta malévola y bestial lo hermana al Hyde de Stevenson. Y que, por el modo en que se traslada desde Brasil hasta los márgenes del Sena, pasaría por pariente de los horrores cósmicos de Machen y, posteriormente, de su discípulo Lovecraft.

No obstante, también hay elementos en “El Horla” que remiten a la tradición del doble. El escéptico narrador, en la versión definitiva, contempla la posibilidad de la existencia de un yo oculto que actuaría cuando él duerme, desechando así la amenaza de la criatura; pero la duda desaparece cuando se unta los labios y las manos con mina de plomo y, al despertar, las jarras de agua y leche que llenó la noche anterior están vacías... e impolutas. La sesión parisina de hipnosis en la versión de 1887 revela al protagonista que, en efecto, en el ser humano anidan poderes ocultos que pueden invocarse procedimientos

nosotros nos alimentamos de los bueyes y los jabalies” (“El Horla”, *“El Horla” y otros cuentos de crueldad y delirio*, p. 26). Maupassant dota así al relato de una inquietante base científica.

²³⁵ Véanse las diversas interpretaciones que ha suscitado el extraño nombre de la criatura en Joël Malrieu, *op. cit.*, pp. 60-66.

²³⁶ Su traducción al español, “¿Qué era aquello?”, puede verse en David G. Hartwell, ed., *El gran libro del terror*, Martínez Roca, Barcelona, 1989, pp. 399-408.

secretos, pero no creo, como apunta Marie-Claire Bancquart, que esa escena suponga la introducción del doble en el relato.²³⁷ La citada escena del espejo se ha interpretado como un caso de posesión “qu’il se donne un moment comme le double du narrateur en se substituant à son reflet”.²³⁸ Y ya Paul Sollier se había servido del episodio para ilustrar la autoscopia negativa (el sujeto no se refleja en el azogue). Pero concluir que la criatura es una proyección patológica del yo del protagonista no es más que una lectura reduccionista a la luz de la singular configuración del Horla y de la presencia evidente de lo sobrenatural en el relato.

El final de la segunda versión de “El Horla”, en que el protagonista se plantea la opción del suicidio, también incidiría, según Palacios Bernal, en un aspecto recurrente de las historias de dobles: “La muerte del doble es necesaria para preservar la identidad del sujeto. Pero el doble puede ganar y el resultado es la enajenación total y absoluta del yo”.²³⁹ Palacios Bernal acierta al asociar la aniquilación del doble o su victoria con la preservación o la destrucción del original, pero no es éste el caso de “El Horla”: si el protagonista, tras quemar su casa con la criatura dentro, vislumbra como única posibilidad de salvación el suicidio es porque aquella es indestructible y, tarde o temprano, se apoderará de él.²⁴⁰ A diferencia del doble, el organismo del Horla es sumamente avanzado y complejo, un enigma para la ciencia.

Por otro lado, su previsible victoria alcanza un tono apocalíptico -su dominio supondrá la esclavitud de la especie humana o su extinción- muy distinto al fatalismo individual causado por el doble; en otras palabras, el Horla no evidencia la endeblez de la noción de individuo, sino que pone en tela de juicio la posición privilegiada de la raza humana en el mundo. El protagonista no pretende aquí huir de sí mismo -cosa que sí sucede en “¿Él? o “¿Un loco?”-, sino de una amenaza externa que jamás podrá sortear. De

²³⁷ Marie-Claire Bancquart, “Introduction” a Guy de Maupassant, *Le Horla et autres contes fantastiques*, Garnier, París, 1976, p. XXXVII.

²³⁸ André Targe, “Trois apparitions du Horla”, *Poétique*, 24 (1975), p. 457.

²³⁹ Concepción Palacios Bernal, *Los cuentos fantásticos de Maupassant*, p. 123.

²⁴⁰ “¿Muerto? Tal vez... ¿Su cuerpo? Su cuerpo, que la luz atravesaba, ¿no era indestructible por medios que matan los nuestros” [...] ¿Para qué ese cuerpo transparente, ese cuerpo incognoscible, ese cuerpo de Espíritu, si también debe temer los males, las heridas, los achaques y la destrucción prematura? [...] Después de aquel que puede morir todos los días, a todas las horas, en cualquier minuto, por cualquier accidente, ha llegado aquel que sólo debe morir en su día, en su hora, en su minuto, ¡porque ha alcanzado el límite de su existencia!” (p. 75).

ahí que en el suicidio, “el sublime valor de los vencidos”,²⁴¹ se cifren todas sus esperanzas de escapar del Horla.

En los relatos aquí estudiados, Maupassant desarrolla temas del repertorio fantástico frecuentes en las obras sobre dobles. Sin embargo, es obvio que esos temas no están ligados exclusivamente a éste ni a ningún otro motivo literario: la despersonalización, la enajenación o la disolución de la identidad aparecen en otros muchos contextos. ¿Cuál es el trasfondo que, por ejemplo, subyace tras el autómatas, el vampiro, el muerto viviente, o tras tantos otros *topos* no ya fantásticos, sino realistas? Lo mismo puede afirmarse, asimismo, de escenas sobrecogedoras como la sesión de hipnosis o la del reflejo oculto, donde Maupassant juega con dos elementos -magnetismo y espejo- que aunque se asocian con frecuencia al doble no dependen de éste.

La figura de Maupassant resulta atractiva para los estudiosos de lo fantástico y el doble no sólo por la insistencia con la que el autor recurre a esos temas arriba citados, sino por las experiencias autoscópicas que él mismo experimentó, vivencias que, al ser recogidas por la prensa francesa tempranamente (del mismo modo que los contemporáneos de Poe o Nerval fueron partícipes de su proceso de autodestrucción), dieron lugar a un mito que ha llegado hasta nuestros días.

Pese a que Maupassant no cultivó el motivo del doble en un sentido estricto, relatos como “El doctor Heraclius Gloss” o “¿Un loco?” pertenecen al campo temático del motivo en tanto que se sirven de su tradición para parodiarla o bien para indagar en los aspectos más tenebrosos del *alter ego*. Al cabo, sus cuentos fantásticos -no muy abundantes pero dignos de figurar en cualquier antología por su calidad- son sintomáticos de la evolución de esa dimensión interna de lo fantástico que arranca con Hoffmann, se desarrolla con Poe, y alcanza su cima a finales del siglo XIX con el propio Maupassant.

²⁴¹ Guy de Maupassant (1889), “La dormilona”, “*El Horla*” y otros cuentos fantásticos, Alianza, Madrid, 2001, p. 160.



Fenómeno (1962),
de Remedios Varo

2. NARRATIVA ESPAÑOLA

BREVES NOTAS SOBRE EL CULTIVO DE LO FANTÁSTICO

El desarrollo del motivo del doble en la narrativa española del siglo XIX está estrechamente ligado a la evolución de la literatura fantástica en nuestras fronteras. Si según el parecer crítico más extendido lo fantástico fue un género importado que evolucionó en España a remolque de lo que sucedía en otros países europeos, sobre todo Francia, algo similar puede afirmarse, *a priori*, del *Doppelgänger*.

Se ha querido ver en Hoffmann al autor más determinante en el nacimiento del cuento fantástico español durante el Romanticismo.²⁴² Fue también el primero en dotar al doble de un significado rico y profundo, y en convertirlo en un motivo de gran repercusión cultural. No ha de extrañarnos la coincidencia: la concepción de lo fantástico de Hoffmann se caracteriza por un acendrado realismo, la puesta en escena de un ambiente cotidiano en el que irrumpe súbitamente lo sobrenatural y el despliegue de fenómenos vinculados a la alteración de la personalidad. Se trata de una concepción del género que el doble, figura pavorosa por lo que tiene de cotidiano y recurso excepcional para ubicar en un primer plano todo conflicto de identidad, ilustra a la perfección.

Sin embargo, sorprende la casi total inexistencia de cuentos fantásticos españoles publicados antes de medio siglo o, si se quiere, con anterioridad a 1868 -año que tradicionalmente ha servido a los historiadores de la literatura para marcar el momento en que la narrativa española evoluciona hacia un modelo realista-, en que el doble aparece en un contexto fantástico hoffmanniano.²⁴³ De hecho, pese al tan traído influjo del alemán, son muy pocos los relatos que se adscriben a ese patrón en la primera mitad del siglo XIX.

David Roas ha cifrado en ciento cincuenta el número de relatos fantásticos publicados en la prensa durante este período, de los cuales aproximadamente la mitad son

²⁴² Por ejemplo, Mariano Baquero Goyanes (*El cuento español en el siglo XIX*, CSIC, Madrid, 1949, p. 236) afirma: “El cuento fantástico español nace como una imitación de los cultivados en otros países, especialmente de los de Hoffmann”. Incide en la misma idea Leonardo Romero Tobar, “Sobre la acogida del relato fantástico en la España romántica”, en Georges Güntert y Peter Frölicher, eds., *Teoría e interpretación del cuento*, Peter Lang, Berna/Viena, 1995, pp. 223-237.

²⁴³ La denominación de *fantástico hoffmanniano*, que tomo de David Roas (*La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*), designa aquellos relatos que ostentan los rasgos característicos de la producción fantástica de Hoffmann. Con el uso del término no se pretende limitar el desarrollo del género en España a su influencia, pues autores como Charles Nodier, Gautier o Emile Erckmann y Alexandre Chatrian ejercieron un influjo paralelo, asimilando y renovando a su vez la narrativa del alemán.

legendarios, sesenta góticos y sólo un número muy reducido de inspiración hoffmanniana.²⁴⁴ Éstos últimos son “Yago Yasck” (1836), de Pedro de Madrazo; “La Madona de Pablo Rubens”, de Zorrilla; el anónimo “El puñal del capuchino” (1848); y algunos relatos de Antonio Ros de Olano cuya adscripción a lo fantástico es problemática. De ellos, sólo el cuento de Zorrilla trata el motivo del doble. “Yago Yasck” integra tópicos como la confusión de identidad y el control de voluntad cuyo tratamiento, en efecto, evoca a Hoffmann, pero de ningún modo pertenece a la órbita del *Doppelgänger*. Los otros dos textos con doble publicados en la primera mitad del siglo XIX son *El capitán Montoya* (1840), del propio Zorrilla, y *El estudiante de Salamanca* (1840), de José de Espronceda, “cuentos en verso”²⁴⁵ de corte legendario, la modalidad de lo fantástico más exitosa por aquel entonces de cuya descripción me ocuparé más adelante.

Las razones por las que la esencia de lo fantástico hoffmanniano -y con ella el *Doppelgänger* y una dimensión psicológica de lo sobrenatural- tardó en ser aprehendida por gran parte de los autores y críticos españoles son de índole diversa, y coinciden en muchos aspectos con el peculiar desarrollo del movimiento romántico en nuestras fronteras.²⁴⁶

Puede alegarse, en primer lugar, la situación opresiva en la que se hallaba el mundo editorial. Ya a finales del siglo XVIII, en 1791, Floridablanca había suprimido todos los periódicos españoles -salvo la prensa oficial o de anuncios- para evitar cualquier referencia a la Revolución Francesa, a la vez que mandaba requisar el material impreso procedente del país vecino. El 11 de abril de 1805 se imponía una severa censura a toda obra que no estuviera inspirada por el gobierno, careciera de utilidad pública y escapase al

²⁴⁴ David Roas, *op. cit.*, p. 403.

²⁴⁵ El uso de *cuento* fue habitual en el Romanticismo para designar toda narración fantástica o legendaria, infantil o popular, en verso o en prosa. Hasta bien entrado el siglo XIX se identifica con narraciones de ínfimo valor literario o con aquellas que entrañan un significado *falso*. Acerca de la consideración del cuento en las poéticas, véase Ángeles Ezama, “El relato breve en las preceptivas literarias decimonónicas españolas”, *España Contemporánea*, VII, 2 (1995), pp. 41-51. Sobre el *cuento en verso*, véase Luis F. Díaz Larios, “Notas para una poética del cuento romántico en verso (con algunos ejemplos)”, *Scriptura*, 16 (2001), pp. 9-23.

²⁴⁶ Como es sabido, la implantación del Romanticismo fue aquí más lenta que en otros países europeos. Suele considerarse que su desarrollo no se inició hasta la muerte de Fernando VII, en 1833. Pese a todo, el término “romántico” se utiliza ya en 1814 en el contexto de la Querrela Calderoniana (1814-1820), y publicaciones de claro signo romántico -*El Europeo* (Barcelona, octubre de 1823-abril de 1824)- o discursos como los de Agustín Durán y Alberto Lista en 1828 anuncian la llegada del movimiento a España. Véase Allison Peers, *Historia del movimiento romántico español*, Gredos, Madrid, 1973, vol. I, pp. 163-168; Guillermo Carnero, *Los orígenes del romanticismo reaccionario español*, Universidad de Valencia, Valencia, 1978; y Derek Flitter (1992), *Teoría y crítica del romanticismo español*, University Press of Cambridge, Cambridge, 1995, pp. 58-71.

control religioso.²⁴⁷ La relativa liberalización de las leyes de imprenta -al margen del paréntesis del Trienio Liberal- sólo se produjo tras la muerte de Fernando VII, gracias al decreto formulado por Javier de Burgos en enero de 1834; pudieron leerse entonces en España las novelas góticas y terroríficas -sobre todo de origen inglés y francés- que triunfaban en Europa. Otro factor completa la precariedad del panorama editorial español durante las primeras décadas del siglo: el poco interés de los comerciantes, que no emprendieron traducciones a gran escala hasta que no se sintieron estimulados por la competencia gala.²⁴⁸

También intervino en ese complejo proceso de asimilación de lo fantástico la herencia de la Ilustración. Las poéticas del siglo XVIII, defensoras de una literatura de carácter pedagógico e influyentes todavía a principios del XIX, rechazaban este tipo de narrativa, que creían peligrosa por su talante subversivo y, desde luego, nada útil para formar al lector. Como es obvio, la novela gótica, germen del género, no se ajustaba a esas premisas.²⁴⁹

En este panorama cultural, constreñido por las repercusiones del absolutismo fernandino y estigmatizado por el canon neoclásico, la figura y la obra de Hoffmann fueron percibidas de manera singular. En primer lugar, se asoció al autor con una Alemania estereotipada, deudora de la imagen divulgada por Madame de Stäel, quien había descrito en *De l'Allemagne* (1810) un país idóneo para la explosión de lo fantástico tanto por su situación geográfica y su clima como por el carácter de sus gentes:

Nos falta hablar de la fuente inagotable de los efectos poéticos en Alemania: el terror. Los aparecidos y los hechiceros gustan tanto al pueblo como a los hombres ilustrados. Es un resto de mitología del norte, una disposición que inspira bastante naturalmente las largas noches de los climas septentrionales. Y, por otra parte, aunque el cristianismo combate todos los temores no fundados, las supersticiones populares siempre tienen alguna analogía con la religión dominante.²⁵⁰

²⁴⁷ Véase Antonio Márquez, *Literatura e Inquisición en España (1478-1834)*, Taurus, Madrid, 1980; e Iris Zavala, "La censura en la semiología del silencio: siglos XVIII y XIX", *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 5 (1987), pp. 147-15.

²⁴⁸ José F. Montesinos (1954), *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*, Castalia, Madrid, 1980.

²⁴⁹ No deja de ser curioso que la cultivadora del gótico más conocida en España, Ann Radcliffe, abogue por una explicación racional de lo sobrenatural.

²⁵⁰ Madame de Stäel, *Alemania*, Espasa Calpe, Madrid, 1991, p. 97.

Por otra parte, no sólo cobra forma en el imaginario español el dibujo de una Alemania tenebrosa, poblada por ondinas, trasgos y brujas -estampa que, como ya se advirtió, muy poco tiene que ver con los cuentos sobrenaturales de Hoffmann-, sino que se concibe este país como la cuna de lo fantástico, idea utilizada en ocasiones como “arma arrojadiza en contra del cultivo de dicho género, puesto que se la consideró extranjera y, como tal, una práctica literaria ajena al canon español”.²⁵¹

En resumen, las críticas adversas a Hoffmann estaban motivadas tanto por una idea restrictiva del canon que supeditaba la construcción de una literatura nacional al rechazo de lo foráneo, como por una imagen distorsionada de su narrativa, asociada a esa superstición que habían censurado los ilustrados y, por añadidura, a consideraciones morales -de índole en muchos casos biográfica- muy próximas a las desgranadas por Walter Scott, cuyo artículo sobre el alemán se había traducido al español en 1830.²⁵²

Hay un tercer factor, aducido por David Roas, que explica esa comprensión errónea de la narrativa de Hoffmann: la competencia literaria del lector, constituida por las lecturas previas que forman parte de su horizonte de expectativas, así como su habilidad interpretativa, derivada de ese repertorio y de su formación intelectual. Dado que la publicación de los primeros relatos legendarios y góticos españoles coincidió con la llegada de Hoffmann, el lector de la época disponía de un bagaje fantástico realmente pobre. Incluso muchos de los críticos que ensalzaron la obra del alemán “no supieron ver más allá de su componente extraño y extravagante, porque no comprendían qué pretendía el autor alemán al plantear la intrusión de lo sobrenatural en el mundo cotidiano del lector”.²⁵³

Así, aunque las traducciones de Hoffmann comienzan a aparecer en los años treinta, su novedoso modo de entender lo fantástico no se asume con cierta coherencia hasta la segunda mitad de siglo. Paradójicamente, se escriben muchos más cuentos cuyos autores, pretendiendo remedar lo que entienden por hoffmanniano, lo confunden con el folclore germano o con algo estrambótico y sin sentido.²⁵⁴ En cualquier caso, el nuevo

²⁵¹ David Roas, *Hoffmann en España. Recepción e influencias*, p. 64.

²⁵² El artículo, traducido como “Ensayo sobre lo maravilloso en las novelas o romances”, sirvió de prólogo al tercer tomo de la *Nueva colección de novelas de Sir Walter Scott*, Jordán, Madrid, 1830, pp. 1-48. El texto supuso la primera mención a Hoffmann en España.

²⁵³ David Roas, *op. cit.*, p. 138.

²⁵⁴ Un caso, éste, en algo similar al francés: recordemos que tras las primeras traducciones de los cuentos de Hoffmann surgió una moda que acabó desvirtuando el espíritu de su universo fantástico, algo de lo que dio debida cuenta Gautier en “Onuphrius”.

género suscitó un gran revuelo entre lectores, escritores y críticos, fuera para reivindicarlo o bien para censurarlo.

Desde finales del siglo XVIII lo sobrenatural y la estética de lo macabro y horripilante se manifestó en España a través de distintos -y exitosos- modelos literarios, así como en otras artes.²⁵⁵ Por un lado el teatro (la comedia de magia y el teatro terrorífico de raigambre gótica), la literatura popular (el cuento folclórico, la leyenda, los pliegos de cordel) o la poesía (las composiciones en la estela de Young y Ossian). Por otro, la pintura (Goya), los espectáculos musicales (como *Gisella o las Willis* y *La Péry*, ambos de Gautier) y los artículos de divulgación; entre éstos últimos me interesa destacar los dedicados al magnetismo animal, que aunque no se puso de moda hasta mediados de siglo, hibridado con el espiritismo, se menciona ya en una fecha temprana.²⁵⁶

Antes he llamado la atención sobre la abundancia de narraciones fantásticas legendarias publicadas durante la primera mitad de siglo. Por ejemplo, resulta significativo que gran parte de los cuentos publicados en *El Artista* (enero de 1835-abril de 1836) pertenezcan a esta categoría (con excepciones como “Yago Yasck”). Y es significativo porque la revista dirigida por Eugenio de Ochoa y Federico de Madrazo fue fundamental en la difusión de lo fantástico y en la formación literaria del nuevo público lector.²⁵⁷ El dominio de lo legendario durante este período es fruto de la voluntad de los románticos de recuperar y reivindicar las tradiciones y el pasado nacional, y del afán de hacerse eco de la moda de lo fantástico desde una dimensión sobrenatural en cierto modo *controlada*. Como se verá, pese a que estos cuentos comparten rasgos con el relato puramente fantástico, despliegan técnicas que merman parte de su poder transgresor al fenómeno sobrenatural. En muchas de estas narraciones se pretende desterrar el efecto de miedo y restarle virulencia a lo desconocido, cuando no rechazarlo tajantemente e intalarse en un reconfortante pintoresquismo muy del gusto de la época.²⁵⁸

²⁵⁵ Véase David Roas, *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*, pp. 193-229.

²⁵⁶ “Galvanismo. Magnetismo”, de C. [C. E. Cook], *El Europeo*, I, 3 (1823).

²⁵⁷ Véase Leonardo Romero Tobar, *Panorama crítico del romanticismo español*, Castalia, Madrid, 1994, pp. 58-65; y Gabriela Pozzi, “Fantasmas reales y misterios resueltos: convenciones narrativas en los ‘cuentos fantásticos’ de *El Artista* (1835-1836)”, *España Contemporánea*, VIII, 2 (1995), pp. 75-87. Eugenio de Ochoa se inspiró para crear su revista en *L’Artiste* de París. Había estudiado en la Escuela Central de Artes y Oficial de la capital francesa, donde estuvo hasta 1834. Allí conoció de primera mano algunas de las traducciones de Hoffmann. Véase al respecto Donald Allen Randolph, *Eugenio de Ochoa y el romanticismo español*, University of California Press, Berkeley y Los Ángeles, 1966.

²⁵⁸ Rafael Llopis, *Historia natural de los cuentos de miedo*, Júcar, Madrid, 1974, pp. 94-95.

A la luz de estos datos, no es casual que las duplicaciones de la primera mitad de siglo aparezcan sobre todo en composiciones de inspiración legendaria. Lo más sorprendente es comprobar que tanto Espronceda como Zorrilla se acogen en sus “cuentos en verso” a una escena procedente del acervo legendario español -la asistencia a las propias exequias- y añaden a la secuencia tradicional un motivo inexistente en sus anteriores elaboraciones, dotándola de un carácter macabro y siniestro pero también de un incipiente sentido ontológico: la contemplación del doble muerto. Esto parece indicar que el modelo legendario comenzaba a contagiarse de la atmósfera y el estilo que, ya por aquella época, se identificaban sin ambages con el universo de Hoffmann.

Durante la segunda mitad de siglo el concepto hoffmanniano de lo fantástico se deja sentir con más fuerza. El género experimenta un auge especialmente perceptible en el incremento de traducciones y en la publicación de cuentos españoles:

se puede afirmar que este período se caracteriza, en términos cuantitativos, por un aumento espectacular de las producciones fantásticas autóctonas (paralelo, además, al de las traducciones de textos extranjeros), lo que demuestra la buena salud del género y, sobre todo, el interés de escritores, editores, críticos y público en general por la literatura fantástica. Así, lo que en la primera mitad del siglo fue un fenómeno prácticamente reducido al ámbito de la prensa periódica (los únicos relatos publicados en volumen correspondían, como vimos, a traducciones de autores extranjeros), en la segunda mitad del siglo (sobre todo a partir de 1870) alcanzó un merecido reconocimiento editorial a todos los niveles.²⁵⁹

Un rasgo característico del género en este período es el paulatino alejamiento del patrón romántico, aunque continúan publicándose con éxito cuentos legendarios y góticos. En ese proceso de renovación desempeñó un papel fundamental la divulgación de la obra de Edgar Allan Poe. El nombre del autor norteamericano aparece por vez primera en la prensa española el 9 de julio de 1856, *La Iberia* (“Sección de Variedades - Correspondencia de París), a propósito de la traducción de sus cuentos al francés realizada por Baudelaire. Pero el artículo que sirvió para dar a conocer su obra en España fue “Edgar Poe. Carta a un amigo”, de Pedro Antonio de Alarcón (*La Época*, 1 de septiembre de 1858). Alarcón toma como fuente, sin declararlo, los prólogos que Baudelaire había escrito para sus traducciones

²⁵⁹ David Roas, *op. cit.*, p. 512. El estudioso cifra en unos trescientos cincuenta el número de cuentos fantásticos publicados en la segunda mitad del siglo XIX.

de Poe, y se refiere al norteamericano en términos elogiosos, si bien reproduce los tópicos biográficos -el alcoholismo y una sensibilidad extrema le abocaron, afirma, a un *delirium tremens* mortal- que también se habían aducido anteriormente para presentar a Hoffmann.²⁶⁰

En ocasiones resulta difícil discernir dónde empieza la influencia de Poe y dónde acaba la de Hoffmann. Como ya se vio, el norteamericano desarrolla algunos de los motivos que habían atraído enormemente al alemán -me refiero sobre todo a los *topoi* relacionados con la alteración de la personalidad-, e incide en esa fatalidad tan característica de los *Fantasiestücke*.²⁶¹ De hecho, será habitual ver juntos los nombres de ambos en artículos y relatos publicados a partir de 1858, pese a que en muchas ocasiones la identificación se deba a su proverbial extravagancia, al abuso del alcohol y del opio, o a la locura.²⁶²

No obstante, Poe gustó a los autores españoles de la segunda mitad del XIX por una singularidad inexistente en Hoffmann que casaba a la perfección con el nuevo giro que tomó el género fantástico en ese período: su espíritu analítico.

Además, hay que advertir que el realismo y naturalismo europeo no consideró como de estirpe romántica ciertas inspiraciones fantásticas, y me refiero en especial a la de Edgar Allan Poe en sus *Historias extraordinarias*: vértigos de conciencia, delirios, sobre-excitación nerviosa, alucinaciones provocadas por el alcohol, se relacionaron con la observación y experimentación científica.²⁶³

²⁶⁰ Para un análisis más detallado de su recepción en España, véase John Eugene Englekirk, *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature*, Instituto de las Españas de los Estados Unidos, Nueva York, 1934; Juan José Lanero, Julio César Santoyo y Secundino Villoria, “50 años de traductores, críticos e imitadores de Edgar Allan Poe (1857-1913)”, *Livius*, 3 (1993), pp. 159-184; Santiago Rodríguez Guerrero-Strachan, *Presencia de Edgar Allan Poe en la literatura española del siglo XIX*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1999; y David Roas, *op. cit.*, pp. 263-283. Las páginas dedicadas por José Antonio Gurpegui a “Poe in Spain” (Lois Davis Vines, ed., *Poe Abroad. Influence, reputation, affinities*, University of Iowa Press, Iowa, 1999, pp. 108-114) no añaden nada nuevo a los estudios citados.

²⁶¹ Ya notó Nicasio Landa en su prólogo crítico-biográfico a la primera traducción española de los cuentos de Poe, *Historias extraordinarias* (1858), precedidas por una presentación de Julio Nombela, esa fatalidad tan característica de sus relatos, unida al placer que provoca el ejercicio de la perversidad. Según Santiago Rodríguez Guerrero-Strachan (*op. cit.*, p. 59) Landa es “el primero en señalar, en la estela de Baudelaire, el significado oculto de condenación que late en los relatos de Poe [...] Lo curioso es la explicación que ofrece. No nace el deseo del mal de una perversión moral; proviene del principio del placer. Supone una inversión de los términos”.

²⁶² Por citar un ejemplo, todavía José Fernández Bremón asocia a “Hofman” y “Edgardo Poe” con la embriaguez en su cuento pseudofantástico “El tonel de cerveza” (1871), *Cuentos*, Oficinas de la Ilustración Española y Americana, Madrid, 1879, p. 277.

²⁶³ Antonio Ramos-Gascón, “Introducción” a Leopoldo Alas, *Pipá*, Cátedra, Madrid, 1999, pp. 80-81. Esa actitud científica ya la subrayan Alarcón -“es naturalista, es sabio, es matemático”- y Julio Nombela: “[sus cuentos fantásticos] se distinguen por su originalidad, al mismo tiempo que por los

De entre los autores más traducidos e influyentes que tratan en alguna ocasión el doble, hay que destacar también a Hawthorne, Gautier y, ya a finales de siglo, Maupassant. Sin embargo, su impronta en las elaboraciones españolas del motivo es poco notable. Los cuentos de Pedro Escamilla, Leopoldo Alas *Clarín* o Emilia Pardo Bazán evocan, en general, el universo narrativo de Hoffmann y Poe.

Por último, algunas reelaboraciones de cuentos folclóricos también convergerán, durante estos años, con la tradición del doble, en concreto con el motivo de los gemelos. Se trata de “Los caballeros del Pez (Cuento popular del repertorio antiguo difundido por...)”, de Fernán Caballero, publicado en 1850 en el *Semanario Pintoresco Español* e incluido posteriormente en el volumen *Cuentos, oraciones, adivinas y refranes populares e infantiles* (1877), y de “Los hermanos gemelos”, del general Romualdo Nogués y Milagro, aparecido en *Cuentos para gente menuda* (1886). Los dos relatos constituyen versiones del cuento-tipo 303 catalogado por Aarne-Thompson y titulado “Los gemelos”.²⁶⁴ Dado el tratamiento específico que requiere el estudio de la materia folclórica y la existencia de un detallado estudio de Montserrat Amores,²⁶⁵ no me detendré aquí en estos relatos.

Las páginas siguientes están dedicadas al estudio del doble en la narrativa breve española del siglo XIX. En consonancia con los datos aportados en esta introducción, divido las manifestaciones del motivo en cuatro ramificaciones. Por un lado, una vertiente legendaria que procede de fuentes primordialmente españolas. Por otro, una vertiente fantástica que cabe relacionar con la influencia extranjera, sobre todo con Hoffmann y Poe. En tercer lugar, me ocupo de “La Borgoñona”, un cuento que merece especial atención por la excepcionalidad que Emilia Pardo Bazán le confiere al motivo del doble -es una mujer quien asiste a una duplicación masculina- y por la superación del modelo legendario que plantea, coherente con las tendencias narrativas modernistas. Por último, he creído conveniente comentar algunos textos de especial interés que, pese a no servirse del

profundos conocimientos científicos que encierran en cada una de sus interesantes páginas” (cf. David Roas, *op. cit.*, p. 269).

²⁶⁴ Aurelio Espinosa, *Cuentos populares españoles recogidos de la tradición oral de España*, CSIC, Madrid, 1947, vol. III, pp. 9-26.

²⁶⁵ Montserrat Amores, *Tratamiento culto y recreación literaria del cuento folclórico en los escritores del siglo XIX*, Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 1993, vol. II, pp. 469-487. Puede verse también su *Fernán Caballero y el cuento folclórico*, Ayuntamiento del Puerto de Santa María, Puerto de Santa María, 2001. Debo agradecer a la autora su amabilidad al advertirme de la existencia de los cuentos.

Doppelgänger en un sentido estricto, sí experimentan con algunos de los rasgos inherentes a éste en una dimensión, casi siempre, hoffmanniana.

A diferencia de lo que sucede con las literaturas alemana o inglesa, no existe ningún estudio global sobre el motivo en la narrativa española, quizá porque hasta no hace mucho todavía se tenía la certeza de que apenas se había cultivado una literatura de corte fantástico en nuestras fronteras. Tampoco aparecen cuentos españoles del XIX en monografías tan notables -y recientes- como las de Jourde y Tortonese o Fusillo. Cuando se menciona algún texto español anterior al siglo XX en relación con el doble suele aludirse a las comedias de capa y espada del Barroco -por los equívocos de identidad y los disfraces- o al *Quijote*, y no por el enfrentamiento de don Quijote y Sancho con los farsantes de Avellaneda, como quizá sería esperable, sino por la relación entre el hidalgo y su criado.²⁶⁶

Aunque la narrativa española del XIX no dio textos con *Doppelgänger* de la talla de los de Hoffmann, Poe, Dostoievski, Nerval o James, sí es cierto que el motivo llamó la atención de algunos de los autores más notables de la centuria, quienes ofrecieron, como se verá a continuación, variantes muy interesantes de éste.

LO FANTÁSTICO LEGENDARIO: DE LA VISIÓN DE LAS EXEQUIAS AL ENCUENTRO CON EL PROPIO CADÁVER

El epígrafe fantástico legendario engloba aquellos relatos fantásticos que desarrollan una leyenda tradicional o imitan los procedimientos del género popular. La acción se estructura en torno a un fenómeno sobrenatural, supeditado en ocasiones a un mensaje moralizante, y se desarrolla en un espacio no urbano o en ciudades que cuentan con una conocida tradición nigromántica (Salamanca, Toledo). El relato suele tener el esquema de la narración enmarcada o bien, como es el caso de los “cuentos en verso” de Espronceda y Zorrilla, estar narrado por una voz que refiere su procedencia tradicional. Lo que sobre todo diferencia estos cuentos de lo fantástico hoffmanniano es que a causa de la distancia que imprime la voz narrativa a los hechos “el lector no acaba de ‘creerse’ la historia que está leyendo [...] y termina consumiéndolo, en principio, del mismo modo que un cuento folclórico (o que la leyenda popular de la que deriva el relato legendario en

²⁶⁶ Véase por ejemplo el artículo “Double” de Nicole Fernández Bravo.

cuestión)”.²⁶⁷ El uso de ciertas fórmulas lingüísticas genera ese distanciamiento, mutando la ingenuidad inicial del lector en incredulidad cómplice.²⁶⁸

El auge del cuento fantástico legendario se produce al calor de la revalorización del pasado nacional por parte de los románticos. Su desarrollo en España surgió a remolque del ejemplo foráneo: la reivindicación de Walter Scott de la recuperación de lo tradicional frente a lo hoffmanniano y su labor recopiladora de las leyendas escocesas; los *Tales of the Alhambra* (1832) de Washington Irving, traducidos al español en 1833; la balada y el cuento maravilloso alemán; y los cuentos legendarios franceses vertidos en esos años, como los de Nodier. También influyeron en su configuración los elementos macabros y terroríficos procedentes de la novela gótica. Asimismo, el predominio de esta narrativa, sobre todo en la primera mitad del siglo XIX, responde a la consabida voluntad de los escritores de acogerse a la moda de lo fantástico. Los resortes de lo legendario sirvieron en algunos casos para conjurar la amenaza de lo sobrenatural, ubicándolo en un contexto lejano al lector, y en otros para vehicular un mensaje moral.

Dado ese afán de recuperar leyendas y tradiciones del acervo nacional, no es extraño que tanto Espronceda como Zorrilla recurrieran a un motivo popularísimo en el imaginario popular español: la asistencia del individuo a sus propios funerales. Ambos se inspiraron sobre todo en una obra barroca de fama notoria en los siglos XVIII y XIX, las *Soledades de la vida y desengaños del mundo*, de Cristóbal Lozano. Espronceda y Zorrilla no fueron los únicos en apropiarse de la escena de las exequias, pues antes lo habían hecho, con intereses muy diversos, José Joaquín de Mora, José García Villalta o Manuel Bretón de los Herreros. Pero si bien estas elaboraciones sólo podrían situarse con cierta dificultad en la órbita del doble, *El capitán Montoya* y *El estudiante de Salamanca* se sirven explícitamente del motivo. De todo ello doy cuenta en las páginas siguientes.

Los orígenes: el estudiante Lisardo

Antonio de Torquemada fue el primero en dar forma literaria a la superstición generada en torno a la contemplación de las propias exequias. En su miscelánea *Jardín de flores curiosas* (1570), junto a anécdotas sobre espectros y aparecidos, partos descomunales, seres imposibles o consejos botánicos y medicinales, el autor pone en boca de Antonio la

²⁶⁷ David Roas, *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*, pp. 396-397.

²⁶⁸ Luis F. Díaz Larios, “Notas para una poética del cuento romántico en verso (con algunos ejemplos)”, p. 20.

historia de un caballero español que, enredado en amores con una monja, fue despedazado por dos mastines tras presenciar sus fantasmagóricos funerales.²⁶⁹ Cristóbal Bravo, poeta ciego de Córdoba, versificaría este episodio dos años más tarde (Toledo, 1572).²⁷⁰

La mayoría de los elementos de la leyenda de Torquemada aparecerán en posteriores reelaboraciones del episodio: el romance sacrilego con la monja, la ambientación nocturna, la naturaleza preternatural de los frailes que oran por el muerto –en este caso “fantasmas”, en versiones posteriores almas del Purgatorio–, las preguntas del caballero a propósito de la identidad del difunto y la contestación en la que, para su asombro, se da su nombre. También será habitual que la reacción del protagonista –aquí negativa, en otras ocasiones complaciente con la moral cristiana– se conciba como una respuesta divina a su incapacidad para arrepentirse de sus pecados,²⁷¹ o bien como un premio a su voluntad de redimirse.

El caballero español a quien Antonio no quiere asignar un nombre por tratarse de un hombre “muy rico y muy principal” (otro tanto hace con el pueblo en el que acaece el suceso) acabará adquiriendo una identidad propia. Cristóbal Lozano, en *Soledades de la vida y desengaños del mundo* (1658), le da nombre y dedicación al individuo que presencia sus funerales, el estudiante de Leyes Lisardo, e incluso sitúa sus peripecias en un enclave determinado, Salamanca.²⁷² Las *Soledades* no son, como se ha dicho tradicionalmente, un grupo de novelas cortas, sino una novela barroca centrada en las desventuras de Lisardo y Teodora que integra, a la manera del *Quijote*, otras dos historias, las de los penitentes Egipto

²⁶⁹ Antonio de Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, ed. de Giovanni Allegra, Castalia, Madrid, 1982, pp. 272-275.

²⁷⁰ Antonio Rodríguez-Moñino, *Diccionario de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, Castalia, Madrid, 1970, p. 163 (núm. 69). Véase también su *Cristóbal Bravo, poeta ciego del siglo dieciséis. Intento bibliográfico (1572-1963)*, s.e., Valladolid, 1966.

²⁷¹ Según Luis, el interlocutor de Antonio en el *Jardín de flores curiosas*, “Ese pagó lo que merecía su pecado”. En su opinión fue el mismo Dios quien, ofendido por los amoríos con la monja, soltó a dos demonios metamorfoseados en perros.

²⁷² El título completo de esta primera edición, que se ha perdido, es *Los monjes de Guadalupe. Soledades de la vida y desengaños del mundo. Novelas y comedias ejemplares* (la referencia a Guadalupe, que en ediciones sucesivas se eliminará, se debe al lugar en que se sitúa la acción parcialmente). En la portada, además, aparecía el nombre de Gaspar Lozano, sobrino de Cristóbal Lozano al que éste cedió la autoría por tratarse de una obra discordante con su condición sacerdotal. A partir de 1672 se publican las *Soledades* con el nombre de su verdadero autor, aunque todavía en el siglo XIX se percibe cierta confusión al respecto; en esta edición, además, se suprimen las comedias y se agregan *Las Serafinas* y las *Persecuciones de Lucinda*. Cito por el facsimil de la edición de 1662 publicado por el Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel”, Albacete, 1998.

y Enrico.²⁷³ Se compone de cuatro partes que alternan la prosa (predominante) con el verso, exceptuando la Soledad Segunda, completamente versificada. Dada la relevancia de las *Soledades* en la difusión del motivo de la asistencia a las propias exequias, resumo a continuación su contenido.

La Soledad Primera comienza *in medias res*, en la sierra de Guadalupe. El monje Enrico se dirige a una alquería para ver a su hija Leonor y por el camino traba amistad con un pastor. Una noche, ambos ven a una joven lamentarse ante un cadáver. Ésta, llamada Teodora y nacida en Salamanca, les explica su historia. A punto de ingresar en un convento, se enamora de un amigo de su hermano Julio, el estudiante de Leyes Lisardo, “moço, galán y dispuesto, entendido lo que bastava, valiente más que otro alguno” (p. 17). Durante seis meses intercambian billetes amorosos, hasta que Teodora entra en el convento. Resiste la tentación de ver a Lisardo, pero ocho meses después Camacho, el criado del estudiante, le explica que a su amo le aguarda una dama en Córdoba para casarse. Celosa, Teodora concierta una cita en su celda. La noche del encuentro, poco antes de las dos de la madrugada oye voces fúnebres que cantan un responso y cree que se trata de su galán. Pero como éste no aparece va a buscarle a la ciudad. Enloquecida, le acusa ante Julio de traidor, y éste sale hacia Córdoba para darle muerte. Poco después Teodora recibe a Camacho, quien le da una carta de Lisardo en la que refiere una visión que le movió al arrepentimiento: “Si te ha alcanzado parte de mis exequias, yo sé que estarás muy otra: si no has visto nada, olvida el amor terreno, y date de veras al amor de Dios que están nuestras almas muy a pique de perderse”.²⁷⁴ Teodora resuelve encontrar a Lisardo. Es así como llega a la sierra, donde encuentra un cadáver desfigurado que identifica, por sus ropajes, con el estudiante. Enrico, después de enterrar al finado, la lleva a la alquería.

En la Soledad Segunda el lector descubre que Lisardo no ha muerto: vive y vaga por la sierra de Guadalupe. Días antes cambió sus vestiduras con un peregrino, de ahí la confusión de Teodora. A punto de dar fin a su vida en una cueva, encuentra a Eginio, quien le cuenta cómo, al intentar abusar de su madrastra, causó su muerte y la de su padre.²⁷⁵ En

²⁷³ Sobre el concepto de “novela barroca”, véase Begoña Ripoll, *La novela barroca. Catálogo bibliográfico (1620-1700)*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1991, pp. 21-23.

²⁷⁴ Este fragmento aparece en la p. 46, que en realidad tendría que ser la 40. Se trata de una errata en la edición de 1662 reproducida por el facsímil.

²⁷⁵ La historia de Eginio es similar a la de “El expósito”, de Kleist, y a la peripecia del capuchino Medardo en el castillo del barón F. (*Los elixires del diablo*).

absoluto sorprendido, pues piensa que sus crímenes son mucho peores, Lisardo se despide del penitente.

La Soledad Tercera está consagrada a Enrico, quien topa casualmente con Lisardo y decide hablarle de su vida. Casado con Leonor, hubo de abandonar Ávila, su tierra natal, durante tres años. Al volver, recuperó a su amada, no sin antes dar muerte a doña Mencía, la tía de la joven, y a don Vicente, el viejo con el que aquélla le obligó a casarse. Por circunstancias azarosas, fue condenado al garrote, poco después de que Leonor falleciera. Pero un amigo sobornó al verdugo y Enrico huyó al monte, donde ha permanecido dieciséis años entregado a la penitencia, los seis últimos en compañía de su hija.

Lo más curioso de esta Soledad es la integración de lo maravilloso cristiano en la acción.²⁷⁶ Tras volver a Ávila y hallar a Leonor durmiendo con otro hombre, decide apuñalarla. Pero ella suspira en sueños, cae una vela y Enrico ve la figura de una “muerte” (una calavera) cuyo pie reza: “Qual me veo te has de ver,/ mira qué quieres hazer” (p. 84). Enrico no comete el crimen, pues, a su entender, “el quexido de Leonor, y el derribarse la vela, era celestial aviso, que impedía mi vengança” (p. 85). El otro elemento maravilloso tiene lugar tras el falso ajusticiamiento de Enrico. El capítulo se caracteriza por una atmósfera siniestra, ya que el joven no sabe, como tampoco el lector, que en realidad está vivo. Tras *resucitar*, pasea por una estancia llena de huesos hasta que topa con el ataúd de su esposa muerta y oye una voz que le dice: “*Enrico yo soy Leonor que descanso; haz penitencia, pues te has librado de la muerte*” (p. 97).

En la Soledad Cuarta Lisardo aparece en la alquería y narra allí su historia. Cuenta cómo tras matar a Isabela, su esposa, por infiel, se instaló en Salamanca a la espera de comunicarse con su verdadera amada, Ángela. Pero se enamora de Teodora. Una noche, tras visitarla en su habitación, confuso al no hallar la salida de la casa, oye ruido de armas y una voz: “*Abrid y matadle*” (p. 151). Ve entonces a un embozado al que sigue hasta las afueras de la ciudad. Allí, le advierte: “*Lisardo, aquí han de matar a un hombre; repara en lo que hazes, y mira como vives*” (p. 152). Aunque considera las palabras un aviso divino -de nuevo la intervención de lo maravilloso cristiano-, es incapaz de olvidar a Teodora, entregada ya a la vida religiosa. Meses después, Ángela reclama a Lisardo para casarse, a la vez que Teodora le cita en su celda, impidiéndole así ir a Córdoba.

²⁷⁶ En lo maravilloso cristiano, derivado de la hagiografía, lo sobrenatural se asume como una manifestación de la bondad divina. Véase Susana Reisz, “Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales”, p. 117.

Llega la noche de la cita, una noche especialmente silenciosa y oscura, y Lisardo se dirige al convento. Reconoce entonces el trayecto que hiciera tiempo atrás con el embozado:

Llegué a las últimas calles, y las mismas, si os acordáis que os dixe, me hizo atravesar aquella emboçada sombra, que al principio de mis amores, me pronosticó ruinas con firmes desengaños, y apenas aquí llego, quando inopinadamente oigo un confuso ruido de espadas, y broqueles, y siento como una tropa que iba siguiendo mis pisadas; alargué más el passo [...]; mas poco aprovechó mi diligencia, pues corriendo tras mí me iban ya al alcance, y me alcançaran sin duda, si con alguna advertencia al revolver de una esquina no me encubriera entre unos corrales, y al emparejar con ellos oigo que dixo uno en alta voz: *Lisardo es: matadle*, y repitiendo todos *muera, muera*, movieron un tropel de cuchilladas; y a poco rato, escuchando una voz, que lastimada y triste dixo solamente: *Ay, que me han muerto*; escaparon todos corriendo a toda prisa, dexando la calle en aquel sordo silencio que antes estava (p. 165).

El estudiante, aterrorizado, cree que es él a quien acaban de dar muerte. Vuelve sobre sus pasos y, tropezando con un bulto, “me hallo tendido sobre un difunto cuerpo, frío cadáver, que en sangre rebolcado provocara a dolor al pecho más animoso” (p. 166). Justo cuando está a punto de descubrir el rostro del finado, el reloj da doce campanadas y se oyen unas “funerales voces, que en canto triste davan a entender ser entierro de algún muerto” (p. 167). Ve una comitiva de religiosos que, cargando con un difunto, entra en la iglesia del convento, donde se da comienzo a las exequias. Lisardo pregunta a un cantor quién es el finado, y éste le responde: “*Este es Lisardo el estudiante [...] Lisardo el de Córdoba, que vos conocéis como a vos mismo*” (p. 168). Asustado, se palpa y se observa a la luz de las candelas, para cerciorarse de que conserva su cuerpo, y pregunta lo mismo a otro de los cantores, que le da idéntica respuesta. Ante su incredulidad, el oficiante responde:

-- Caballero, todos los que estamos presentes somos almas, que ayudadas con las oraciones, y limosnas de Lisardo salimos del Purgatorio, a cuyo favor reconocidas venimos a enterrarle, y a hazer por él aquestas exequias, porque está su alma en duda de salvación. Mas pues vos nos impedís diziendo, que no es muerto, cesará el Oficio y vos lo perderéis. Esto dixo, y al punto matándose las luces, cessando los clamores, y desapareciendo todos, caí en tierra desmayado, al ay de un triste quexido, que no fuera valor en lances tales alentarse la vida escuchando divinas amenazas, que al más bárbaro pecho le postran, y le humillan (p. 169).

Despierta y se halla solo en la iglesia, a oscuras, sin señales que den fe de lo ocurrido. A las dos de la mañana -poco después de que, recordemos, Teodora oiga el responso-, abandona el convento y busca a Camacho, a quien dice: “ya es muerto Lisardo, yo propio le vi matar, yo propio acompañé su entierro, yo propio he asistido a sus exequias. Ya no ay Lisardo Camacho amigo; ya desde ahora ni me verán más tus ojos; ya para salvarme me parto a hacer penitencia” (p. 170). Reparte sus posesiones entre los criados, escribe una carta a Teodora y se dirige a la sierra de Guadalupe, dispuesto a iniciar una nueva vida liberado de su lujuria y despojado de sus bienes.

Tras concluir Lisardo su historia, todos los personajes implicados en la acción - desde Julio hasta Ángela- se reúnen en la alquería. Pero el final dista mucho del típico en la novela cortesana, por citar un género narrativo en boga a lo largo del siglo XVII. La macabra experiencia de Lisardo, sumada a los ejemplos de Egiño y Enrico, mueven a la pareja protagonista a abandonar sus amoríos y dedicarse a la vida piadosa. Es más, la obra concluye con una suerte de apoteosis religiosa: no sólo toman los hábitos Lisardo y Teodora, también lo hacen Ángela, las hijas del dueño de la alquería, y Camacho y el resto de los criados, dispuestos a secundar a sus amos. Así, las *Soledades* de Lozano se caracterizan por un fuerte didactismo -los parlamentos de los personajes suelen iniciarse con un propósito aleccionador- y un mensaje pesimista dirigido a evidenciar la inútil búsqueda de la felicidad en el amor, rasgos ambos comunes de la prosa barroca tardía.²⁷⁷

Probablemente Cristóbal Lozano se hizo eco de una leyenda que era ya muy conocida. No en vano, la anécdota de los funerales se había trasvasado antes al teatro: aparece, por ejemplo, en *El vaso de elección*, *San Pablo*, de Lope de Vega, *El Niño Diablo*, atribuida hoy a Luis Vélez de Guevara,²⁷⁸ o *El rayo y terror de Italia*, de Pedro Rosete Niño. De la fama de la leyenda da fe ya en el siglo XIX Agustín Durán. En su *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, que había comenzado a recopilar en

²⁷⁷ Joanna Gidrewicz, “*Soledades de la vida y desengaños del mundo*: novela barroca de desengaño y best-seller dieciochesco”, en Christoph Strosetzki, ed., *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Münster 1999)*, Iberoamericana/Vervuet, Madrid/Frankfurt, 2001, pp. 614-622. Del carácter ejemplar de las *Soledades* ya daba cuenta Fray Benito Ribas en la censura de la edición de 1662: el mérito de Lozano consiste en “haber reducido estas ficciones a casos manuales, que suelen suceder en nuestras tierras y entre nuestras gentes. Pues no es dudable que los ejemplos domésticos y propios mueven más que los extraños y extranjeros” (cf. Joaquín de Entrambasaguas (1927), “El Doctor Cristóbal Lozano”, *Estudios y ensayos de investigación y crítica*, CSIC, Madrid, 1973, p. 322).

²⁷⁸ Aunque hay quien asigna esta obra a Lope de Vega (Entrambasaguas, *art. cit.*, p. 332), S. Griswold Morley y Courtney Bruerton (*Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 1968, pp. 520-521) la atribuyen al autor de *El diablo cojuelo*.

1828, recoge dos romances titulados “Lisardo el estudiante de Córdoba” y afirma de la “novela”, que él atribuye a Gaspar Lozano:

Acceptada por un siglo creyente, se hizo tan popular, que apenas había un español que no la supiese de memoria, y que no se apoderase de ella para leerla en el libro o en los romances. Todavía he visto en las villas y aldeas erizarse los cabellos a las gentes sencillas cuando consideraban a Lisardo el estudiante presenciando en vida sus propios funerales, con que las ánimas del purgatorio le pagaban su devoción a ellas, procurando convertirle a Dios y reducirle a la virtud.²⁷⁹

Los romances, inspirados en las *Soledades*, se divulgaron poco después de la publicación de éstas. Las exequias se erigen en motivo central, suprimiéndose las historias adyacentes, se esboza un retrato mucho más plano y maniqueo de los protagonistas, y se angosta el tiempo de la acción. Las coplas están puestas en boca del protagonista (el destinatario es su amigo Carlos), un joven cordobés que, como el de Lozano, estudia Leyes en Salamanca y se enamora de Teodora, destinada a la vida religiosa. Se repite la carrera en pos del embozado hasta las afueras de la ciudad y el consejo de enmienda. En el segundo romance, cuya acción arranca cuatro meses después, Lisardo explica cómo Teodora, dejándose tentar por el demonio de la lascivia, le propone sacarla del convento. La iniciativa femenina y su trascendencia (huida, no simple visita) constituye un cambio notable con respecto a Lozano. Pero la escena de los funerales se construye a remolque de las *Soledades*: Lisardo presencia su asesinato y sigue al cortejo fúnebre al interior de la iglesia. Pregunta en dos ocasiones por la identidad del muerto y en ambas se menciona su nombre. Cuando el oficiante le hace saber que los asistentes son almas del Purgatorio que, agradecidas a Lisardo por sus limosnas, han acudido allí a enterrarle, se desmaya. Al despertar, reparte sus riquezas y se retira a la vida monacal.

Las diferencias entre la anécdota de Torquemada y las historias sobre Lisardo en lo que a lecciones morales respecta son obvias. Al margen de su grado de elaboración (mucho mayor en las *Soledades*), el terrible castigo del *Jardín* se trueca en arrepentimiento ejemplar. Como ha notado Víctor Said Armesto, el celo piadoso de la época pudo ver en el entierro no sólo un pronóstico de muerte sino también “un pretexto para poner ante las

²⁷⁹ Agustín Durán (1849), *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1945, vol. II, p. 206.

almas contumaces la visión de la otra vida, el *memento mori* de las meditaciones cristianas, y provocar así su conversión”.²⁸⁰

En cuanto a Lozano, sus libros gozaron de gran éxito y se reimprimieron repetidamente durante el Siglo de Oro y la primera mitad del XVIII. Más adelante, las duras críticas de Leandro Fernández de Moratín, Tomás de Iriarte o Alberto Lista no impidieron que sus obras continuaran generando secuelas. Por ejemplo, a principios del siglo XIX apareció una refundición anónima de la historia de Lisardo, *Historia de Lisardo el Estudiante de Córdoba, y de la hermosa Teodora, con los trágicos sucesos del ermitaño Enrico*, impresa en Córdoba.²⁸¹

Las reelaboraciones pseudofantásticas y paródicas

La leyenda de Lisardo tuvo una notable repercusión entre los románticos españoles. Ya José Joaquín de Mora y José García de Villalta se sirvieron de la visión del propio entierro en, respectivamente, “El abogado de Cuenca” (1826) y *El golpe en vago* (1835).

El relato de José Joaquín de Mora apareció en el tercer volumen de los *No me olvides*, los almanaques inspirados en los *Forget me not* londinenses de Ackermann.²⁸² Aunque algunos de los cuentos de esta publicación son traducciones o adaptaciones de, sobre todo, composiciones inglesas -así reza en letras mayúsculas en el volumen de 1826: “No me olvides: colección de producciones en prosa y verso, originales y traducidas por José Joaquín de Mora”-²⁸³ éste no parece ser el caso de “El abogado de Cuenca”: lo más probable es que Mora se inspirara en la leyenda del estudiante Lisardo para elaborar su cuento.²⁸⁴ Según Vicente Lloréns, la carga moral del almanaque de Ackermann se agudiza en el español, una tendencia muy perceptible en este caso:

²⁸⁰ Víctor Said Armesto, *La leyenda de don Juan*, Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires, 1946, p. 190.

²⁸¹ Joaquín de Entrambasaguas, *op. cit.*, p. 333. El pliego se conserva en la Biblioteca Nacional bajo la signatura U/5721.

²⁸² Los *No me olvides* aparecieron en Londres entre 1824 y 1829. José Joaquín de Mora fue su director entre 1824 y 1827; Pablo de Mendibil le relevó en 1828 y 1829.

²⁸³ Cito por *No me olvides*, Londres, 1826. “El abogado de Cuenca” aparece en las páginas 131-145. He podido ver esta extraña y deliciosa publicación gracias a la amabilidad de Sergio Beser.

²⁸⁴ Aun así, David Roas (*La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*, p. 495) señala la grafía original del nombre del protagonista, “Baltazar”, como un indicio del posible origen inglés de la historia

En “El abogado de Cuenca”, una de sus narraciones del *No me olvides* de 1826, la sombría figura del personaje principal, el fondo histórico en que se le sitúa, el episodio del disoluto que presencia con horror sus propias honras fúnebres en las altas horas de la noche, en una oscura iglesia en medio de vacilantes luminarias y fúnebres cánticos, tienen indudable aire romántico: pero todo ello ha sido preparado de antemano con el fin de lograr la regeneración moral del protagonista.²⁸⁵

La acción se sitúa en tiempos de Felipe II -monarca al que el narrador acusa de implantar la impiedad, la superstición y el fanatismo en España- y en Cuenca, donde vive un apuesto abogado llamado Baltazar “cuyo carácter e historia ofrecían circunstancias tan extraordinarias, que el vulgo lo consideraba como un ser diferente de los demás de su especie, y ligado con vínculos invisibles con el mundo de las criaturas sobrenaturales” (pp. 132-133). El abogado es hombre poco compasivo, temerario, mujeriego -“Los maridos lo miraban con horror: las madres se santiguaban al oír su nombre” (p. 136)- y amigo de las correrías nocturnas, pero también muy supersticioso.

Una noche, tras una de sus aventuras amorosas, atraviesa un arrabal cuando oye cantar a unos frailes en las inmediaciones de un convento. La curiosidad supera al temor y entra en éste, donde se celebra una misa fúnebre nocturna. Ante el féretro, cubierto con un paño negro, siente por vez primera miedo a la muerte, y no puede evitar preguntar por la identidad del finado. Como los frailes no le contestan, interroga a un criado que le dice: “es D. Baltazar... ese abogado que ha hecho tanto ruido en Cuenca” (p. 140). Trastornado, sale de la iglesia y permanece bajo un árbol hasta que el frío y la lluvia le sacan de su enmismamiento y regresa a la iglesia. El lugar está vacío y el portero se burla de él, creyéndole borracho, de modo que el protagonista regresa a su casa, confundido.

El narrador añade entonces una explicación que resquebraja la atmósfera macabra generada por la escena de las exequias: éstas forman parte de un engaño preparado por Beatriz, esposa del abogado, quien ingresó en un convento años atrás tras sufrir el maltrato de éste. Baltazar acude a pedir consejo sobre su funesta experiencia a uno de los principales priores de Cuenca y éste, conchabado con Beatriz, le dice que los funerales bien pudieron ser un aviso divino y le aconseja que revise su conciencia. Las palabras del prior, sumadas a una carta que Baltazar recibe de su olvidada esposa, mueven al arrepentimiento al abogado. Sólo años después, ya en la senectud, le es revelada la verdad acerca de la aventura

²⁸⁵ Vicente Lloréns, *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*, Castalia, Madrid, 1968, p. 247.

nocturna: “y no pudo menos de dar sinceras gracias a los que lo habían arrancado al abismo al que iba a precipitarse” (p. 145).

El tono moral de la leyenda del estudiante Lisardo pudo inspirar, en efecto, a Mora. Otros detalles -Beatriz vive en un convento, la secuencia temporal de los sucesos- corroboran esa filiación. Sin embargo, algo diferencia la ejemplaridad de las representaciones literarias de la leyenda de Lisardo de la del cuento de Mora: en “El abogado de Cuenca” al afán ejemplarizante se le une muy estrechamente el rechazo del género fantástico; si en las *Soledades* lo sobrenatural se explica mediante la intervención divina, aquí el efecto fantástico se disipa en aras de una explicación racional, se convierte en un truco concebido para aprovecharse del carácter supersticioso -se sobreentiende que ridículo- de Baltazar.²⁸⁶ Se trata, por tanto, de un cuento que cabe identificar con lo fantástico explicado (o pseudofantástico) y, más concretamente, con las narraciones cuyo objetivo es desmentir la viabilidad de lo sobrenatural, y cuyos “autores manifiestan lo que podríamos llamar una ideología ilustrada que niega no sólo la superstición, sino también toda efusión fantástica”.²⁸⁷ Una actitud, en resumen, muy habitual entre los autores españoles de la primera mitad de siglo.²⁸⁸

El sevillano José García Villalta, emigrado como José Joaquín de Mora a Inglaterra tras el breve respiro que supuso el Trienio Liberal, regresó a España en 1833, donde ejerció la política, el periodismo y la traducción, y dirigió, en 1837, *El Español. El golpe en vago*, quizá escrita originariamente en inglés (*The Dons of the last century*) y luego traducida al español, es una novela de materia histórica -la acción se desarrolla en tiempos

²⁸⁶ El autor ya había mostrado su contrariedad ante lo fantástico en dos artículos aparecidos en *Crónica Literaria y Científica de Madrid* (11 de septiembre de 1818 y 16 de noviembre de 1819).

²⁸⁷ David Roas, *op. cit.*, p. 494. Considera este estudioso que de no haber racionalizado Mora el fenómeno sobrenatural “nos hallaríamos ante uno de los mejores cuentos fantásticos del período (sobre todo si pensamos en su temprana fecha)”.

²⁸⁸ “El abogado de Cuenca”, por otra parte, no llegó a la Península hasta 1847. En el siglo XIX se publicaron algunos volúmenes en español que incluían el cuento: *El Gallo y la perla, novela por D. José Joaquín de Mora. Elodia y Adolfo, novela por D. Baltasar Andueza y Espinosa. El Abogado de Cuenca, por D. José Joaquín de Mora. La Audiencia y la visita, por el mismo*, Imprenta de Agustín Espinosa y Cia., Biblioteca del Herald, tomo III, Madrid, 1847. *El Abogado de Cuenca, La Audiencia y la visita, Florida la Cava*, Madrid, 1852, cuarta edición 1856. Hubo incluso una traducción al francés: *El Gallo y la perla, El Abogado de Cuenca y La Audiencia y la visita*, en Néstor David, *Fleurs d’Espagne, contes et nouvelles traduits de l’espagnol*, E. Dentu, París, 1863. Véase Luis Monguió, *Don José Joaquín de Mora y el Perú del Ochocientos*, Castalia, Madrid, 1967, pp. 351 y 356-357.

de Carlos III- que bebe del gótico inglés.²⁸⁹ El motivo del entierro aparece en el capítulo segundo, libro III, de la novela: Carlos García Fernández, el protagonista, entra en la catedral de Córdoba (ciudad de la que es originario Lisardo), donde presencia un oficio de difuntos. Cuando pregunta por el nombre del fallecido, mencionan el suyo. Terminada la ceremonia, sigue a uno de los oficiantes, un embozado, hasta las afueras de la ciudad. Allí descubre que éste es su amigo Alberto y que el funeral era el de su propio padre, con el que comparte nombre y apellidos. Lo aparentemente fantástico es, pues, racionalizado.²⁹⁰

A pesar del prosaísmo de la escena, resulta curioso que el motivo aparezca en la obra del hombre que llevó por vez primera a Zorrilla a casa de Espronceda en 1837, pues precisamente ambos escritores tratarían poco después y con mayor fortuna el motivo de la asistencia a las propias exequias.²⁹¹ Más que para sustentar la hipótesis de una influencia directa por parte de Villalta en Zorrilla o en Espronceda, la escena de la presentación ilustraría simbólicamente el desarrollo diverso que mereció el motivo por parte de los románticos españoles, constatando la comunidad de intereses literarios que compartieron todos ellos.

Con anterioridad a Espronceda y Zorrilla, Manuel Bretón de los Herreros utilizó el motivo de la asistencia a las propias exequias en *Muérete ¡y verás!* La obra se estrenó en el madrileño Teatro del Príncipe el 27 de abril de 1837 con gran éxito de público y críticas elogiosas en *El Eco del Comercio*, el *Semanario Pintoresco Español* o *El Español*. La obra se estructura en cuatro actos -“La despedida”, “La muerte”, “El entierro”, “La resurrección”-, y su acción puede resumirse en pocas líneas. Pablo se compromete con Jacinta, pero antes de casarse ha de marchar con su amigo Matías a la guerra; ambos combaten en las filas de Isabel II contra los carlistas. Sólo regresa del frente Matías, que anuncia la muerte de Pablo. Las reacciones de sus amigos son variadas: Jacinta se aflige, pero su hermana Isabel, enamorada en secreto de Pablo, siente un terrible dolor, mientras que Matías asegura que el

²⁸⁹ Pedro Ortiz Armengol, *Espronceda y los gendarmes*, Prensa Española, Madrid, 1969, p. 75. Véase también Elías Torres Pintueles, *Tres estudios en torno a García Villalta*, Ínsula, Madrid, 1965.

²⁹⁰ En *El golpe en vago*, al margen de la escena del entierro, otros elementos supuestamente sobrenaturales también acaban siendo justificados. Véase Guillermo Carnero, “Apariciones, delirios, coincidencias. Actitudes ante lo maravilloso en la novela histórica española del segundo tercio del XIX”, *Ínsula*, 318 (mayo de 1973), pp. 1 y 14-15.

²⁹¹ El propio Zorrilla narra la escena de la presentación en *Recuerdos del tiempo viejo* (1880), *Obras completas*, ed. de Narciso Alonso Cortés, Librería Santarén, Valladolid, 1943, vol. II, pp. 1750-1751 (cap. VII).

moribundo le pidió que se ocupase de su prometida. Pero Pablo, en realidad, no ha muerto: regresa, deseoso de ver a Jacinta, embozado para sorprenderla. Las campanas de la iglesia anuncian un entierro, y cuando el joven pregunta por la identidad del difunto el barbero le aclara que se trata de Pablo Yagüe, él mismo. Se entera, además, de que también se celebra el convite de la boda de Jacinta y Matías. De incógnito, observa cómo todos aquellos a los que consideraba sus amigos muestran indiferencia, cuando no desdén, hacia él, excepto Isabel. Tras consumarse el contrato conyugal, Pablo aparece cubierto con un manto blanco, alumbrado espectralmente por un resplandor rojizo. Jacinta le pide perdón, pero Matías desafía a Pablo, quien deniega el duelo y anuncia su inminente boda con Isabel.

La obra de Bretón de los Herreros ha despertado la atención de la crítica por dos razones: su discutida naturaleza romántica y su relación paródica con el drama de Juan Eugenio Hartzenbusch *Los amantes de Teruel*, que se había estrenado unos tres meses antes y había gozado de dos reposiciones en febrero. Ya la reseña de *El Eco del Comercio* incidía en este primer aspecto, refiriéndose a la obra de Bretón como “la comedia romántica”.²⁹² Pero lo cierto es que Bretón cultiva la comedia romántica haciendo de sus temas y motivos habituales un productivo objeto de parodia y sátira.²⁹³ Por ejemplo, en 1845 estrenó una comedia titulada *Frenología y magnetismo*, con la voluntad, según sus propias palabras, de ridiculizar a los aficionados atrevidos e ignorantes que, tras la presencia en la corte del frenólogo y magnetizador Mariano Cubí, se lanzaron a imitarlo.

La parodia de *Los amantes de Teruel* no se desarrolla en términos humorísticos: consiste en “una clase de transcodificación a un nivel diferente de dramaticidad”,²⁹⁴ pues Bretón traslada algunos elementos de la tragedia de Diego Mansilla e Isabel Segura a su época, haciendo de los personajes arquetípicos burgueses. El autor se apropia del discurso romántico de Hartzenbusch para invertir su significado y mostrar las posibilidades más prosaicas del drama romántico por antonomasia. Bretón utiliza además la ironía dramática, ya que hace partícipe al espectador de los hechos antes de que éstos sean conocidos por los propios personajes. Este recurso merma el efecto sorpresivo y siniestro que suele encerrar

²⁹² Cf. Ermanno Caldera y Antonietta Calderone, “El teatro en el siglo XIX (I) (1808-1844)”, en José María Díez Borque, ed., *Historia del teatro en España*, Taurus, Madrid, 1988, vol. II, p. 479.

²⁹³ Ricardo Navas Ruiz, “Bretón de los Herreros y la sátira literaria”, en Miguel Ángel Muro, ed., *Actas del Congreso Internacional “Bretón de los Herreros: 200 años de Escenarios”*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 1998, pp. 123-144. Véase también José Escobar, “¿Es que hay una sonrisa romántica? Sobre el Romanticismo en *Muérete ¡y verás!* de Bretón de los Herreros”, en AA.VV., *Romanticismo 5 (Actas del V Congreso)*, Bulzoni, Roma, 1995, pp. 85-96.

²⁹⁴ Ermanno Caldera y Antonietta Caldero, *op. cit.*, p. 480.

la plasmación literaria de la asistencia a las propias exequias: las dudas de Pablo al oír mencionar su nombre cuando pregunta por el finado no son compartidas por el espectador, quien ya sabe lo que sucede.

Aun así, la utilización de las exequias contribuye en cierto modo a crear una atmósfera romántica. La escena en que Pablo es acogido, a su regreso, con un largo repicar de campanas que tocan a muerto por él se ha considerado un precedente de *El estudiante de Salamanca* y *Don Juan Tenorio*.²⁹⁵ Dado que el motivo no aparece en *Los amantes de Teruel*, hay que rastrear sus antecedentes en la tradición popular española, la historia del estudiante Lisardo y, quizá, la leyenda de don Miguel Mañara que, como se verá abajo, se divulgó en el siglo XIX gracias a Prosper Mérimée.

La consciencia de Pablo Yagüe de estar viviendo sus funerales tiene también una cierta carga paródica, pues Bretón de los Herreros se apodera, de modo muy similar a lo que hace con el drama de Hartzenbusch, de una vieja tradición para otorgarle un nuevo significado dramático. No se trata aquí de aleccionar o castigar a Pablo Yagüe, un joven de conducta intachable; el recurso sirve para que éste se percate de quién le quiere bien y quién le quiere mal, tal y como anuncia el título de la obra y rubrica la conclusión:

ANTONIO- Para aprender a vivir...

ELÍAS- No hay cosa como morir...

PABLO- Y resucitar después.

La irrupción del doble: José de Espronceda y José Zorrilla

Es oportuno, al referirse al motivo de la contemplación de los propios funerales en *El estudiante de Salamanca*, detenerse antes en la historia de la composición del poema, detallada por Robert Marrast en su estudio sobre Espronceda.²⁹⁶ El 7 de marzo de 1836 aparecen en *El Español* los versos 1-75, además de una estrofa que se suprimiría en la versión definitiva. Poco más de un año después, el 22 de junio de 1837, el *Museo artístico literario* (número 4) publica la primera parte completa (vv. 1-179). El 30 de junio de 1839, *La Alhambra* reproduce parcialmente la segunda (vv. 180-275); no obstante, Espronceda había transcrito este fragmento de su puño y letra en el álbum de doña María de los Dolores Massa y Grabo de Heréns bajo el título de “Elvira” con fecha del 7 de septiembre

²⁹⁵ *Ibidem*.

²⁹⁶ Robert Marrast (1974), *José de Espronceda y su tiempo*, Crítica, Barcelona, 1989.

de 1838. Por último, la edición *princeps* de la obra, la única publicada en vida del autor, aparece en su volumen de *Poesías* en Madrid, mayo de 1840, como *El estudiante de Salamanca. Cuento*.

Espronceda es el primer poeta español que funde la leyenda de Lisardo con la tradición literaria de don Juan: su protagonista, descrito como un “Segundo don Juan Tenorio” (v. 100), también asiste a sus propios funerales. La escena tiene lugar en la Cuarta Parte (vv. 1064-1145).²⁹⁷ Don Félix de Montemar, en su vertiginosa carrera nocturna tras la misteriosa figura vestida de blanco que poco antes le invitara a seguirla -doña Elvira-, oye súbitamente crujir de cadenas, repiques de campanas y pasos. No tarda en divisar unos bultos enlutados que cargan a hombros un féretro con dos cadáveres. Con arrojo, don Félix se acerca al “lúgubre entierro” y pregunta quiénes son los muertos. Pero antes de recibir respuesta alguna ve el contenido del féretro:

Mas ¡cuál su sorpresa, su asombro cuál fuera
cuando horrorizado con espanto ve
que el uno don Diego de Pastrana era,
y el otro ¡Dios Santo! y el otro era él!...

Él mismo, su imagen, su misma figura,
su mismo semblante, que él mismo era, en fin;
y duda, y se palpa y fría pavora
un punto en sus venas sintió discurrir.

Al fin era hombre, y un punto temblaron
los nervios del hombre, y un punto temió;
mas pronto su antiguo vigor recobraron,
pronto su fiereza volvió al corazón (vv. 1104-1115).

A diferencia de lo que sucede en los textos ya comentados, don Félix reconoce a su doble muerto antes de recibir respuesta alguna. Pero cuando formula la pregunta de rigor y un encapuchado cita “Al estudiante endiablado/ don Félix de Montemar”, el pavor que le había causado la visión de su cadáver se transforma en incredulidad; en este caso, el impacto visual supera al de la palabra. Aun así, no deja de ser significativo que la primera escena que provoca escalofríos en Montemar, la imagen que le hace dudar realmente de sus

²⁹⁷ Cito por la edición de Robert Marrast de *El estudiante de Salamanca. El Diablo Mundo*, Castalia, Madrid, 1987. Véase también la edición de Guillermo Carnero, José de Espronceda, *Poesía y prosa. Prosa literaria y política. Poesía lírica. El estudiante de Salamanca. El Diablo Mundo*, apéndice de Ángel L. Prieto de Paula, Madrid, Espasa Calpe, 1999.

sentidos -antes había atribuido sus visiones a la acción del Diablo o al exceso de vino consumido,²⁹⁸ mientras que ahora palpa su cuerpo, estupefacto frente al semblante lívido del cadáver-, sea la contemplación del doble muerto. Ni siquiera la boda posterior con la difunta Elvira le hace abandonar su actitud burlona, aunque el pútrido abrazo de la dama le conduzca al desfallecimiento.

Asimismo, como es también habitual en la tradición de Lisardo, algunas señales anuncian la inminencia del funeral con anterioridad a que éste se haga explícito. El estudiante sigue a la mujer de blanco hasta las afueras de una Salamanca fantástica en la que las torres se desprenden de sus bases y comienzan a caminar, un sepulcral espacio en que “las campanas sacudidas/ misteriosos dobles dan” (vv. 984-985) y cien espectros danzan celebrando un funeral. El momento en que los fantasmas saludan a don Félix y éste oye pronunciar su nombre anticipa la escena de las exequias, que se producirá ya en Salamanca.

La escena, según Marrast, no tiene una especial relevancia, simplemente es un motivo secundario del poema.²⁹⁹ Sin embargo, resulta curioso el hecho de que, a diferencia de lo que ocurre en los romances y en Torquemada y Lozano, el protagonista llegue a contemplarse muerto. Tanto el seductor del *Jardín de flores curiosas* como Lisardo oyen asociar su nombre con el del hombre que yace en el féretro, y el estudiante incluso presencia su asesinato, pero en ningún caso ven ante sí el rostro del cadáver.

Quizá la afirmación de Marrast a propósito de la irrelevancia de la escena tenga que ver con el hecho de que ésta no provoca arrepentimiento alguno en Montemar, ni tampoco constituye el desencadenante decisivo de un final trágico. Pero precisamente en la subversión de la función tradicional del motivo radica el interés de los versos de Espronceda: su habitual carga moral y didáctica -el castigo divino que sufre el caballero de Torquemada, la conversión religiosa de Lisardo- desaparece aquí a favor de un tratamiento puramente fantástico, amplificado por el golpe de efecto de la contemplación del propio cadáver.

La rebeldía y la naturaleza titánica de don Félix de Montemar, su negativa a doblegarse ante las normas que el entorno le impone, hacen de él un personaje característico de la literatura romántica. El cara a cara de Montemar y su yo muerto

²⁹⁸ “¡Vive Dios!, dice entre sí/ o Satanás se chancea/, o no debo estar en mí,/ o el Málaga que bebí/ en mi cabeza aún humea” (vv. 1034-1038).

²⁹⁹ Robert Marrast, *José de Espronceda y su tiempo*, p. 137, n. 54. Con esta afirmación contradice a Torres Pintueles, para quien la escena constituye un motivo esencial tanto en Villalta como en Espronceda.

contribuye a definir al protagonista como un individuo de cierta complejidad psicológica que no sólo se amedrenta ante el doble que le anuncia la muerte, sino que además siente nacer en él la duda ontológica, algo que se pone de manifiesto cuando, en un gesto muy ilustrativo, palpa su propio cuerpo.

Las fuentes en las que se inspiró Espronceda para elaborar *El estudiante de Salamanca* y, en concreto, los versos que aquí nos ocupan, han dado lugar a diversas especulaciones. Es indiscutible que la figura del Tenorio le sirvió de modelo para configurar a un don Félix de Montemar seductor, osado y satánico. El motivo de las exequias, por su parte, tiene una procedencia híbrida. El antecedente más próximo es el Lisardo de Lozano. Aunque el temible Montemar poco o nada tiene que ver con el estudiante loco de amor por Teodora, *Soledades de la vida y desengaños del mundo* gozó de gran éxito entre los románticos, de modo que Espronceda bien pudo extraer el motivo de esta obra.³⁰⁰ La ascendencia de *El golpe en vago* en *El estudiante de Salamanca* parece poco probable. Pese a que no deja de ser curioso que el epígrafe que encabeza la novela de Villalta le sirve a Espronceda para poner el broche final a su poema -“Y si, lector, dijeres ser comento/ como me lo contaron te lo cuento”-, ésta era una fórmula retórica muy socorrida en la literatura romántica.³⁰¹ En realidad, la presencia de las exequias en ambos autores no muestra otra cosa que una coincidencia en sus lecturas. Si, además, tenemos presente la noticia de Agustín Durán en su *Romancero*, concluiremos que el motivo debía de ser por aquel entonces popularísimo.

Víctor Said Armesto explica el arraigo del motivo de los funerales en la tradición del Tenorio a partir de la naturaleza libertina de los protagonistas: dado que la visión del entierro gravitó desde un primer momento en torno a la figura de un joven disoluto, no es extraño que acabara incrustándose en el mito de don Juan.³⁰² Said Armesto, asimismo, duda de que la identificación de don Juan con el personaje histórico don Miguel Mañara (en cuya leyenda, como veremos, figura la visión de los propios funerales) sustente ese vínculo, pues

³⁰⁰ Según Joaquín de Entrambasaguas (“El Doctor Cristóbal Lozano”, p. 333), Espronceda aprovechó la obra de Lozano para *El estudiante de Salamanca*, “pero tuvo el acierto de despojar a la protagonista del manoseado carácter de religiosa que en los demás casos se había dado y de aumentar nuevos e interesantes episodios [...]. Debió utilizar como fuente no sólo las *Soledades*, sino también su derivación en verso: los romances, que le impulsaron probablemente a darle forma poética, en vez de escribirlo en prosa, y le sugirieron el título”.

³⁰¹ Por ejemplo, el segundo verso lo utiliza Eugenio de Ochoa en “Luisa” (*El Artista*, 28, 12 de julio de 1835) y su versión definitiva “Hilda, cuento fantástico” (*Miscelánea de literatura, viajes y novelas*, París, 1867). También aparece en “El castillo de Monsoliu” (*El Vapor*, 12-16 de enero de 1837), de Piferrer, y la retoma el mismo Espronceda en *El Diablo Mundo* (v. 3117). La fórmula procede del poema épico de Juan de Castellanos *Elegías de varones ilustres de Indias*.

³⁰² Víctor Said Armesto, *La leyenda de don Juan*, p. 180.

la contaminación podría haber aparecido ya en *El Niño Diablo*. Extraña, sin embargo, que el estudioso olvide mencionar “Las Ánimas del Purgatorio”, la deliciosa *nouvelle* de Prosper Mérimée que unió por vez primera los destinos del Tenorio y de Mañara, las tradiciones del Burlador y del individuo que presencia su funeral.³⁰³

Mérimée se sirve del motivo de las exequias con mayor fidelidad a la tradición moralizante española de la que mostrará Espronceda, pues su protagonista, don Juan de Maraña, se entrega a la vida monástica y a una durísima penitencia tras presenciar su funeral. Como en Torquemada, Lozano y los romances, la visión es consecuencia directa del intento sacrílego de don Juan de secuestrar a una religiosa -la hermana Ágata, antes doña Teresa de Ojeda, a quien años atrás ya había seducido-, el único *tipo* de mujer que no consta en su lista de conquistas. La conversión de don Juan adquiere aquí una dimensión más trascendente que en Lisardo, pues la voluntad de mantener amoríos con una monja no es sino la culminación de una trayectoria libertina jalonada por mentiras y asesinatos, la dedicación compulsiva al juego, un intento de violación (a la hermana de doña Teresa, doña Fausta), el incumplimiento de una promesa a un moribundo e incluso la corrupción de la juventud sevillana.

La visión de los funerales constituye el colofón de varias advertencias que la Providencia hace a don Juan para que éste se enmiende y abandone su vida disoluta. La relativa fidelidad de Mérimée a la tradición española se percibe también en el tratamiento de esa escena clave pues, a diferencia de lo que le sucederá a Montemar, don Juan de Maraña no ve a su doble muerto: pregunta en tres ocasiones quién es el fallecido y en las tres las almas del Purgatorio citan su nombre. Cuando el reloj de la iglesia da la hora fijada para el rapto, una voz profiere “¡Ha llegado la hora! [...] ¿Es nuestro?” (p. 101), y tras ver los cadáveres ensangrentados de su amigo Don García y del capitán Gomara se desmaya. Después, como es previsible, llega el arrepentimiento.

³⁰³ Prosper Mérimée, “Les Âmes du Purgatoire”, *Revue des Deux Mondes*, 15 de agosto de 1834. La traducción más reciente al español es la de María Badiola Dorronsoro en Gredos, Madrid, 2003. La traductora, no obstante, introduce un cambio poco respetuoso con el original: mientras Mérimée escribe en la versión definitiva “don Juan de Maraña” (antes había optado por “Marana”), ella adopta “Mañara”, el apellido del personaje real en que se inspiró Mérimée. La metátesis del apellido será habitual entre los autores franceses: una prueba es *Don Juan de Marana ou la chute d'un ange* (1836), de Alejandro Dumas. Gabino Ramos González (*El género fantástico y España en Prosper Mérimée*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1982, pp. 454-455) opina que Mérimée pudo operar el cambio de manera consciente para “insinuar la parte de inexactitud que encierra su pretendida historia de don Juan de Mañara, que tampoco se llamaba don Juan, sino Miguel”. La inscripción de la tumba de Mañara que aparece aquí tampoco es la real, y en vez de “Torre del Oro” se cita “Torre del Lloro”.

Si Espronceda es el primero en fundir el mito de don Juan con las leyendas de Lisardo y Mañara en el contexto de la literatura española, Mérimée se le adelanta, al menos en lo que respecta a Mañara, en el ámbito francés.³⁰⁴ El *Jardín de flores curiosas* se había traducido al francés en 1582 como *L'Hexameron* de la mano de Gabriel Chappuys, y *Soledades de la vida y desengaños del mundo*, dado su notable éxito en España, quizá se divulgara en Francia tempranamente.³⁰⁵ Pero no es aquí donde hay que buscar las principales fuentes de “Las Ánimas del Purgatorio”, sino en el mito de don Juan y en la leyenda generada en torno a don Miguel Mañara.³⁰⁶ Es el mismo narrador quien, al distinguir dos personajes distintos en la tradición de don Juan, nos da una pista acerca de su fuente de inspiración: por un lado, el don Juan Tenorio a quien se llevó el convidado de piedra, y, por otro, don Juan de Maraña, “cuyo final fue totalmente distinto” (p. 36). En el primer caso es fácil identificar al Burlador de Tirso de Molina que, desde su aparición en 1616, tanta repercusión tuvo en el mundo de las artes (si bien antes ya circulaban por toda Europa *moralías*, consejas y romances españoles sobre don Juan). En el segundo, Mérimée entra en el ámbito de la mistificación al hibridar la tradición del Tenorio con la de don Miguel Mañara, cuyo nombre de pila cambia por el del seductor.

Mérimée descubrió la figura de Mañara en septiembre de 1830, durante uno de sus viajes a España. Se trata de un personaje histórico (Sevilla, 1627-1679), que fue

³⁰⁴ El motivo de las exequias ya había sido tratado libremente por Stendhal en “San Francesco a Ripa” (*Obras completas*, ed. de Consuelo Bergés, Aguilar, Madrid, 1988, vol. 3, pp. 677-685). El cuento da fe de que, antes de que Mérimée popularizara el motivo, éste ya se conocía en Francia. No integrado en las primeras *Crónicas italianas* (*Revue des Deux Mondes*, 1837-1839), se incluyó en un volumen póstumo debido a Michel Lévy (1852). A diferencia de la mayoría de las crónicas Stendhal no extrajo la anécdota de ningún legajo; se trata de una ficción pura. La acción se sitúa en la Roma de 1726 y narra la historia de amor de la princesa Campobasso, sobrina de Benedicto XIII, y Sénecé. La princesa, despechada porque Sénecé coquetea con su prima, traza un plan para vengarse. Una noche, Sénecé sale a pasear al Corso y al regresar a su coche encuentra al lacayo borracho y al cochero desaparecido. De vuelta a casa, advierte que le siguen. Entra en la iglesia de San Francesco, donde se celebra un oficio nocturno, y en el mausoleo ve su escudo de armas y una inscripción en latín que da cuenta de su muerte. Huye de la iglesia y, ya en su hotel, el ayudante de cámara le anuncia la muerte a puñaladas del cochero, llamado Juan como él: “Las gentes que le mataron vomitaban insultos contra vos. Señor, peligrá vuestra vida...” (p. 685).

³⁰⁵ Se trata de una suposición, pues no he podido dar con ninguna traducción al francés de la leyenda de Lisardo. Joaquín de Entrambasaguas (*op. cit.*, p. 322) cita una versión anónima de 1739 (La Haya) de dos novelas de Lozano, *Todo es trazas y Buscar su propia desdicha*, en el volumen *Lectures amusantes au les délasséments de l'esprit*.

³⁰⁶ Gabino Ramos González (*El género fantástico y España en Prosper Mérimée*, pp. 538-540) se basa en un endeble argumento para demostrar que Mérimée se inspiró en la obra de Lozano: el nombre de pila de uno de los personajes de “Las Ánimas del Purgatorio”, Cristóbal. Por su parte, Francisco Mendoza Díaz-Maroto (“Introducción” a Cristóbal Lozano, *Soledades de la vida y desengaños del mundo*, p. XXX) afirma que la *nouvelle* de Mérimée “deriva” de Lozano, aunque sin aportar datos.

miembro de la Hermandad de la Santa Caridad de la ciudad y se consideró un modelo de santidad, “el padre de los pobres”. ¿Cómo un beato pudo inspirar a Mérimée su don Juan? Lo cierto es que el mismo Mañara llegó a atribuirse terribles pecados en *Discurso de la verdad* (1671), confesando que durante un tiempo fue servidor de Babilonia y Satanás. Esa reivindicación de la propia maldad que, en el marco de la literatura mística, no era más que un tópico, se magnificó hasta forjar una leyenda macabra que fundió a Mañara con el arquetipo donjuanesco. En su *Breve relación de la muerte, vida y virtudes del venerable caballero don Miguel Mañara* (1680), el jesuita Juan de Cárdenas explica que una noche, paseando por la calle sevillana del Ataúd, Mañara notó un golpe en la cabeza y a continuación oyó una voz que decía “Traigan el ataúd, que ya está muerto”.³⁰⁷ Mañara supo que el golpe lo había dado la mano de Dios para salvarle de la muerte. En la primera mitad del siglo XVIII otras anécdotas siniestras se agregaron a la fábula edificante de la calle del Ataúd, entre ellas estas dos: en una ocasión, al entrar en la habitación de una joven, Mañara vio un cadáver rodeado de velas; en otra, asistió a su propio entierro en la catedral.

Dado que Espronceda se sirve de algunos detalles de la tradición de Mañara en *El estudiante de Salamanca*, no es descabellado concluir que conocía la obra de Mérimée. Ésta no se tradujo hasta 1868 -“Las Almas del Purgatorio”, folletín de *Las Novedades*, por José Plácido Sansón-, pero la publicación en que había aparecido, *Revue des Deux Mondes*, era sobradamente conocida en España. La obra de Mérimée, por cierto, no sólo se difundió con éxito en Francia -Gautier evoca en *Voyage a Espagne* (1842-1843) una visita al Hospital de la Caridad aduciendo los comentarios de Mérimée-, sino que tuvo repercusión en nuestras fronteras, revivificando la leyenda de don Miguel Mañara. Así, la contemplación de las exequias aparecerá en “Don Miguel de Mañara. Cuento tradicional” (*Semanario Pintoresco Español*, 1851; reimpresso en 1863 en la *Gaceta Literaria*), de José Gutiérrez de la Vega, o en la leyenda versificada de 1873 “La última aventura de don Miguel de Mañara” (luego en *Leyendas y tradiciones de Sevilla*, 1875), de Manuel Cano y Cueto.³⁰⁸

Hay algunos rasgos que hermanan al don Juan de Mérimée y a don Félix de Montemar: el carácter aventurero, la blasfemia, el cinismo y el acto de jugarse a las cartas a las amantes (Maraña intercambia a doña Teresa por doña Fausta y Montemar apuesta sin

³⁰⁷ Olivier Piveteau, “Mañara”, en Pierre Brunel, ed., *Dictionnaire de Don Juan*, pp. 586-598.

³⁰⁸ Cf. Narciso Alonso Cortés, *Zorrilla. Su vida y sus obras*, Librería Santarén, Valladolid, 1943, p. 235, n. 230. Puede citarse también “Don Miguel de Mañara” (*La América*, 1862), de Luis García de Luna, y el folletín histórico *Don Miguel de Mañara. Memorias del tiempo de Carlos V* (1868), de Manuel Fernández y González. No he podido comprobar si en éstos aparece el motivo de los funerales.

remordimientos el retrato de doña Elvira). Está también el espacio común; Maraña se traslada desde su Sevilla natal a una Salamanca que, por obra de los estudiantes, se ha convertido en un lugar de recreo, aunque este dato no es relevante: Espronceda pudo situar la acción de su cuento en Salamanca inspirado por la leyenda de Lisardo o bien por la reputación de la ciudad salmantina, asociada a las diversiones estudiantiles (las mujeres, el juego, el alcohol).

Por otra parte, un detalle corrobora que Espronceda conocía la leyenda de Miguel de Mañara: la mención a la calle del Ataúd (vv. 65 y 698). No obstante, aunque pudo saber del sevillano a través de romances o pliegos de cordel, una variante demuestra que inicialmente entroncó a don Félix de Montemar ya no con Mañara, sino con el Marana de factura francesa. Se trata de la modificación del verso 100: en 1837 se lee “Nuevo don Juan de Marana”, y en 1840 “Segundo don Juan Tenorio”. Como ya he apuntado, Mérimée comenzó llamando a su personaje “Marana” y en algún momento no determinado optó por “Maraña”. También pudo inspirarse Espronceda en el don Juan de Marana de Dumas, si bien en este drama están ausentes las exequias.³⁰⁹ En cualquier caso, es concluyente que en 1837 escriba “Marana”, con metátesis y sin tilde, y no, como sería de esperar, “Mañara”.

Robert Marrast explica la rectificación del verso 100 aduciendo la voluntad de Espronceda de inscribir a su personaje en el acervo nacional: “nuestro poeta vinculaba más estrechamente al protagonista de su cuento a la tradición española, tan libremente interpretada por Mérimée y Dumas que mezclaban las aventuras del Burlador y de Lisardo con las atribuidas a Miguel Mañara”.³¹⁰ Pero quizá la modificación se debiera más a una precaución para evitar posibles acusaciones de plagio o falta de originalidad que al afán de deshacerse de la *mistificación* francesa, ya que el propio Espronceda hibrida los ingredientes

³⁰⁹ La obra de Dumas fue traducida por Antonio García Gutiérrez en 1839 y se estrenó en 1847, Madrid. Pero Espronceda guardaba un ejemplar francés fechado en 1836 (Robert Marrast, *Espronceda. Articles et discours oubliés. La bibliothèque d'Espronceda*, Presses Universitaires de France, París, 1966, pp. 45 y 51). Curiosamente, aunque Dumas no integra en su drama el motivo de las exequias, sí se servirá de éste en uno de los cuentos de *Les Mille et un Fantômes* (1849), “Les gentilshommes de Sierra Morena”. El relato, ubicado en la España de 1492, reproduce algunos de los tópicos del mito de don Juan, como el enamoramiento de una religiosa. Tras oír de diferentes bocas la noticia de su muerte, don Bernardo de Zúñiga es atacado, a las puertas del castillo donde permanece su cadáver (antes, por tanto, de poder verlo), por dos perros negros, como el caballero de Torquemada. Los presentes sólo ven “a dos perros que parecían pelearse entre sí”, lo que certifica que don Bernardo está muerto. Hay traducción al español en Alexandre Dumas, “Los gentiles hombres de Sierra Morena”, *Historia de un muerto contada por él mismo y otros relatos de terror*, Valdemar, Madrid, 1999, pp. 53-111.

³¹⁰ Robert Marrast, *José de Espronceda y su tiempo*, p. 613.

que cree oportunos sin remilgos: en motivos como el de las exequias y detalles como la calle del Ataúd, ¿acaso no mezcla también libremente las peripecias de don Juan con las de Lisardo y las que la leyenda le atribuye a Mañara? ¿No adapta todo ese material a sus propios intereses estéticos, sin discriminar su procedencia? La ubicación de la calle del Ataúd en Salamanca cuando la tradición la sitúa en Sevilla es, creo, significativa. Asimismo, el hecho de que Espronceda equipare a su Montemar con el Tenorio sin que en *El estudiante de Salamanca* haya Comendador ni estatua -elementos imprescindibles en la tradición donjuanesca- es también sintomático de la libertad con que elaboró su cuento.

Si, como afirma Marrast, *El estudiante de Salamanca* encarna la primera expresión española del titanismo romántico, *El capitán Montoya* bien podría ser el paradigma de esa “poesía edificante, ejemplarizante y ortodoxa”, la poesía de “los valores esenciales”, superficial y verbalista, que dio fama a su autor, José Zorrilla, y que tan ajena es al espíritu de rebeldía que suele asociarse con la literatura romántica.³¹¹ Así, el autor de *Don Juan Tenorio* constituiría la imagen de otro Romanticismo, un Romanticismo conservador, religioso y monárquico que convivió con el de talante más subversivo y progresista.³¹²

Zorrilla es un autor destacable en la historia del doble porque cultivó, en un breve margen de tiempo, las dos variantes que he considerado aquí fundamentales en la literatura española del siglo XIX: la vertiente fantástico-hoffmanniana, de la que me ocuparé más adelante, y la legendaria, cifrada en la contemplación de las propias exequias.

En *El capitán Montoya* este motivo adquiere una importancia capital pues, al igual que en la tradición de Lisardo, desencadena el arrepentimiento del protagonista. Pese a que el cuento en verso de Zorrilla se asemeja más por su mensaje moral a la obra de Lozano e incluso a la de Mérimée que a la de Espronceda, su fecha de publicación, tan cercana a la de *El estudiante de Salamanca*, ha provocado alguna que otra especulación sobre el influjo que pudo haber entre ambos autores.

La obra apareció en el tomo VIII de las *Poesías* de Zorrilla en 1840. Por la época en que Zorrilla preparaba su libro (finales de 1839), frecuentaba la compañía de Espronceda. Esto habría dado pie a la invención de una tradición “no averiguada” según la cual los dos poetas acordaron hacer sendos poemas sobre el motivo del hombre que asiste

³¹¹ *Ibid.*, p. 597.

³¹² Sobre *los dos romanticismos*, véase Leonardo Romero Tobar, *Panorama del romanticismo español*, pp. 84-87.

a su propio entierro, si bien el hecho de que por aquel entonces Espronceda estuviera concluyendo el suyo da al traste con esa suposición.³¹³ La crítica es unánime al respecto: no hubo acuerdo ni emulación, sino simple coincidencia. En cualquier caso, otra evidencia invita a descartar la posibilidad de que hubiera algún acuerdo de ese tipo: mientras que en Espronceda el motivo es un elemento secundario que apenas si ocupa un centenar de versos -su función reside sobre todo, como se vio, en caracterizar y dotar de cierta complejidad a la personalidad de Montemar-, en Zorrilla adquiere una relevancia fundamental y se desarrolla a lo largo de una parte completa del cuento en verso.

El capitán Montoya participa de esa naturaleza legendaria y popular tan cara a los románticos. En la “Dedicatoria a Juan Eugenio Hartzenbusch” que encabeza el volumen de las *Poesías*, el autor dice de su cuento: “El pueblo me lo contó/ sin notas ni aclaraciones:/ con sus mismas expresiones/ se lo cuento al pueblo yo” (vv. 85-88). Y el narrador, en una dirección similar, se definirá como un “trovador vagabundo” (v. 1522) que entresaca su historia de las habladurías de la gente. El poema, al margen de lo que tienen de tópico estos versos, ostenta un fuerte componente popular; no en vano la leyenda del estudiante Lisardo, una de sus fuentes, se había divulgado a través de romances y pliegos de cordel. Por otra parte, Zorrilla era lector de Durán, pero también admirador de las obras de Cristóbal Lozano. Si Entrambasaguas afirmaba rotundamente que el autor del Barroco sirvió de inspiración a Espronceda pero sobre todo a Zorrilla, que le explotó sin piedad, Elena Liverani suaviza la imagen de la *explotación* y el *saqueo* y apunta que Lozano representó para Zorrilla “nada más que un pozo de donde sacar pretextos para sus composiciones [...]; pero, a diferencia de Lozano, para quien la verosimilitud histórica garantiza la ejemplaridad, Zorrilla, más que educar a su público, se preocupa de complacerle”.³¹⁴ Aun así, a nadie escapa la fuerte moralina que encierra el poema de Zorrilla, ilustración de la conversión de un seductor arrepentido.

El capitán don César Gil de Montoya seduce a una monja, doña Inés de Alvarado, con la ayuda de su criado Ginés. La joven, que carece de vocación religiosa, fue encerrada

³¹³ Jean-Louis Picoche, “Introducción” a José Zorrilla, *Don Juan Tenorio. El capitán Montoya*, Taurus, Madrid, 1992, pp. 17-18. En un viaje a Granada en julio de 1839, acompañado de Miguel de los Santos Álvarez, Espronceda leyó en el Liceo Artístico un fragmento de *El estudiante de Salamanca*, lo que indica que, por aquel entonces, estaba volcado en la conclusión del poema.

³¹⁴ Elena Liverani, “Zorrilla y Cristóbal Lozano: fuentes barrocas del teatro histórico de Zorrilla”, en Javier Blasco Pascual, ed., *Actas del Congreso sobre José Zorrilla. Una nueva lectura*, Universidad de Valladolid y Fundación Jorge Guillén, Valladolid, 1995, p. 383.

allí por su familia en contra de su voluntad. Poco después, durante una noche de octubre el capitán salva a una dama del ataque de unos enigmáticos individuos, y el padre, agradecido, le ofrece la mano de su hija. Éste no es otro que don Fadrique, duque de Toledo. El capitán, cuya etopeya se nos ofrece en la parte IV, es un hombre rico, mujeriego, jugador, bebedor e impío, pero aun así acepta casarse con doña Diana. Si lo hace es para mostrarse más osado aún, ya que en su voluntad no está el renunciar a la religiosa.

En la parte VIII (“Aventura inexplicable”) se dispone a raptar a doña Inés, pero para su sorpresa se encuentra con la celebración de una misa nocturna en la iglesia del convento. Las oraciones que los numerosos monjes desgranar ante un negro túmulo -el cadáver que lo ocupa “se ve que de noble viste” (v. 1060)- se convierten paulatinamente en maldiciones, salmodias siniestras, aullidos que no son sino lamentos desesperados y macabros exorcismos. Don César, atónito, formula tres veces la pregunta de rigor. En el primer caso, un enlutado profiere su nombre; en el segundo, es un hombre cuyo rostro tiene un gesto de “aterradora hediondez” quien le responde; por último, un noble varón da la misma contestación. Al acercarse al féretro tiene lugar la anagnórisis; reproduzco esta escena en su totalidad (vv. 1173-1198) porque me parece muy significativa:

Miró y remiró y palpó
con afán hondo y prolijo,
y al fin consternado dijo:
“¡Cielo santo, y quién soy yo!”

Miró la visión horrenda
una y otra vez,
y nunca más que a sí mismo
en aquel féretro ve.
Aquel es su mismo entierro,
su mismo semblante aquél:
no puede quedarle duda,
su mismo cadáver es.
En vano se tienta ansioso;
los ojos cierra, por ver
si la ilusión se deshace,
si obra de sus ojos fue.
Ase su doble figura,
la agita, ansiando creer
que es máscara puesta en otro
que se le parece a él.
Vuelve y revuelve el cadáver
y le torna a revolver;
cree que sueña, y se sacude

porque despertarse cree,
y tiende el triste los ojos
desencajados doquier.

La escena barroca de la contemplación de las exequias se transforma aquí en el encuentro romántico del individuo con su *Doppelgänger*. Respetuoso con la tradición, Zorrilla se ciñe a la secuencia temporal acostumbrada, pues el capitán pregunta primero por la identidad del muerto y se enfrenta a la evidencia después. El capitán Montoya duda de sus sentidos, contempla la posibilidad del engaño, sacude a “su doble figura” para espantar la macabra visión que, sin embargo, puede palpar. La duda ontológica, el interrogante sobre su auténtico estado -la vida, la muerte- también está, como en Espronceda, presente.

El influjo de Mérimée en la elaboración de la escena se pone de manifiesto en las otras apariciones con las que ha de medirse el capitán Montoya. Si en “Las Ánimas del Purgatorio” don Juan de Maraña ve los cadáveres de Don García y el capitán Gomara, aquí son las figuras enlutadas de don Fadrique y doña Diana las que le sirven de admonición al protagonista. Como no reconocen al capitán, éste se dirige nuevamente a su doble muerto para interrogarle a propósito de su identidad: “¿No hay quien sepa aquí quién soy?/ ¿No hay a salvarme poder?” (vv. 1217-1218). A continuación, oye la voz espectral de doña Inés invitándole a sacarla del convento, pero él no puede más que contestar: “Aparta, aparta,/ ¿que soy cadáver no ves?” (vv. 1231-1232). Tras el habitual desmayo, al capitán sólo le queda renunciar a su vida pecaminosa y hacer penitencia.³¹⁵

La visión del propio cadáver no constituye sólo una mera causa de arrepentimiento: se convierte en el secreto que, como una penitencia más, el protagonista arrastrará hasta el final de sus días, entre otras cosas por la certeza de que nadie dará crédito a su historia. Cuando, ya en la parte IX, el capitán le anuncia a don Fadrique que ha decidido romper el compromiso de matrimonio con su hija, se apoya precisamente en ese secreto inconfesable para justificar su decisión:

“Todo es inútil, denuestos,
súplicas, amagos, ayes;
el mundo entero no puede
a que os diga obligarme.

³¹⁵ Otro ejemplo de la posible influencia de Mérimée es la intervención -menos representativa en el caso de Zorrilla- del hermano de la monja, que luego adquirirá mayor protagonismo en *Don Juan Tenorio*.

Un secreto es que conmigo
quiero que al sepulcro baje,
y no ha de saberlo nunca,
desde el sol abajo, nadie.
Si es sueño o delirio mío,
quiero de él aprovecharme;
si es un aviso del cielo,
es imposible excusarle” (vv. 1361-1372).

En la última parte del poema (X, “Hechos y conjeturas”), el narrador da fe de las diversas especulaciones que originó en Toledo la desaparición del capitán Montoya. Sólo una de ellas, específica, guarda visos de autenticidad: diez años después de los hechos, don Fadrique, a las puertas de la muerte, pidió el consuelo de un capuchino, resultando ser éste el capitán Montoya, llamado en su nueva vida Fray Diego de Simancas. Es entonces cuando le revela al duque el secreto que le impidiera casarse con su hija. Por si al lector todavía no le ha quedado claro que la visión de las exequias fue una admonición divina, el moribundo lo refrenda: “Y al fin de la confesión,/ henchido el duque de fe,/díjole: ‘A aquella visión/ debéis vuestra salvación, /que aviso del cielo fue” (vv. 1602-1606).

En la “Nota de conclusión” que cierra el poema el narrador da noticia de la muerte de la monja Inés y de la suerte de Ginés quien, casado con una dama rica, ha de aceptar, según insinúan las malas lenguas, la paternidad de un hijo ilegítimo. Este final añade al poema una desafortunada nota humorística que no casa, por añadidura, con la moralina que encierra la peripecia del hombre que vio a su propio cadáver.

En cualquier caso, según apunta Zorrilla en el prólogo a la edición de 1884 del cuento, éste le deparó grandes satisfacciones. En primer lugar,

Es esta leyenda la que dio más rápido impulso a mi reputación de narrador legendario: de la que más reimpresiones se hicieron [...], la que a destajo publiqué en los tres primeros años de mi aparición en la arena literaria, y la que, fuera de *Margarita la tornera*, fue mejor aceptada y más dineros produjo a todos, menos a su autor.³¹⁶

Al parecer, el autor leyó *El capitán Montoya* en el Liceo, “que entusiasmó a los románticos de entonces, que me captó un poco de benevolencia por parte de Lista y Nicasio Gallego, quienes hasta entonces me habían mirado de reojo como a un palabrero

³¹⁶ José Zorrilla, “*El capitán Montoya*. Prólogo de la Edición de 1884”, en *Don Juan Tenorio. El capitán Montoya*, ed. de Jean-Louis Picoche, p. 92.

sin sustancia y un versificador sin conciencia”.³¹⁷ Tanto complació a Zorrilla la actitud de “aquellos dos sabios maestros y valientes mantenedores del clasicismo”, que decidió pagar él mismo la edición del poema. Antonio Ferrer del Río llevó la obra a Cuba y México, donde gozó de gran éxito; en dos años, según Zorrilla, se vendieron cuatro ediciones. Pero el autor se enemistó con Ferrer del Río porque no recibió compensación económica alguna.

El prólogo de 1884 es también valioso porque en él Zorrilla revela el valor de *El capitán Montoya* en la totalidad de su obra -en tanto que lo considera un embrión del drama que más fama le deparó- y las fuentes en que, según él, se inspiró para componerlo:

Tales fueron el origen y la razón de la popularidad de mi *Capitán Montoya*, que no es más que un embrión del *D. Juan*, y una variación de la leyenda de *Don Miguel de Mañara*, de la cual sin duda no conocía yo entonces los pormenores.

Tengo para mí que el asunto de *D. Miguel de Mañara* es mejor que el de mi *Capitán Montoya*; que hubiera yo hecho mejor en escribir aquella leyenda que ésta; pero tal como es, creo también, y perdóneseme la vanidad, que mi *Capitán Montoya* es un trabajo que me deshonra.³¹⁸

Hay que leer con precaución, sin embargo, las palabras de Zorrilla: pese a que, en efecto, el capitán Montoya bebe del arquetipo donjuanesco y su peripecia evoca a la de don Miguel Mañara, no cita a Cristóbal Lozano, que indudablemente le sirvió de inspiración,³¹⁹ ni tampoco “Las Ánimas del Purgatorio” de Mérimée. Quizá si Zorrilla no mencionó a Lozano fue porque su ascendencia en la elección del motivo era tan obvia que no deseaba enfatizarla, y evitó dar el nombre de Mérimée por cierto tradicionalismo que hurgaba en los usos y valores de las tradiciones de la cultura popular.³²⁰ Un tradicionalismo no sólo

³¹⁷ *Ibid.*, p. 94.

³¹⁸ *Ibid.*, pp. 95-96.

³¹⁹ Si en *Recuerdos del tiempo viejo* afirma que pretende exaltar al pueblo español, “sus leyendas y tradiciones, que naturalmente comprende mejor por ser él creador de este género de poesía”, no menos cierto es que, en palabras de Leonardo Romero Tobar (“Zorrilla: el imaginario de la tradición”, en Javier Blasco Pascual, ed., *Actas del Congreso sobre José Zorrilla. Una nueva lectura*, p. 168), “el programa de trabajo del poeta tomó impulso en las imágenes timéricas depositadas en su memoria por las tramas culturales que él y sus coetáneos habían recibido de las viejas lecturas barrocas”. Más adelante insiste Romero Tobar en que “el imaginario colectivo de la tradición barroca es el reservorio de temas y motivos, de pulsiones y sentimientos sobre el que nuestro poeta teje el discurrir de su imaginación” (p. 183).

³²⁰ *Ibid.*, p. 183. El procedimiento de Zorrilla a la hora de trabajar con sus fuentes, apropiándose de estructuras narrativas básicas, de tipos y motivos genéricos que esquematiza -“fagocitación del

estético sino también patriótico, en cuya raíz latía la voluntad de desvincularse de la literatura extranjera, en especial la francesa (algo que, como señala el mismo Leonardo Romero Tobar, poco tenía de peculiar en la época).

En su *Don Juan Tenorio. Drama religioso-fantástico en dos partes*, Zorrilla vuelve a tratar el motivo de las exequias, si bien en este caso la escena no culmina con el hallazgo del doble. El drama se caracteriza sobre todo por la introducción de una variante en la historia del Burlador que, aunque venía gestándose desde antiguo, el autor elevó a su máxima potencia: la conversión de un don Juan arrepentido y enamorado.³²¹ El drama apareció en 1844, cuatro años después de esa primera aproximación al arquetipo donjuanesco que es *El capitán Montoya*. Zorrilla entregó al editor Manuel Delgado el manuscrito de la obra el 21 de marzo, y el 28 se estrenaba en el Teatro de la Cruz de Madrid. Las primeras reseñas revelan que su representación tuvo una mediana aceptación,³²² tanto por problemas de tramoya (asociados con la aparatosidad de la comedia de magia) como por un reparto poco oportuno.

Zorrilla inició su redacción motivado por un encargo de Carlos Latorre, quien en febrero de 1844 le comunicó que necesitaba con urgencia una nueva obra.

No recuerdo quién me indicó el pensamiento de una refundición del Burlador de Sevilla, o si yo mismo, animado por el poco trabajo que me había costado la de *Las travesuras de Pantoja* [de Moreto], di en esta idea registrando la colección de las comedias de Moreto; el hecho es que, sin más datos ni más estudio que *El burlador de Sevilla* de aquel ingenioso fraile y su mala refundición de Solís, que era la que hasta entonces se había representado bajo el título de *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague* o *El convidado de piedra*, me obligué yo a escribir en veinte días un *Don Juan* de mi confección.³²³

Aunque incurre en dos errores -atribuye *El burlador de Sevilla* a Moreto en vez de a Tirso, y asigna a Solís una refundición que en realidad pertenece a Antonio Zamora (1714;

material arquetípico”-, explica tanto su insistente recurrencia a determinados “textos-nodriza” -entre ellos las *Soledades*- como “la vaguedad y amnesias en la determinación de las fuentes” (p. 179).

³²¹ La conversión pudo empezar a perfilarse en las representaciones de la refundición de Antonio Zamora. En el drama lírico de Blaze de Bury *Le sopeur chez le Commandeur* (*Revue des Deux Mondes*, 1 de junio de 1834) ya había arrepentimiento por parte de don Juan, pero el influjo en Zorrilla de esta obra, que pasó sin pena ni gloria y no tuvo repercusión en la Península, es dudoso. Véase Narciso Alonso Cortés, *Zorrilla. Su vida y sus obras*, p. 325.

³²² Guillermo Díaz-Plaja, *Nuevo asedio a Don Juan*, Sudamericana, Buenos Aires, 1947, p. 110.

³²³ José Zorrilla, *Recuerdos del tiempo viejo*, p. 1799.

reimpresa en 1832, 1834 y 1835)-, Zorrilla cita aquí cuáles fueron algunos de sus referentes inmediatos a la hora de escribir el drama, referentes a los que se propuso superar en fama y calidad. Mucho se ha escrito sobre las similitudes y diferencias que vinculan y distinguen a Zorrilla de éstos y otros antecesores -desde Tirso hasta Dumas, pasando por Mozart, Molière o Byron-,³²⁴ pero aquí sólo me ceñiré a la asistencia de Don Juan a sus funerales.

Si la acción de *El capitán Montoya* se sitúa en el Toledo del siglo XVI, la de *Don Juan Tenorio* acaece en Sevilla hacia 1545, a finales del reinado de Carlos V. Los primeros cuatro actos (Primera Parte) se desarrollan durante una noche y los tres restantes (Segunda Parte) durante otra, cinco años después. La doble partición ha sido reformulada por Ricardo Navas Ruiz en otra triple atendiendo a las unidades temáticas del drama: los dos primeros actos “constituyen una unidad cuyo tema es el burlador”, pues don Juan consigue a doña Ana haciéndose pasar por su prometido, don Luis Mejía; los actos III y IV están dedicados al “estudio del seductor, un Don Juan que se apoya en diversos recursos, no sólo el lenguaje, para rendir amorosamente a su dama”, la virginal doña Inés; por último, la Segunda Parte se centra en el convidado de piedra, prologando lo que en la tradición “solía ser un apéndice más o menos apresurado”.³²⁵ Es en el episodio de la estatua del Comendador -Segunda Parte, Acto IV, Escena II- cuando el protagonista vive la macabra experiencia de los funerales, justo después del festín infernal

A diferencia de la tradición no son aquí las almas del Purgatorio las que anuncian a don Juan que el entierro que ve es el suyo: ese papel lo desempeña la estatua de don Gonzalo de Ulloa, el padre de doña Inés, la religiosa a la que don Juan prometió seducir al tratarse del único tipo femenino que faltaba en su lista (vv. 689-675), un detalle que evoca a la *nouvelle* de Mérimée. Nuevamente aparece asociada la visión de los propios funerales a la seducción de una novicia, si bien el hecho de que doña Inés sea la prometida de don Juan -compromiso que don Gonzalo pretendía romper al conocer la mala fama del futuro yerno- amortigua en algo el sacrilegio.

La escena de las exequias no hace ya las veces de admonición, sino de noticia: en efecto, como explica la estatua del Comendador, el capitán Centellas dio muerte a don Juan

³²⁴ Puede verse el “Prólogo” de Luis Fernández Cifuentes a José Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, Crítica, Barcelona, 1993, pp. 1-69. Ésta es la edición del drama que utilizaré en lo sucesivo.

³²⁵ Ricardo Navas Ruiz, “Los donjuanes de Zorrilla”, en José Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, ed. de Luis Fernández Cifuentes, p. xv.

junto a su propia casa (Segunda Parte, Acto II). Así, los funerales no son motivo de arrepentimiento, sino una constancia de que éste ha llegado demasiado tarde. Como el mismo don Juan afirma al saberse muerto, “Tarde la luz de la fe/ penetra en mi corazón,/ pues crímenes mi razón/ a su luz tan sólo ve” (vv. 3720-3723)

Los elementos consustanciales al mito del don Juan son cinco. Los tres primeros consisten en el protagonismo de un joven irrespetuoso con los muertos y los vivos; la doble invitación: el libertino entra en contacto con una entidad muerta y la invita a cenar de broma; y el castigo final: el convidado no sólo acude a la cena, sino que invita a su vez al anfitrión, quien recibe un escarmiento. Los otros dos son la creación de un nexo entre el anfitrión y el convidado, que Tirso resolvió haciendo que el muerto fuera víctima de don Juan y padre de una de las jóvenes a las que ultraja; y la figura del criado, que suele erigirse en la voz de la conciencia de su amo.³²⁶ Entre ellos -todos presentes en el drama de Zorrilla- no aparece el motivo de los funerales. Pero algo similar sucede, por ejemplo, con los *topoi* del arrepentimiento y la subsiguiente conversión, integrados en la tradición donjuanesca a partir del *Tenorio* romántico. Desde esta perspectiva puede afirmarse, con Leo Weinstein, que este drama es una síntesis de las interpretaciones, corrientes y motivos que habían evolucionado durante las primeras décadas del siglo XIX.³²⁷

Aunque el motivo de las exequias tiene aquí un papel secundario, el autor hubo de ver en él un recurso idóneo para dar cuenta de la muerte de don Juan, una escena de gran poder evocativo al ser sobradamente conocida por el público. Picoche propone estudiar el *Don Juan Tenorio* como un *Muérete ¡y verás!* “en serio”,³²⁸ pero no creo que haya que elevar al grado de reelaboración intertextual una coincidencia que constata el interés de los románticos por un *topos* que podía serles de gran utilidad en registros muy variados. Otro tanto puede afirmarse del posible influjo de *El golpe en vago* en *El capitán Montoya* y *Don Juan Tenorio*, pese a la admiración que Zorrilla le profesara a la novela de García Villalta.³²⁹

³²⁶ Luis Fernández Cifuentes, *op. cit.*, pp. 7-8. La crítica ha destacado muy especialmente la presencia fundamental del convidado en la recreación del mito literario de don Juan. Por ejemplo, Julián Marías: “El burlador siempre va unido, en una forma u otra, al convidado de piedra, a la irrupción del más allá” (“Dos dramas románticos: *Don Juan Tenorio* y *Traidor, infonso y mártir*”, en AA.VV., *Estudios románticos*, Casa-Museo Zorrilla, Valladolid, 1975, pp. 186-185).

³²⁷ Leo Weinstein, *The Metamorphoses of Don Juan*, AMS Press, Nueva York, 1967, p. 120.

³²⁸ Jean-Louis Picoche, “Introducción” a José Zorrilla, *Don Juan Tenorio. El capitán Montoya*, p. 42.

³²⁹ De García Villalta, quien le ofreció colaborar en *El Español* tras la muerte de Larra, escribió Zorrilla: “Era éste el autor de *El golpe en vago*, la novela mejor escrita de las de la colección primera del editor Delgado” (*Recuerdos del tiempo viejo*, p. 1749).

Zorrilla adaptó el motivo a lo maravilloso cristiano, categoría que reivindicaba como alternativa nacional a lo fantástico hoffmanniano,³³⁰ y en el escenario el drama se representó muy probablemente al dictado de las convenciones de las comedias de magia. Si se tiene en cuenta que el autor concibió la obra para su inmediata puesta en escena, se entiende mucho mejor el uso, entre otros efectismos, del redoble de campanas y la iluminación de los hachones, sonidos e imágenes que remiten al oficio fúnebre. En la época en que se representó *Don Juan Tenorio*, la comedia de magia -cuyo máximo exponente había sido *Todo lo vence amor o La pata de cabra* de Juan Grimaldi (1829), traducción libre de *Le pied de mouton* de Martanville- mostraba ya síntomas de clara decadencia, aunque, adaptada al gusto burgués, seguía teniendo éxito entre cierta clase de público; muestra de ello es que autores como Hartzenbusch (*La redoma encantada*, 1839) y Bretón (*La pluma prodigiosa*, 1841) cultivaron también este subgénero.³³¹ Como ha demostrado David Gies, la obra de Zorrilla no se ajusta del todo al patrón del drama romántico de la época, de ahí que haya que buscar su “teatralidad” -el despliegue de efectos fantásticos- en esas comedias de magia que dominaron la escena a lo largo del siglo XVIII y hasta mediados del XIX.³³²

Otro aspecto que merece atención es el que se refiere a las parodias del *Tenorio* de Zorrilla. La primera comedia de este tipo, titulada *Juan el perdido*, de Mariano Pina, y representada en 1848, dio lugar a una larga nómina de obras que van desde la explotación de los tópicos románticos hasta un *Tenorio modernista* (Pablo Parellada, 1906) o un *Tenorio feminista* (Paso, Servet, Valdivida y Lleó, 1907), pasando por una anónima versión pornográfica, *Don Juan Notorio* (1874) o una curiosa comedia, *Juanito Tenorio* (Granés y Marín, 1886), protagonizada por un monomaniaco convencido de ser el auténtico Tenorio.³³³ Sería interesante investigar la posible aparición del motivo de las exequias en las

³³⁰ De esa *reivindicación* me ocuparé más adelante. No deja de ser curioso que Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo incluyeran en su peculiar (y a veces disparatada) *Antología de la literatura fantástica* los versos en que la estatua del Comendador le anuncia su muerte a don Juan (pp. 403-404). Y lo cierto es que la licencia de los antólogos al descontextualizar el fragmento funciona. El mismo Zorrilla especificó en el subtítulo del drama su naturaleza fantástica ligada, eso sí, a lo religioso.

³³¹ Véase Julio Caro Baroja, *Teatro popular y magia*, Revista de Occidente, Madrid, 1974; y los artículos de Joaquín Álvarez Barrientos, “Aproximación a la incidencia de los cambios estéticos y sociales de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX en el teatro de la época: comedias de magia y dramas románticos”, *Castilla*, 13 (1998), pp. 17-33, y “La comedia de magia del siglo XVIII como literatura fantástica”, *Anthropos*, 154-155 (marzo-abril de 1994), pp. 99-103.

³³² David Gies, “*Don Juan Tenorio* y la tradición de la comedia de magia”, *Hispanic Review*, vol. 58, 1 (invierno de 1990), pp. 1-17. Gies subraya la incidencia del género en la formación de Zorrilla.

³³³ Véase Carlos Serrano, *Carnaval en noviembre. Parodias teatrales españolas de “Don Juan Tenorio”*, Insituto de Cultura Juan Gil-Albert, Alicante, 1996.

parodias, pero ese cometido excede los objetivos de la presente tesis, máxime si se tiene en cuenta que en el *Tenorio*, a diferencia de *El estudiante de Salamanca* y *El capitán Montoya*, el *topos* no se desarrolla hasta el extremo de enfrentar a don Juan con su doble muerto.

Averiguar cuáles son las raíces de la leyenda de la asistencia a los propios funerales es tarea difícil, pero en todo caso parece claro que se trata de una creencia popular que se trasvasó a una de las más notables misceláneas renacentistas y de ésta al ámbito literario. Said Armesto enlaza su aparición en el relato de Torquemada con una añeja superstición registrada por Fray Lope Barrientos: “Non sea osado ningún sacerdote de celebrar missa de difuntos por los vivos que mal quieren, porque mueran en breve, ni fagan cama [levantar túmulo o catafalco] en medio de la yglesia é ofiçios de muertos para que los tales homes mueran ayna”.³³⁴ La superstición advertía de la inconveniencia de celebrar misas de réquiem por los vivos, costumbre al parecer antigua en España, para acelerar su muerte. Además, Said Armesto aduce numerosas creencias asturianas, gallegas, cántabras, bretonas, portuguesas, suizas y alemanas que consideraban la visión de la Santa Compañía -o similares- como una señal agorera para el que se tropezaba con ella, si bien en estos casos el doble no es parte constituyente de la superstición.

Por su parte, Entrambasaguas menciona “una conseja popular, muy extendida, especialmente en las comarcas del Norte, según la cual la persona que está próxima a morir ve por la media noche una terrorífica procesión, formada por muertos, que llevan a enterrar un sosia suyo, cantando con voz tenebrosa y empuñando sendos hachones encendidos”.³³⁵ Esta superstición norteña evoca la tradición germana que asocia la visión del doble con la muerte. Es obvia, pues, la ligazón que emparenta a ambas: la contemplación de los propios funerales o del cadáver no es otra cosa que una advertencia del inminente fallecimiento del que observa, una muerte cuya resolución -más en su variante española que en la extranjera- suele estar a expensas de la voluntad del individuo de redimirse.

En *El estudiante de Salamanca* y *El capitán Montoya* se percibe un tratamiento romántico y fantástico del motivo -aunque la deuda con la tradición popular sea todavía muy evidente- que lo singulariza de sus anteriores formulaciones. Por ejemplo, la anécdota del caballero de Torquemada aparece en un género, el de la miscelánea renacentista, muy

³³⁴ Cf. Víctor Said Armesto, *op. cit.*, p. 175.

³³⁵ Joaquín de Entrambasaguas, *op. cit.*, p. 300.

alejado del universo literario sobrenatural del siglo XIX. Como ha notado Javier Blasco,³³⁶ el término *fantástico* no es válido para calificar el libro de Torquemada, pues el *Jardín*, cuyos procedimientos oscilan entre el enciclopedismo medieval y el pensamiento científico, se caracteriza sobre todo por su esfuerzo racionalizador: el autor pretende hallar una explicación para aquellos materiales heredados de sistemas culturales precedentes que no encajan en la nueva imagen epistemológica del mundo. Así, acepta lo extraordinario por considerar que, pese a que hasta el momento no ha sido explicado, es susceptible de serlo: “ninguna cosa hay encubierta que no venga a ser revelada”.³³⁷ La *auctoritas*, la potencia capaz de darle un sentido a lo extraordinario, es Dios. De ahí que Luis atribuya a la justicia divina la muerte del caballero que presencié sus funerales.

El caso de Cristóbal Lozano es, desde luego, distinto. Sus *Soledades* son pura ficción, literatura de entretenimiento que pasó a engrosar la lista de los libros más leídos durante la primera mitad del siglo XVIII. La decisión de Lisardo tras asistir a sus exequias responde a una doble intención didáctica: por un lado, adoctrinar a los lectores advirtiéndoles de las consecuencias que puede tener una vida alejada de la virtud; por otro, acallar las voces críticas con la literatura de esparcimiento, disipando las dudas acerca de su ejemplaridad y dando carpetazo a la cuestión de los peligros que, presumiblemente, podía acarrear.³³⁸

José Joaquín de Mora y José García Villalta, por su parte, se acogen a lo pseudofantástico y en concreto a lo fantástico explicado, una tendencia muy común en la literatura española de la primera mitad del siglo XIX. El tono moralizante de “El abogado de Cuenca” también se bifurca en una doble dirección: Baltazar es castigado a causa de su actitud cruel; pero a la vez la reprimenda sanciona la creencia en lo sobrenatural (recordemos que el narrador llama la atención sobre el carácter supersticioso del abogado). La obra de Villalta pertenece a ese grupo de novelas históricas -*Los bandos de Castilla* (1830), de Ramón López Soler, *Sancho Saldaña* (1834), de Espronceda o *El doncel de don Enrique el Doliente* (1834), de Larra- en las que aparecen sucesos sobrenaturales y terroríficos que finalmente acaban racionalizándose, en la estela de Ann Radcliffe.

³³⁶ Javier Blasco, “*Extraordinario, pero no fantástico. El género de las misceláneas renacentistas*”, *Anthropos*, 154-155 (marzo-abril de 1994), pp. 118-121.

³³⁷ Antonio de Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, p. 397.

³³⁸ Joanna Gidrewicz, *art. cit.*, p. 621.

En el caso de *Muérete ¡y verás!* ni siquiera parece posible hablar de pseudofantástico. Ciertamente Bretón se sirve de ciertos ingredientes -la asistencia a las propias exequias y la aparición de Pablo disfrazado de fantasma- que en 1837 ya formaban parte del imaginario gótico y legendario, pero no menos cierto es que la posibilidad de lo sobrenatural se anula de antemano mediante el uso de la ironía dramática. Sí es de notar, no obstante, la voluntad paródica de Bretón, pues ésta da fe de la popularidad de la que por aquel entonces gozaba la escena de las exequias.

Por el contrario, los cuentos en verso de Espronceda y Zorrilla pertenecen a lo fantástico legendario. Si, como afirma Roas, “los cuentos legendarios más fantásticos serán aquellos que más se acerquen a la narrativa gótica, potenciando los elementos terroríficos por encima de los demás”,³³⁹ la densidad fantástica de *El estudiante de Salamanca* es superior al de *El capitán Montoya*, pues el despliegue de fenómenos sobrenaturales rebasa en mucho el capítulo de las exequias de la leyenda de Zorrilla. Otros rasgos diferenciadores son el componente religioso de *El capitán Montoya* y su intención moralizante, cosa que lo emparenta con lo maravilloso cristiano. No obstante, aunque don César acaba atribuyendo su experiencia a la bondadosa intervención de Dios, mientras la escena tiene lugar su reacción es la propia de todo protagonista de relato fantástico, confuso y aterrorizado ante un fenómeno incomprensible que hace tambalear los cimientos de su mundo. La leyenda es, en definitiva, una ilustración del procedimiento híbrido con que Zorrilla maneja lo fantástico: impregna la peripecia de su capitán Montoya de un sentido religioso y moral a la vez que explota las posibilidades fantásticas de la escena de las exequias en la mejor tradición hoffmanniana, enajenando al protagonista y haciéndole dudar de su identidad.

Como Zorrilla, Espronceda introduce una suerte de distanciamiento narrativo ya en el segundo verso de *El estudiante de Salamanca* -“antiguas historias cuentan”-, y sobre todo en la última estrofa, donde reproduce la versión popular de los hechos, dando fe de los rumores que envuelven la muerte de Montemar y rubricando su carácter legendario. Pero a diferencia de Zorrilla no sólo rehuye la intervención divina sino que, en un giro más complejo, evita hacer de su cuento fantástico una suerte de historia edificante. Según ha observado Marrast, la sabiduría popular, en consonancia con las leyendas tradicionales y el maniqueísmo de raíz cristiana, concluye que a Montemar se lo ha llevado el Diablo ataviado de mujer (una lectura cercana a la de Luis en el *Jardín* sobre los perros que despedazaron al

³³⁹ David Roas, *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*, p. 398.

caballero). La muerte, sin embargo, entraña un significado opuesto: el protagonista no sólo se ha negado a seguir el camino del Bien, burlándose de los avisos celestiales -por ejemplo, el funeral-, sino que además su rebeldía sobrevive a la desaparición física y jamás admite el arrepentimiento. El poema sería en realidad el relato del desafío a la sociedad y sus valores morales por parte de un individuo que desprecia el mundo.³⁴⁰

En resumen, al sumar a la tradición legendaria de Lisardo y Mañara el cara a cara con el propio cadáver, Espronceda y Zorrilla añaden un mayor grado de complejidad a la psicología de los protagonistas. Éstos dudan de sus sentidos, se interrogan sobre el significado de una visión que les hace cuestionarse ya no sólo su noción de la realidad, sino sobre todo su identidad. Los ansiosos gestos de reconocimiento de Montemar al palpar su rostro y el grito desesperado del capitán -“¡Cielo santo, y quién soy yo!”- se nos antojan impensables en el galán del *Jardín* o en el Lisardo de las coplas, donde la función de las exequias está al servicio de la doctrina cristiana, nunca de la transgresión de las convenciones.

EL DOBLE Y LO FANTÁSTICO HOFFMANNIANO

Los cuentos en los que el doble se elabora desde una perspectiva puramente fantástica, desde una concepción del género asociada con Hoffmann, son escasos: “La Madona de Rubens” (1837), de Zorrilla; “El país de un abanico. Cuento” (1873) y “Muérete y verás. Fantasía” (1875), de Pedro Escamilla. Hay que citar también “Mi entierro (Discurso de un loco)” (1883), de Leopoldo Alas *Clarín*, un curioso relato cuya adscripción a lo fantástico es, por su corte grotesco, discutible. Tanto Clarín como Escamilla (en el segundo de sus cuentos) asimilan el motivo legendario de la asistencia a las propias exequias a un contexto muy distinto del de los textos que se han analizado en páginas anteriores.

Antes de entrar en el análisis de los relatos, detallaré las traducciones de los textos foráneos que pudieron motivar y servir de inspiración a los autores españoles que se sirvieron del doble en su faceta fantástica.

³⁴⁰ Robert Marrast, *op. cit.*, pp. 631-632.

La primera traducción al español de un texto de Hoffmann data de 1831,³⁴¹ pero es a partir de 1837 cuando su obra comienza a divulgarse en nuestras fronteras. Los primeros relatos sobre dobles que se tradujeron fueron “Salvador Rosa” (“Signor Formica”) y “Aventuras de la noche de San Silvestre” (“Die Abenteuer der Silvester-Nacht”). Aparecieron en 1839, en el primero de los dos tomos de *Cuentos fantásticos*, traducidos por Cayetano Cortés (Imprenta de Yenes, Madrid) a partir de la versión francesa de Loève-Veimars; así lo demuestra, por ejemplo, el hecho de que Cortés titule el primer cuento como lo hizo el gallo y no según el original alemán. Me interesa destacar aquí dos de las reseñas que se escribieron a propósito de estos *Cuentos fantásticos*. En primer lugar, la de Salvador Bermúdez de Castro (“Los cuentos de Hoffmann, *El Piloto*, 17, 17 de marzo de 1839), quien, pese a destacar la originalidad del autor y su poder imaginativo, no valora positivamente la combinación entre lo cotidiano y lo sobrenatural que caracteriza sus cuentos. De las aventuras de Erasmo Spikher escribe: “tal vez... parecerá sobrado fantástico, porque su desenlace es oscuro”³⁴². De su comentario se deduce lo extraño que tuvo que resultar para el lector español de la época, más habituado a lo legendario, el universo fantástico del alemán.

Enrique Gil y Carrasco firma la otra reseña, “Cuentos de E.T.A. Hoffmann vertidos al castellano por don Cayetano Cortés” (*El Correo Nacional*, 424, 16 de abril de 1839).³⁴³ El autor analiza con agudeza los cuentos, mostrando además su desacuerdo con algunas de las ideas de Walter Scott que Bermúdez de Castro había suscrito. Destaca la novedad de la obra de Hoffmann, reivindica la coherencia de su narrativa y el modo en que busca “la verdad”. Aunque cae en algunos tópicos biográficos,³⁴⁴ acierta al destacar su

³⁴¹ Como ha documentado David Roas (*Hoffmann en España. Recepción e influencias*, p. 52), se trata de “El sastrecillo de Sachsenhausen. Cuento fantástico”, *El Correo, Periódico Literario y Mercantil*, 12 de enero de 1831. Pese a que el texto no es fantástico -tampoco se corresponde con ningún relato, sino que forma parte de *Meister Floh*-, ésta fue la primera ocasión en que se utilizó ese subtítulo. Las referencias de las traducciones al español de Hoffmann que detallo a continuación están extraídas del libro de Roas.

³⁴² Cf. David Roas, *op. cit.*, p. 104.

³⁴³ Cito de Enrique Gil y Carrasco, *Obras completas*, ed. de Jorge Campos, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1954, pp. 485-490.

³⁴⁴ Su “organización física”, su irritabilidad y “sus creencias pueriles y supersticiosas” “le convertían en un ser excepcional presa de mil contrarias sensaciones y vago e indeciso en sus ideas [...] El espectáculo que presenciaba era de una especie exótica y sin ejemplo, y sus sensaciones habían de resentirse forzosamente del aparente desorden con que se agolpaban en su imaginación [...] Hoffmann, que al crepúsculo actual añadía las brumas del misticismo alemán y las nubes de su imaginación y de su temperamento irritable, tenía que aparecer forzosamente como un hombre fantástico y visionario. El camino que siguió es el único que su genio le abría” (*ibid.*, p. 487).

modernidad. De este modo, si en “el cuento del autómeta” -“El hombre de la arena”- Walter Scott no veía más que el colmo del desvarío, el autor de *El señor de Bembibre* lo considera la expresión del artista que ama lo bello como un elemento de su imaginación, ensalzando el carácter romántico de Nathaniel, en vez de tildarle de loco o extravagante.

De “Salvatore Rosa” destaca Gil y Carrasco la naturaleza grotesca de Capucci y afirma con acierto: “es un cuento que pudiéramos llamar cómico”.³⁴⁵ Es más digno de tener en cuenta su comentario acerca de “Las aventuras de la noche de San Silvestre”, en el que ahonda en la tragedia del hombre despojado de reflejo dotándola de un significado profundo:

“Las aventuras de la noche de San Silvestre” componen un cuento en sumo grado fantástico y vago. El desenlace es extraordinario, o por mejor decir no hay desenlace; y la historia de Erasmo que ha dejado su reflejo a la mujer que amaba, sirve de tupido y casi impenetrable velo a una idea profunda y misteriosa.

La imagen que ha enajenado Erasmo no es otra cosa en nuestro entender que el alma, que, una vez empeñada en un lugar, no puede volver a nosotros con antigua paz y alegría, aunque la razón triunfe de los errores y de las pasiones. La mujer de Erasmo es la vida real, dulce y apacible, pero prosaica y positiva; al paso que Julieta se presenta como una visión de fuego que convierte en cenizas nuestra tranquilidad, y que sólo nos deja recuerdos de amargura y de felicidad perdida.³⁴⁶

El cuento sobre Erasmo Spikher se traducirá a lo largo del siglo XIX en al menos otras tres ocasiones: “El reflejo perdido”, *Revista de Teatros*, I, 6ª entrega, 1841; “Las aventuras de la noche de San Silvestre”, *Obras completas de E.T.A. Hoffmann. Cuentos fantásticos*, traducción de D.A.M., Imprenta de Llorens Hermanos, Barcelona, 1847, tomo III (la obra, que recoge veinticuatro cuentos en cuatro tomos, dista mucho de compilar la obra completa del alemán); y “El reflejo perdido”, *Cuentos fantásticos*, traducción de Enrique L. de Verneuil, Biblioteca Arte y Letras, Barcelona, 1887. “Signor Formica”, por su parte, volverá a traducirse parcialmente como “El viejo comediante” en el tomo I de las citadas *Obras completas de E.T.A. Hoffmann. Cuentos fantásticos*, de 1847.

“Der Sandmann”, uno de los relatos fundacionales sobre el doble, no aparece hasta 1847 (tomo I) como “El hombre de la arena”. Sólo se vierte en una ocasión más: “Coppelius” (*Cuentos fantásticos*, 1887). Por el contrario, “Don Juan” se reproduce en

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 489.

³⁴⁶ *Ibidem.*

numerosas ocasiones, probablemente al calor del alcance del mito donjuanesco en nuestras fronteras (aunque el influjo de Hoffmann en sus reelaboraciones españolas será nulo): “Don Juan”, tomo III de 1847; “Don Giovanni”, *Cuentos fantásticos*, Carbonell y Esteva Editores, Barcelona, s. a. (Roas lo data hacia 1850); “Don Juan. Cuento fantástico de Hoffmann”, *Biblioteca económica de instrucción y recreo*, Madrid, 1868, vol. I, pp. 43-48; y “Don Giovanni”, *Cuentos fantásticos*, Imprenta de la Renaxensa [sic], s. a. (hacia 1874). Por último, cabe citar una traducción de “Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza” en 1847 (tomo III), “Últimas aventuras del perro Berganza”. Ninguna de las novelas de Hoffmann -ya se vio cómo en dos de ellas, sobre todo en *Los elixires del diablo*, el doble adquiere una importancia fundamental- se vertió al español durante el siglo XIX.

De las traducciones de Hoffmann al español hay que destacar el apego de sus responsables a las versiones francesas y las consecuencias que eso conlleva: la modificación de los rasgos estilísticos de los cuentos,³⁴⁷ la alteración del sentido en algunas ocasiones,³⁴⁸ y la desafortunada supresión del marco narrativo de los textos, muy rico en consideraciones teóricas.

Otras obras alemanas que trataron, aunque muy tangencialmente, el motivo del doble, tuvieron peor suerte. *Wilhelm Meister*, novela en la que Goethe reproduce la creencia en el *alter ego* como heraldo de muerte, no se vertió hasta 1879: *Años de aprendizaje*, traducción de José de Fuentes, *Revista Europea*, julio-diciembre de 1879 (publicado como libro: Madrid, 1880). Las traducciones posteriores se llevarían a cabo en el siglo XX.³⁴⁹ Tampoco se vertieron las novelas de Jean Paul dedicadas a los “contrarios inseparables” (en la actualidad sólo puede leerse en español *Flegeljahre, La edad del pavo*),³⁵⁰ ni *Isabel de Egipto o El primer amor de Carlos V*, de Arnim. Por su parte, una obra tan relevante en la historia del doble como *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, de Chamisso, no se vertirá hasta finales de siglo: *Pedro Schlemihl o El hombre sin sombra*, traducción del alemán de Luis Comulada y Heinrich, Heinrich y Cía, Barcelona, 1899.

³⁴⁷ Sobre la traducción de Verneuil (1887), véase Violeta Pérez Gil, *El relato fantástico desde el romanticismo al realismo. Estudio comparado de textos alemanes y franceses*, p. 177.

³⁴⁸ David Roas, *op. cit.*, p. 58.

³⁴⁹ Robert Pageard, *Goethe en España*, CSIC, Madrid, 1958, p. 205.

³⁵⁰ Si se tradujeron algunos fragmentos de *Siebenkäs*, desligados, no obstante, de la peripecia de Firmian Siebenkäs y Heinrich Leibgeber (cf. David Roas, *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*, pp. 89-95).

La narrativa de Poe resultó decisiva en la evolución de lo fantástico. Las adaptaciones que, a partir de los años sesenta, tuvieron algunos de sus cuentos dan fe de ese éxito y del afán emulador que despertó el autor. Incluso se planteó expresamente la *necesidad* de acomodar su universo narrativo al gusto español; un ejemplo es “El gato negro. Fantasía imitada de Edgardo Poe” (1859), de Vicente Barrantes.³⁵¹

La primera aparición de “William Wilson” en español es tardía en comparación con la de algunos de los relatos más famosos de Poe.³⁵² Al margen de la publicación de textos aislados, en 1858 aparecieron unas *Historias extraordinarias* a cargo de Julio Nombela y el Dr. Landa que incluían relatos de talante pseudocientífico y policíaco: “Singular historia de un tal Hans Pfall” (“The Unparalleled Aventure of One Hans Pfaall”), “Doble asesinato” (“The Murders in the Rue Morgue”), “El escarabajo de oro” (“The Gold Bug”), “La carta robada” (“The Purloined Letter”) y, el único cuento fantástico, “La verdad de lo ocurrido con el señor de Valdemar” (“The Facts in the Case of M. Valdemar”). El volumen integraba un texto de Fernán Caballero del todo discordante con la literatura de Poe (“Dicha y suerte. Cuadro de costumbres populares”); en las razones de esta estrambótica inclusión abundaré más adelante.

En 1859 aparecieron otras *Historias extraordinarias. Primera serie*, e *Historias extraordinarias. Segunda serie*, debidas a J.M. Alegría y publicadas en Madrid. Gracias a la traducción de cuentos como “El demonio de la perversidad” (“The Imp of Perverse”) o “El corazón revelador” (“The Tell-Tale Heart”), se muestra al lector español la vertiente más terrorífica y sobrenatural de Poe. En 1860 se publican otras *Historias extraordinarias*, traducidas para el folletín de *Las Novedades* por J. Trujillo, Madrid, que integra “Los recuerdos de Mr. Augusto Bedloe” (“A Tale of the Ragged Mountains”) y, también por vez primera, “Morella” y “Ligeia”.

Hasta 1871 no se traduce “William Wilson”. Aparece en *Historias extraordinarias*, versión castellana con una noticia sobre Edgar Allan Poe y sus obras por Manuel Cano y Cueto, Eduardo Perié, Sevilla. Años después, en 1887, se vierte como “Guillermo Wilson” en *Historias extraordinarias*, traducidas por Enrique Leopoldo de Verneuil, Arte y Letras, Daniel Cortezo y Cía., Barcelona. Volverá a aparecer con su título original en *Nuevas*

³⁵¹ Véase un análisis detallado en *ibid.*, pp. 603-617.

³⁵² La primera traducción de Poe fue “La semana de los tres domingos” (“Three Sundays in a Week”, 1841), *El Museo Universal*, 15 de febrero de 1857, un cuento humorístico. No lo había traducido Baudelaire; excepcionalmente, se vertió del inglés.

historias extraordinarias, Imprenta de Juan Pons, Barcelona, s. a. (hacia 1892). “The Oval Portrait”, por su parte, se vierte en una única ocasión: *Novelas y cuentos*, traducidos del inglés por Carlos Oliveras precedidos de una noticia escrita en francés por Carlos Baudelaire, Garnier Hermanos, París, 1884. *Eureka*, el singular ensayo en cuyas premisas me apoyé para esclarecer el sentido del doble en “William Wilson”, se menciona por vez primera en “Escritores norteamericanos: Edgard Poe” (*Revista Hispanoamericana*, 15 de enero, 1867), de Juan Pietro,³⁵³ pero no se traduce hasta mucho más tarde. El traductor fue Pedro Penzol, y la editorial que publicó la obra F. Sempere y Cía., Valencia; aunque no consta el año de publicación, Lanero, Santoyo y Villoria dan la fecha aproximada de 1907.

Como en el caso de Hoffmann, las traducciones francesas sirvieron de modelo a las españolas; el título recurrente *Historias extraordinarias* es un primer indicio de la deuda con Baudelaire. Así, “A Tale of the Ragged Mountains” pasó a llamarse “Los recuerdos de Mr. Augusto Bedloe” porque el autor de *Las flores del mal* había cambiado el título por “Souvenir de M. Auguste Bedloe” (*Histoires extraordinaires*, 1856). Por su parte, las dos traducciones de “William Wilson” proceden también de Baudelaire (en este caso de *Nouvelles histoires extraordinaires*, 1857). Aunque había aparecido en 1844 una imitación francesa del cuento firmada por G.B. (Gustave Brunet) y titulada “James Dixon, ou la funeste ressemblance” (*La Quotidienne*), ésta pasó desapercibida en España y probablemente también en Francia. Una excepción es “El relato oval”, pues se tradujo directamente del inglés.

Mención aparte merece la obra *Edgard Poé [sic]*, de Manuel Genaro Rentero, drama en verso de un acto publicado y estrenado en Madrid en 1875, que dramatiza las últimas horas del autor norteamericano -la acción se sitúa en una taberna de Baltimore el 7 de octubre de 1849- e introduce en escena a William Wilson. Englekirk ofrece un resumen que reproduzco a continuación (es la única mención a esta obra que he hallado):

The principal characters are Poe, William Wilson, a *debauché*, and a young girl called Virginia. The poet is dressed poorly but elegantly in black. He is portrayed as one easily induced to indulge in rum and just as quick to become its victim. His conversation turns largely to a condemnation of the society that fails to understand his art. His description of the America of his day is synopsised in these verses:

la guía del arte es el sentimiento-
una nación sin historia,

³⁵³ Véase John Englekirk, *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature*, p. 64.

que no tiene por cimiento
ni un árbol ni un monumento
que refresque su memoria.
Nueva civilización
atea y materialista
que el oro pone a la vista
como su única razón.

Over-generous to a fault, he gives his watch to Virginia who enters the tavern asking alms. Poe chivalrously defends her from the approaches of the designing William Wilson. After she leaves, Poe is persuaded to imbibe freely by paid onlookers, while Wilson pursues the girl. When she returns with Wilson and an officer of the law to prove that she is not a vagrant and that the watch was given her by Poe, the poet is in so pitiable a condition that he cannot identify his gift; and when asked whether he knows this girl Virginia, thoughts of his departed wife stirred by mention of her name render him oblivious of all about him, and he staggers from the place. Wilson recognizes a picture Virginia carries in her locket, her last remembrance of her dead mother, as that of the woman he once defamed. Wilson proves to Virginia's father, is forgiven, and the play end with Wilson's cry of repentance:

“Yo creo en Dios”

Wilson's redemption was immediately preceded by the announcement of Poe's dead.³⁵⁴

Pese a que *Edgardo Poé* no es una traducción, sino un drama original, he decidido comentarlo en estas páginas porque la *presencia* de William Wilson no sólo constituye una rareza en el panorama literario español de la época, sino que además revela un modo muy concreto -quizá biográfico- de entender al personaje de Poe: una suerte de *alter ego* del escritor que encarnaría sus pulsiones negativas. Mientras que Poe aparece caracterizado como un idealista y un ser bondadoso cuyo único *defecto*, el alcoholismo, se justifica en cierto modo por su biografía -la muerte de su mujer-, Wilson es presentado como un crápula que intenta aprovecharse de la joven mendiga. También subraya esa ligazón el hecho de que la redención de Wilson (tras descubrir que él es el padre de la chica) y la muerte de Poe acaezcan casi simultáneamente.

El pastiche de Rentero hibrida algunos motivos de los cuentos de Poe y diversos aspectos de su biografía. Así, recrea su imposibilidad para lograr vivir del arte, aliñándola con una crítica al materialismo de los EE.UU; se evoca a Virginia Clemm, la prima con la

³⁵⁴ John Englekirk, *op. cit.*, pp. 135-136. Englekirk alude a un texto anterior de Poe concebido también para la escena: “¿Quién es el loco?” (1867), escrito por Adolfo Llanos y Álvarez a partir de “The System of Dr. Tarr y Prof. Flether”, representado por los *Bufos Madrileños*.

que contrajo matrimonio en 1836, cuando ésta era apenas una adolescente, y que falleció tuberculosa en 1847; y su propia muerte, acaecida en extrañas circunstancias.³⁵⁵ Además -al margen del desarrollo obviamente folletinesco del drama- pueden espigarse referencias a “Ligeia” y “Morella” (la esposa perdida) y, por supuesto, a “William Wilson”.

De las impresiones que suscitaron las obras de Poe me interesa destacar un fragmento del artículo consagrado al autor en el *Diccionario enciclopédico hispanoamericano* (Barcelona, 1894), no tanto por las inevitables referencias a sus abusos y extravagancias como por el vínculo trazado entre su literatura y la de Hoffmann y Jean Paul:

Estaba dotado de un talento original y de una rica imaginación, pero calenturienta y enfermiza, que con otro género de vida hubiera producido mejores obras. Puede afirmarse que sólo dejó fragmentos poco extensos. Prefería los asuntos extravagantes y horribles. El abuso de la bebida y la soledad exaltaron su inteligencia, no muy sana desde su nacimiento. A la verdad, sólo fue original en la apariencia pues reprodujo, exagerándolas, las fantásticas ideas de Hoffman *[sic]* y Juan Pablo Richter.³⁵⁶

En el pasaje no hay referencias a imágenes o motivos concretos que hermanen a los tres autores (o que hagan a Poe *heredero* -por no llamarlo, a tenor del comentario, *plagiaro*- de los otros dos), pero la alusión a las “fantásticas ideas” que Poe *extrajo* de los alemanes hace pensar en una atmósfera común que bien podría remitir a figuras como el *Doppelgänger*. La mención de los tres escritores, no obstante, se repetirá más adelante en distintos contextos.³⁵⁷

En cuanto a Hawthorne, su “Howe’s Masquerade” no se tradujo al español durante el siglo XIX; tampoco hay, me temo, ninguna traducción actual. Hawthorne gozó de cierto éxito a partir de la segunda mitad de siglo, debido sobre todo a sus cuentos

³⁵⁵ Poco se sabe de los días que antecedieron a la agonía y posterior muerte de Poe, a quien el 3 de octubre de 1849 Joseph Walker recogió tirado en la calle, delante de un colegio electoral de Baltimore. Una de las conjeturas más aceptadas es la siguiente: al autor lo habría emborrachado -con alcohol adulterado- un agente electoral para obtener su voto. En el hospital, Poe vivió cuatro días más sin recuperar apenas la consciencia. Murió, efectivamente, la madrugada del 7 de octubre de 1849.

³⁵⁶ Cf. Juan José Lanero, Julio César Santoyo y Secundino Villoria, “50 años de traductores, críticos e imitadores de Edgar Allan Poe (1857-1913)”, p. 170.

³⁵⁷ Marcelino Menéndez Pelayo los cita a propósito de Ros de Olano: “Podrá agradar más o menos pero es cierto que hace pensar, que interesa por la extrañeza y que no se parece a otro escritor alguno de los nuestros aunque sí a Richter, a Hoffmann y a Edgar Poe entre los extraños”. Alfonso Reyes, también en relación con el autor de *El doctor Lañuela*, escribe: “Para caracterizar a Ros de Olano se evoca, a la vez, a Quevedo, a Edgar Poe, a Hoffmann y a Richter” (cf. Englekirk, *op. cit.*, p. 124).

maravillosos y alegóricos (entre 1853 y 1855 se publicaron siete traducciones en el *Semanario Pintoresco Español*, *La Ilustración* y *El Universo Pintoresco*).³⁵⁸ Ambrose Bierce no tuvo apenas resonancia en las letras españolas, y Henry James ha sido tradicionalmente más conocido por su teoría de la novela y sus obras realistas que por su interesantísima producción fantástica, si bien, como se verá más adelante “The Jolly Corner” produciría una honda impresión en Miguel de Unamuno.

Théophile Gautier se dio a conocer en los años cuarenta: su ballet *La Péry* (1843) se estrenó en 1844 según la versión de Antonio Muñoz *La Peri. Baile Fantástico en dos actos*, Madrid. Aunque Marta Giné Janer cita *Spirite* como la primera obra fantástica de Gautier que se tradujo al español (1865 en folletín; 1866 en volumen bajo el título *Espirita. Novela Fantástica*),³⁵⁹ en realidad este honor pertenece a “El caballero doble”, *Semanario Pintoresco Español*, 50, 12 de diciembre de 1840 (sin nombre del autor), una versión publicada sólo seis meses después de la aparición del original francés. El *Semanario Pintoresco Español* (1836-1857) gozaba de un espíritu muy cercano al de *Le Musée des familles*: se trata de una revista ilustrada concebida para entretener a la familia, escaparate de todo tipo de cuentos y de la narrativa costumbrista, en consonancia con la labor de su fundador, Ramón de Mesonero Romanos. “La morte amoreuse” tardó mucho más en traducirse: apareció como “La muerte [sic] enamorada” en *Novelas, traducidas por un aprendiz de estilista*, El Cosmos Editorial, Madrid, 1884. *Avatar*, por su parte, se vertió con una errata en el título, *Avantar*, en la tipografía de La Correspondencia Alicantina, Alicante, 1885; ya como *Avatar* aparece en la Imprenta de Querol y Doménech, “Biblioteca Selecta”, vol. I, Valencia, s.a. (puede situarse hacia 1890).

La singular obra de Nerval, por el contrario, no tuvo demasiada fortuna en España durante el siglo XIX. En el catálogo de la Biblioteca Nacional consta una traducción de *Las hijas del fuego* para la editorial barcelonesa Ramón Sopena, 1900, debida a Ramón Orts-Ramos. Carmen de Burgos volvió a verter esta obra para la editorial madrileña Biblioteca Nueva en 1919 (versión precedida por “El suicida Gerardo de Nerval”, de Ramón Gómez de la Serna). “Aurélia” y “Silvie” gozaron de nuevas traducciones, al parecer más ajustadas a los originales que las de Colombine, recogidas en dos volúmenes

³⁵⁸ Véase David Roas, *op. cit.*, pp. 770-772.

³⁵⁹ Marta Giné Janer, “Las traducciones españolas de los relatos fantásticos de Gautier. Análisis y perspectivas”, en Jaume Pont, ed., *Narrativa fantástica del siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Milenio, Lérida, 1997, pp. 235-248.

debidos a Juan Chabás (Calpe, Madrid, 1923). Fernando Gutiérrez vertió de nuevo ambos relatos para la barcelonesa Apolo en 1941. Por último, “Retrato del diablo” no apareció en español hasta 1971, en traducción de Vicente Molina-Foix (Tusquets, Barcelona).³⁶⁰

En cuanto a Maupassant, puede citarse una traducción de “Le Horla” -“La [sic] Horla”, Barcelona, 1892-, y un volumen de *Cuentos*, Madrid, 1898, cuyo contenido desconozco. Su cuento paródico sobre el doble, “El doctor Heraclius Gloss”, se mantuvo inédito en Francia hasta 1921, y no se tradujo al español hasta finales de siglo XX; la única traducción que he podido encontrar es la de Margarita Pérez para Valdemar, citada en las páginas dedicadas a Maupassant. En todo caso el normando, a diferencia de Nerval, tuvo cierta repercusión entre los escritores españoles de fin de siglo; por ejemplo, en Emilia Pardo Bazán, quien mostró “una admiración perpetua hacia el maestro Maupassant”³⁶¹ y se inspiró en “El Horla” para su “Eximente” (1905).³⁶²

En el ámbito de la literatura escocesa, *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*, de James Hogg, no se vertió hasta 1978 (exactamente 154 años después de su publicación): *Memorias privadas y confesiones de un pecador justificado*, traducción de Francisco Torres Oliver, Alfaguara, Madrid, precedida por el elogioso prólogo que André Gide escribió en 1944 para la traducción francesa. Todas las ediciones en español que pueden encontrarse en el mercado (Valdemar, RBA) reproducen la versión de Torres Oliver.

Ramón Gómez de la Serna, en 1918, recuperó una traducción de *The portrait of Dorian Gray* que su hermano Julio había redactado sin voluntad de publicarla -“No tenía intento. Traducía por afición como por devoción al santo patrón de las traducciones”- y la publicó en Biblioteca Nueva. Por aquel entonces Oscar Wilde, inscrito como *libre* en el Registro de la Propiedad, “era un negocio”.³⁶³ Un año después apareció la novela en la

³⁶⁰ Entre los autores españoles interesados en Nerval y su obra destaca, ya entrado el siglo XX, Luis Cernuda, quien le dedicó dos artículos: “Gérard de Nerval” (1962), y “Las prisiones de Gérard de Nerval” (1963), ambos en Luis Cernuda, *Poesía y literatura II, Prosa completa*, ed. de Derek Harris y Luis Maristany, Barral, Barcelona, 1975, pp. 1023-1036 y pp. 1308-1312. En éste último, traza un parentesco entre “el adorable Hoffmann”, Bécquer y Nerval.

³⁶¹ Yolanda Latorre, “La fascinación en el discurso fantástico español finisecular: una incursión en la narrativa de Emilia Pardo Bazán”, en Jaume Pont, ed., *Narrativa fantástica del siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, p. 381.

³⁶² Véase Juan Paredes Núñez, “Maupassant en Espagne: d’une influence concrète du Horla”, *Revue de Littérature Comparée*, 3 (julio-septiembre de 1985), pp. 267-269.

³⁶³ Ramón Gómez de la Serna (1948), *Automoribundia*, Guadarrama, Madrid, 1974, vol. 2, capítulo XLI, p. 290. La traducción de Julio Gómez de la Serna puede verse actualmente en la editorial Planeta, con un prólogo de Luis Antonio de Villena.

editorial Atenea en traducción de Baeza, convirtiéndose en uno de los textos más leídos del momento, sobre todo entre los escritores, tanto populares (Eduardo Zamacois), como cultos (Gabriel Miró).³⁶⁴

Por su parte, *The Strange Case of Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson, se vertió por vez primera al español, según consta en el catálogo de la Biblioteca Nacional, en 1920: *El caso extraño del Doctor Jekyll y Mr. Hyde*, traducción de Carlos Pereyra, Atenea, Madrid.

En cuanto a *Dvojník*, de Dostoievski, su primera versión española data de 1920: *El doble*, traducida por G. Levachov, Atenea, Madrid.³⁶⁵ La obra tuvo que ser desconocida en España hasta entonces; en el ensayo de Pardo Bazán *La Revolución y la novela en Rusia*, compuesto por las conferencias dictadas en 1887 en el Ateneo de Madrid, no se cita entre las páginas dedicadas a Dostoievski.³⁶⁶ La novela probablemente era ignorada también en Francia: Pardo Bazán se inspiró para escribir su ensayo, rayando el plagio, en *Le Roman Russe* de Vogüé, a quien había conocido durante su estancia en París el invierno de 1885-1886.³⁶⁷ En cuanto a la presumible secuela de *El doble* llevada a cabo por ese Chernov que menciona Dostoievski en carta a su hermano,³⁶⁸ me ha sido imposible encontrar referencias de ningún tipo.

A la luz de los datos aducidos, puede afirmarse que, durante el siglo XIX, casi todos los relatos que Hoffmann y Poe consagraron al doble (a excepción de las novelas del primero) se tradujeron al español en varias ocasiones, si bien en algunos casos escasa o

³⁶⁴ Cf. Luis Fernández Cifuentes, *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*, Gredos, Madrid, 1982, p. 135.

³⁶⁵ George O. Schanzer, *La literatura rusa en el mundo hispánico: bibliografía*, University of Toronto Press, Toronto, 1972, p. 55, núm. 36330. El hecho de que por esas mismas fechas también aparecieran en Atenea las traducciones al español de las novelas de Wilde y Stevenson invita a pensar en una posible línea editorial orientada a la publicación de clásicos extranjeros quizá asociados con la literatura fantástica.

³⁶⁶ Emilia Pardo Bazán, *La Revolución y la novela en Rusia*, en *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1973, vol. III, pp. 760-880.

³⁶⁷ Todavía en 1923 Corpus Barga afirmaba que “para leer bien a este genio ruso hay que saber, por lo menos, alemán o inglés”, dando fe así de la carestía de traducciones de su obra al castellano y de la escasa calidad de las francesas (“Dostoievski, dictador”, *Revista de Occidente*, II, 4 (octubre de 1923), p. 133). Corpus Barga menciona sus novelas más célebres, pero entre ellas no aparece *El doble*.

³⁶⁸ Fiodor M. Dostoievski, *Cartas a Misha (1938-1864)*, p. 170. El autor pide noticias a su hermano sobre “un tal Chernov, que escribió *El doble* en el año 50”.

tardíamente. Es también notable la temprana versión de “El caballero doble”, de Gautier (aunque reproducido sin el nombre del autor), un cuento que tuvo que gustar a los lectores del *Semanario Pintoresco Español* por su ambientación exótica y su atmósfera legendaria. En general, y a juzgar por el número de traducciones de sus cuentos, Gautier y Hawthorne - igual que tantos otros cultivadores de lo fantástico: Nodier, Scott, Balzac, Dumas, Merimée, Dickens o Erckmann-Chatrian- fueron dos de los autores con relato de dobles que más gozaron del favor de los editores y de un público ávido de literatura sobrenatural. No obstante, hay que repetir una vez más que los autores foráneos más importantes en la evolución de lo fantástico y la configuración del doble en la narrativa española fueron Hoffmann y Poe.

Los relatos sobre dobles del alemán resultaron, como vimos, decisivos en el desarrollo europeo del motivo. Textos fundamentales como “El hombre de la arena” y, sobre todo, *Los elixires del diablo*, se tradujeron tempranamente al inglés y al francés, apenas una década después de su aparición en Alemania, causando un fuerte impacto en Gautier, Nerval o, más tarde, en Maupassant. Recordemos, asimismo, la carta en que Dostoievski afirmaba, en 1838, haber leído a “todo el Hoffmann en ruso y alemán”.³⁶⁹ Traigo a colación estos detalles para subrayar que los más destacados cultivadores del doble conocían la obra de Hoffmann; también Poe, aunque eludiese explicitarlo, o Henry James, cuya poética de lo fantástico era tan distinta de la del alemán. Otro tanto puede afirmarse del propio Poe, más reconocido en el siglo XIX como renovador de lo fantástico que como teórico del cuento moderno. Pero en España “El hombre de la arena” apareció relativamente tarde y las peripecias de Medardo, Kreisler y el gato Murr no se vertieron hasta el siglo XX. Extraña también que, dada la profusión de traducciones de los cuentos de Poe, “William Wilson” no apareciera hasta 1871.

Sin embargo, no hay que adelantar conclusiones: me parece simplista atribuir el desarrollo más bien pobre del *Doppelgänger* a las anomalías de las traducciones españolas sin ahondar en las razones por las que esas traducciones fueron escasas o tardías. Por ejemplo, “Las aventuras de la noche de San Silvestre” conoció al menos cuatro versiones a lo largo del siglo XIX y, sin embargo, no tuvo fortuna entre los escritores españoles, al menos en lo que respecta a su excepcional tratamiento del reflejo especular en relación con el doble.³⁷⁰

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 29.

³⁷⁰ Pueden mencionarse, a propósito del espejo, dos textos que nada tienen que ver con el de Hoffmann: “Una mártir desconocida o la hermosura por castigo. Cuento moral” (1848), relato

Es más lógico pensar que si “El hombre de la arena” se tradujo poco o “William Wilson” tuvo una aparición tardía fue porque los cuentos no se les antojaron atractivos a los editores o traductores. La posibilidad de que éstos, avanzado ya el siglo, eligieran arbitrariamente los cuentos que debían publicar, sin un criterio de selección más o menos definido, es poco probable; de ser así, de haber escogido los relatos sin reparar en sus particularidades, quizá se habrían traducido antes dichos cuentos, pues ambos aparecen en los volúmenes de Loève-Weimars y Baudelaire que, recordemos, sirvieron de modelo a los traductores españoles. Por ejemplo, no sé hasta qué punto pudo influir en los editores autóctonos el juicio vertido por Walter Scott a propósito de “El hombre de la arena”, cuento que tacha de “wild and absurd story” y cuyo único acierto es, a su parecer, la sensatez de Clara.³⁷¹

La existencia patente de un procedimiento de selección, definido por criterios morales y por el afán de hacer más legibles o comprensibles los cuentos a los lectores, se manifiesta en una curiosidad referida antes. Se trata de la aparición en las primeras *Historias extraordinarias* (1858) de un cuento de Fernán Caballero totalmente ajeno a la narrativa de Poe, una inclusión que no tenía otro objetivo que “paliar en lo posible lo sorprendente que podía resultar Poe a los autores españoles”.³⁷²

El espacio temporal que separa la publicación del primer cuento fantástico español con *Doppelgänger*, “La Madona de Rubens”, del segundo, “El país de un abanico”, un período de más de treinta años en el que nuestra literatura evolucionó de la tendencia romántica a un modelo realista, podría llevar a pensar que la desaparición del motivo -su intermitencia- se debió precisamente a ese cambio en los gustos estéticos. Recordemos que

pseudofantástico de carácter alegórico escrito por Juan Eugenio Hartzenbusch, y el cuento maravilloso “El espejo de la verdad. Cuento fantástico” (1853), de Vicente Barrantes.

³⁷¹ Walter Scott, “On the Supernatural in Fictitious Composition, and particularly on the Works of Ernest Theodore Hoffmann”, p. 97. En la versión española del artículo, el cuento aparece como “El reloj de arena” a causa de una mala lectura de la traducción francesa: se confunde “sablère” - ‘arenero’ - con “sablir” - ‘reloj de arena’ -.

³⁷² Juan José Lanero, Julio César Santoyo y Secundino Villoria, *art. cit.*, pp. 98-99. Una invitación explícita a ese procedimiento selectivo aparece en un artículo de *El Mundo Pintoresco* (5 de septiembre de 1858) en el que se apunta la necesidad de purgar y modificar los textos de Poe para adaptarlos al gusto del lector español: “indudablemente, tal y como han sido escritas por el escritor anglo-americano, las *Historias extraordinarias* serían insoportables en nuestro país, por la regla general. Dramatizando más los asuntos, suprimiendo pesadas disertaciones, sólo en el original interesantes, y haciendo, en fin, un trabajo grave de lo que nuestros escritores suelen mirar como una simple traducción, creemos que las letras españolas ganarán algo apropiándose y asimilándose un libro lleno de talento, de virilidad y de ingenio” (*cf.* David Roas, *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*, p. 268).

suele asociarse la aparición del doble con aquellas épocas en que se pone en tela de juicio la eficacia del pensamiento racionalista o positivista y en que, por tanto, proliferan las manifestaciones literarias de lo fantástico. Pero lo cierto es que durante ese período no dejan de aparecer en España traducciones de cuentos fantásticos, relatos legendarios, góticos o puramente sobrenaturales de elaboración autóctona. Es más, como ya vimos se produjo una auténtica avalancha de publicaciones en prensa y comenzaron a divulgarse los volúmenes españoles.

A mi juicio, la poca expectación suscitada por los cuentos extranjeros con *Doppelgänger* y la relativa escasez de relatos españoles dedicados al motivo tienen que ver en gran medida con las preferencias y la formación literaria de los escritores y lectores, y el modo en que se percibió la labor de Hoffmann y Poe. Ya comenté cómo los novedosos cuentos del primero desconcertaron al lector, cuyo horizonte de expectativas no contemplaba la posibilidad de que un fenómeno sobrenatural pudiera integrarse en el ámbito de lo cotidiano.

Aunque no ocurrió lo mismo con el norteamericano -en parte porque el público había asimilado ya la intrusión literaria de lo sobrenatural en la realidad-, lo cierto es que el primer Poe que llegó a España poco tenía que ver con el escritor de cuentos fantásticos y terroríficos que se dio a conocer más tarde. No hay más que revisar el contenido de los primeros volúmenes de sus relatos en español para comprobar que “el público español conoció inicialmente al Poe menos fantástico y más preocupado por el juego lógico-matemático de la deducción”,³⁷³ una narrativa que, en principio, evitaba la poco complaciente inmersión en los recovecos más oscuros de la personalidad humana inherente al doble.

Más adelante, hacia la época en que Galdós publica “La sombra” (1871) y el doble asoma en los relatos del por aquel entonces popular Pedro Escamilla, surge el afán de ahondar en una dimensión interna de lo fantástico, preferencia que condujo a prescindir, aunque no totalmente, de las tradicionales figuras terroríficas que tanto se habían prodigado en la primera mitad del siglo (fantasmas, vampiros, ondinas). Si bien estas criaturas no desaparecen, arraiga la idea de que lo sobrenatural habita en la mente humana; de ahí que la

³⁷³ *Ibid.*, p. 187.

enajenación y la locura se utilice en muchos casos -un ejemplo es precisamente el del Anselmo galdosiano- como posible vía de explicación de lo fantástico.³⁷⁴

En definitiva, la aparición irregular y más bien escasa del *Doppelgänger* en la literatura fantástica española de este siglo está asociada a la recepción de los textos extranjeros dedicados al motivo, desvinculable a su vez de la preferencia de los lectores y escritores por un cuento legendario y gótico que operaba en detrimento de una dimensión más realista del género. Sólo al incrementarse el interés por esa dimensión interior de lo fantástico, surgen algunos relatos sobre el *Doppelgänger* que, en efecto, se decantan por una vertiente psicológica derivada de Hoffmann y Poe.

Antes de emprender el análisis de los cuentos, quiero advertir de lo arriesgado -y poco productivo- que resulta dedicarse a evaluar el impacto de cuentos foráneos concretos en los dobles de nuestra narrativa si lo que se pretende es rastrear huellas diáfanas. A diferencia de lo que sucede con los textos legendarios que estudié en el anterior capítulo, que beben de unas fuentes muy concretas, parece difícil detectar en “El país de un abanico” o “Mi entierro” influencias directas. Así, mi objetivo no es tanto constatar hipotéticas *deudas* -aunque ésta se señalarán en los casos oportunos- como estudiar el modo diverso en que se articula el doble en unos y otros relatos.

Variaciones en torno a la mujer duplicada: José Zorrilla y Pedro Escamilla

Las mujeres duplicadas de la narrativa decimonónica aparecen casi sin excepción filtradas por una mirada masculina. Por lo general, desfilan ante la mirada atónita de los protagonistas, erigiéndose en el objeto del deseo de éstos y muy a menudo en causa de su perdición. En la literatura romántica esta variante suele canalizarse a través de la reificación pictórica y, a grandes rasgos, se bifurca en dos tratamientos.

En el primero, el retrato de una bella dama suscita el interés del protagonista; ésta se materializa luego, hecha ya carne y hueso pero marcada generalmente por un aura sobrenatural. En el segundo, el protagonista reconoce a su amada en un cuadro pintado tiempo atrás, estableciéndose así una relación inexplicable entre el retrato y la mujer real. De muchos de estos relatos se desprende una visión negativa de la mujer, una perspectiva de lo femenino que desembocará a finales de siglo en la imagen decadentista de la *vagina*

³⁷⁴ Véase Ángeles Ezama, “Cuentos de locos y literatura fantástica. Aproximación a su historia entre 1868 y 1910”, *Anthropos*, 154-155 (marzo-abril de 1994), pp. 77-82.

dentata, la hechicera amenazante y tentadora que manipula al hombre hasta hacer de él un pelele sin energía ni voluntad.³⁷⁵

La figura romántica de la mujer duplicada suele supeditarse a una reflexión estética o artística. No en vano, el protagonista de estos relatos acostumbra a ser un pintor o un artista torturado: Francesco (*Los elixires del diablo*), Tiburce (“La toison d’or”) o Eugène (“Retrato del Diablo”). En algunos casos el conflicto se condensa en la duda sobre el ideal de belleza -¿la mujer de carne y hueso lo condiciona y corrompe, impregnándolo de una obvia carga sexual?-, en otros en la incapacidad del artista para plasmar ese ideal. Asimismo, suele darse una dicotomía moral entre bondad y maldad, salvación y perdición: no hay más que pensar en el correlato Venus-Santa Rosalía-mujer del confesionario-Aurelia (*Los elixires del diablo*), donde las dos plasmaciones pictóricas (la primera venérea y demoníaca, la segunda santa y pura) se corresponden a la perfección con las mujeres reales. En esta órbita cabe situar “La Madona de Rubens” de Zorrilla.

Son menos habituales en el siglo XIX, por el contrario, las duplicaciones subjetivas femeninas o, en otras palabras, las mujeres que experimentan el fenómeno del desdoblamiento en carne propia y lo interpretan como la expresión de un conflicto de identidad. Ya vimos cómo Gretchen (“La toison d’or”), pese a sentirse una mala copia de la Magdalena de Rubens, nunca duda de ser Gretchen. La focalización de los relatos de Nerval, por citar otro ejemplo, es también masculina: sus mujeres duplicadas encarnan el anhelo amoroso de los protagonistas, los dobles femeninos están al servicio de sus ansias de redención y eternidad. Curiosamente, el único doble femenino puramente subjetivo que he hallado en el siglo XIX aparece en un relato español, “El país de un abanico”, de Escamilla.

Por último, no está de más recordar la importancia que cobran el cuadro o el retrato en el repertorio literario fantástico del siglo XIX.³⁷⁶ La pintura puede cobrar vida y pasar a formar parte de la realidad del protagonista -“La cafetera” y “Onphale”, de Gautier; “La sombra”, de Galdós-, ejercer un influjo maléfico en el individuo -“El retrato” (1833-1834), de Gógol; *La casa de los siete tejados* (1851), de Hawthorne-, aventurar el futuro o

³⁷⁵ Véase Bram Dijkstra, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Un ejemplo ya citado es *Brujas, la muerta*, de Georges Rodenbach.

³⁷⁶ El auge del retrato como motivo privilegiado de la narrativa fantástica quizá tenga que ver con el desarrollo de la fotografía y el perfeccionamiento del daguerrotipo en 1839. Gracias a las nuevas técnicas se complace a un público que pide mayor fidelidad en los retratos y los artistas gozan de más libertad, de modo que tienden a la interpretación subjetiva de sus modelos. Véase Theodore Ziolkowski, *Imágenes desencantadas (una iconología literaria)*, pp. 109-110.

resolver un crimen -“Los retratos proféticos”, de Hawthorne; “El boceto misterioso” (“L’esquisse mystérieuse”, 1860), de Erckmann-Chatrian- o bien, en relación con el doble, vampirizar o hacer aflorar ciertos aspectos del original -“El retrato oval”, de Poe; *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde; y *The Sense of the Past*, la novela inacabada de James-

“La Madona de Rubens” resulta un cuento sorprendente y en cierto modo paradójico. Por un lado, cultiva una dimensión de lo fantástico poco habitual en los años treinta,³⁷⁷ adelantándose a autores como Gautier o Nerval en el tratamiento sobrenatural del doble pictórico femenino. Por otro, forma parte de la producción narrativa de Zorrilla, paladín del acervo legendario nacional y, años después de la publicación de “La Madona de Rubens”, detractor de lo fantástico hoffmanniano. Aunque es sobradamente conocido su rechazo patente al alemán en el prólogo a “La Pasionaria” (cuento legendario en verso), no me resisto a reproducirlo aquí:

Un día en que mi mujer leía los cuentos fantásticos de Hoffmann, y escribía yo a su lado los míos, se entabló entre nosotros el siguiente diálogo:

Mi mujer: -¿Por qué no escribes un cuento fantástico como los de Hoffmann?

Yo: -Porque considero ese género inoportuno en España.

Mi mujer: -No alcanzo la razón.

Yo: -Yo te la diré. En un país como el nuestro, lleno de luz y de vida, cuyos moradores vivimos en brazos de la más íntima pereza, sin tomarnos el trabajo de pensar en procurarnos más dicha que la inapreciable de haber nacido españoles, ¿quién se lanza por esos espacios de los fantasmas, apariciones, enanos y gigantes de ese bienaventurado alemán? Nuestro brillante sol daría a los contornos de sus medrosos espíritus tornasolados colores que aclararían el ridículo misterioso en que las nieblas de Alemania envuelven tan exageradas fantasías.

Mi mujer (interrumpiéndome). -Esa teoría será muy buena, pero en este caso, ¿a qué género pertenece tu leyenda *Margarita la tornera*?

Yo: -Al género fantástico, sin duda.

Mi mujer: -Luego la teoría y la práctica están en contradicción.

Yo: -Entendámonos. *Margarita la Tornera* es una fantasía religiosa, es una tradición popular, y este género fantástico no lo repugna nuestro país, que ha sido siempre religioso hasta el fanatismo. Las fantasías de Hoffmann, sin embargo, no serán en España leídas ni apreciadas sino

³⁷⁷ El cuento apareció en *El Porvenir*, 26, 26 de mayo de 1837. Cito por David Roas, ed., *El castillo del espectro. Antología de relatos fantásticos españoles del siglo XIX*, Círculo de Lectores, Barcelona, 2002, pp. 51-60.

como locuras y sueños de una imaginación descarriada, tengo experiencia de ello.³⁷⁸

El autor, pues, reivindica la “fantasía religiosa” frente a “las fantasías de Hoffmann”, que considera poco aptas para el carácter español. En otras palabras, apoya el cultivo de lo maravilloso cristiano y rechaza lo fantástico hoffmanniano, aduciendo como motivo la idiosincrasia nacional (el espíritu tradicionalmente religioso del pueblo, su clima). Zorrilla defiende una literatura fantástica en la que lo sobrenatural deriva de la intervención divina y, por tanto, es indisociable del afán ejemplarizante; basta con recordar el subtítulo del *Tenorio*, *Drama religioso-fantástico en dos partes*, para comprender su noción del género. Lo curioso es que el autor asocie a Hoffmann con criaturas tan poco características de su narrativa, enanos y gigantes, cuando conocía la faceta más realista del alemán. De ese conocimiento da fe la experiencia (“tengo experiencia de ello”) a la que apela para sustentar la tesis de que los cuentos de Hoffmann serán recibidos en España como alucinaciones de “una imaginación descarriada”. Como sugiere David Roas, quizá Zorrilla hiciera alusión a una posible recepción crítica negativa de “La Madona de Rubens” (de la que no se tiene noticia), o bien a la autocensura por haber caído en la tentación de elaborar una historia poco conciliable con la tradición española.³⁷⁹

La acción del cuento se inicia en un café el 23 de julio de “183...”, fecha próxima por tanto a la de la redacción del relato. Dos jóvenes leen la carta de Eugenio, quien les revela su peculiar obsesión: vive “enamorado espiritualmente” de la Virgen de Rubens que hay en el altar mayor de la iglesia del monasterio de Fuensaldaña (Valladolid), y dudoso de que “una mujer no pueda llenar nunca mi corazón como esa creación sublime. ¡Se hallará una mujer igual a la Madona de Rubens” (p. 51). Uno de los amigos tilda a Eugenio de loco, pero el otro piensa para sí: “Tú no sabes lo que es un poeta delante de un cuadro de Rubens” (p. 52).

Un mes después, en agosto, Eugenio sigue hechizado por la belleza de la Madona. Cambia la perspectiva narrativa y se nos ofrece una breve descripción del protagonista:

Eugenio es un joven de 22 años, de color caído, cuya mirada fija y penetrante, cuyos labios ligeramente comprimidos, cuya frente espaciosa, interrumpida por una larga arruga, dan a su figura un carácter sombrío y

³⁷⁸ El prólogo apareció en *Cantos del trovador. Colección de leyendas y tradiciones históricas*, I. Boix, Madrid, 1840-1841. Cito por José Zorrilla, *Obras completas*, I, pp. 616-617.

³⁷⁹ David Roas, *Hoffmann en España. Recepción e influencias*, p. 180.

meditabundo. Hoffmann, Schiller, Byron, han alimentado su alma: desgracias de familia han hecho su vida inquieta y tormentosa, pensador por necesidad, poeta por inspiración. He aquí el personaje que se ve en este momento en pie delante de la Virgen de Rubens. Sus ojos han perdido su luz melancólica; sus labios despliegan una sonrisa inefable, no hay arruga en su frente, sublimemente tranquila, y una lágrima clara, solitaria, indefinible, rueda por su mejilla pálida, como una ancha gota de rocío en una flor silvestre que abre su cáliz amarillo en la grieta de una rosa (p. 52).

Pasados unos meses, Eugenio asiste al carnaval vallisoletano. En la fiesta, una mujer enfundada en un dominó rosa posa la mano sobre su hombro y pronuncia su nombre causándole escalofríos, pues la voz es la misma que él ha imaginado para la Madona. Eugenio persigue a la mujer hasta la escalera interior de una fonda. Allí, ésta y su acompañante, también embozado, se carcajean de él, lo que le produce “un efecto diabólico” y “una fatalidad necesaria” de ver su rostro:

Convulso, delirante, arrancó con violencia la careta que ofuscaba su objeto y clavó sus ojos, avaros, en el rostro que iba a aparecer. La careta se rasgó de alto abajo... y Eugenio cayó desplomado, exclamando:
- ¡La Madona! ¡Perdón, perdón! (p. 56).

Al día siguiente, Eugenio guarda cama, abrasado por la fiebre. Frente a él, encima de un caballete, hay una copia inacabada de la Madona de Rubens. Movido por la visión del retrato y de su dominó, recuerda lo sucedido la noche anterior y se avergüenza. A la una del mediodía recibe la visita de un caballero desconocido que dice conocerle, pues en una ocasión le oyó recitar unos versos en una academia. Viene a pedirle explicaciones porque “una máscara os nombró anoche, y vos vinisteis a insultarla con osadía”, pero su indignación aumenta al ver el cuadro. Ambos discuten: mientras Eugenio identifica el retrato con la Madona de Rubens, el otro asegura que es su esposa. El incógnito, ante la confesión de Eugenio -“Si esa es vuestra mujer, yo la amo” (p. 59)-, saca un cuchillo y se enzarza en una pelea con el poeta, quien a su vez enarbola un puñal. Pero de súbito se oye en la escalera una voz e irrumpe en la habitación la mujer del dominó rosa, justo cuando el desconocido, su marido, cae al suelo, moribundo.

La reacción de esa mujer “de formas angélicas” es sorprendente, pues empieza a proferir insultos obscenos e indecentes contra Eugenio, acompañados de gestos repugnantes. Antes de abandonar la habitación, le dice: “Bien hecho; así me ha librado de

tener que dejar a ese pajarraco, que ya no tenía plumas que arrancar” (p. 60). El narrador revela que la misteriosa mujer no es más que una “prostituta” casada con un hombre de bien al que quiere abandonar por un rico inglés, como finalmente acaba haciendo. Eugenio, incapaz de aclarar los hechos ante la justicia, es recluido en un asilo de dementes, donde muere pocos meses después delirando “con una mujer obcecada, con un hombre asesinado, y con la Madona de Pablo Rubens, de las monjas de Fuensaldaña”.

En el cuento, el efecto sobrenatural se condensa en la identidad física de la Madona de Rubens y la mujer del dominó, extensible incluso a la voz. La similitud es objetiva: no puede tratarse del producto de la imaginación de Eugenio porque el caballero reconoce a su esposa en el retrato de la Madona que aquél ha empezado a pintar. Y, al igual que en los cuentos de Gautier y Nerval (curiosamente el protagonista de “Retrato del diablo” comparte nombre con el de Zorrilla), resulta imposible que la mujer de carne y hueso sirviera de modelo al pintor, dado que el cuadro cuenta con unos doscientos años de antigüedad. También es inexplicable el hecho de que la mujer del dominó pronuncie el nombre de Eugenio, sobre todo porque -aunque podría pensarse que ella conoció al poeta en la misma academia a la que fuera su marido- cuando ésta irrumpe en el cuarto sólo ve al esposo agonizante, su propio retrato sin concluir y a “un joven calenturiento, delirante, arrodillado a sus pies, medio desnudo y en la actitud más suplicante” (pp. 59-60). Eugenio, pues, le es desconocido.

A diferencia del desdoblamiento del capitán Montoya, artífice del arrepentimiento del protagonista, la duplicación de la Madona de Rubens acarrea la locura y la muerte de Eugenio. Como en los cuentos de Hoffmann, el único sentido que parece tener la duplicación es el de enloquecer al protagonista; tanto es así, que ni siquiera la mujer del dominó es consciente de las fuerzas sobrenaturales que la vinculan con el retrato. Únicamente el pobre Eugenio se ve expuesto, por su hipersensibilidad y su naturaleza atormentada, a la amenaza de lo sobrenatural.

Zorrilla maneja con habilidad los resortes de lo fantástico hoffmanniano y envuelve la peripecia de Eugenio en una atmósfera entre cotidiana y extraña que hace del cuento uno de los relatos sobrenaturales españoles más destacables del siglo XIX. No obstante, hay que notar que de esa concepción hoffmanniana del relato o, más exactamente, del modo en que el joven Zorrilla entiende lo hoffmanniano, derivan también algunos defectos. En relación con el alemán, a la ambientación realista y contemporánea y al uso del doble se le une aquí, como ha notado David Roas, “la obsesión enfermiza de un

artista por una mujer, tópico en la obra de Hoffmann”.³⁸⁰ Esas lacras que acabo de referir tienen que ver, precisamente, con la figura del artista, de Eugenio.

El autor diseña al protagonista acogiéndose a ciertos tópicos y añadiendo muy poco de su propia cosecha: Eugenio es poeta y como tal está predestinado a enloquecer ante la Madona de Rubens. Así lo indican las palabras que al principio pronuncia Luis: “Tú no sabes lo que es un poeta delante de un cuadro de Rubens”. No se trata de un artista poseedor de un alma superior que le incita al anhelo de lo desconocido y a la autodestrucción, sino de una proyección preconcebida del poeta romántico. La actitud de Eugenio evoca a la del sobrino que retrata Ramón de Mesonero Romanos en “El Romanticismo y los románticos”, publicado poco después que “La Madona de Rubens”.

Trocó los libros que yo le recomendaba, los Cervantes, los Solís, los Quevedos, los Saavedras, los Moretos, Meléndez y Moratines, por los Hugos y Dumas, los Balzac, los Sands y Souliés; rebutió su mollera de todas las encantadoras fantasías de Lord Byron, y de los téticos cuadros de d’Arlincourt; no se le escapó uno solo de los abortos teatrales de Ducange, ni de los fantásticos ensueños de Hoffmann; y en los ratos en que menos propenso estaba a la melancolía, entreteníase en estudiar la Craneoscopia del doctor Gall, o las Meditaciones de Volney.³⁸¹

La falta de reflexión y la óptica bastardeada del Romanticismo que nota Mesonero en algunos de sus coetáneos se deja sentir muy sutilmente en la configuración de Eugenio. Desde luego, no significa esto que el personaje incurra en las locuras que Mesonero satiriza en su cuadro de costumbres, ni, por supuesto, que lo haga Zorrilla sembrando su cuento de excentricidades, sino que Eugenio tiene algo de acartonado, de prototipo, que le resta hondura a las implicaciones del doble pictórico. Eugenio no es un Onuphrius pues en su descripción no hay ironía alguna, ni tampoco un Tiburce, cuya monomanía es seguida con socarrona condescendencia por Gautier a sabiendas de que no es sino fruto de la inexperiencia y de un idealismo exacerbado. Zorrilla peca de cierta ingenuidad al apropiarse del tipo hoffmanniano por excelencia, el artista atormentado, sin haber aprehendido su esencia, sin percatarse de la crisis espiritual y metafísica que subyace a éste. Una posibilidad más que añadir a las posibles especulaciones sobre el posterior rechazo del autor a la literatura de Hoffmann: la consciencia de no haber explotado hasta sus últimas

³⁸⁰ David Roas, *op. cit.*, p. 177.

³⁸¹ Ramón de Mesonero Romanos, “El Romanticismo y los románticos”, *Semanario Pintoresco Español*, 10 de septiembre de 1837. Cito de *Escenas y tipos matritenses*, ed. de Enrique Rubio Cremades, Cátedra, Madrid, 1993, pp. 301-302.

consecuencias una figura tan compleja y rica en matices como la del artista enfrentado a sus fantasmas.

Asimismo, pese a que Zorrilla se adentra en un territorio mucho más tortuoso y siniestro que el que suele frecuentar en sus leyendas y tradiciones, no por ello deja de ser comedido en lo que respecta a cuestiones de índole moral. No hay que ver en la monomanía de Eugenio la pasión sádica y masoquista que experimentan Medardo o Francesco ante las dobles de Santa Rosalía y Venus, ni tampoco la lujuria que despierta la Magdalena en Tiburce, pues éste es un amor espiritual y sublime que trasciende toda tentación terrenal. La belleza de la dama del dominó se desvanece ante Eugenio cuando ésta se revela como una sórdida mujerzuela, la “copia de cieno de una creación celestial” (p. 60). Eugenio se enamora de un ideal de belleza que, como él mismo intuye, sólo permanece inmaculado en ese mundo de pensamientos, ya que la carne corrompe el espíritu. La doble de la Madona de Rubens, de este modo, no podía ser más que una mujeruca obscena dotada de un cuerpo que, pese a su extraordinaria belleza -o precisamente a causa de ésta-, parece indigno de suscitar sentimientos *puros*.

Aunque hoy es prácticamente desconocido, Pedro Escamilla disfrutó de una gran popularidad durante la segunda mitad del siglo XIX. Escribió comedias, novelas folletinescas y libros de versos festivos. Su producción cuentística consta de unos 400 relatos, unos infantiles y populares, otros legendarios, maravillosos y fantásticos, que aparecieron en revistas como *El Álbum de las Familias*, *La Ilustración de los Niños* o *El Museo Universal*. Pero es *El Periódico para Todos* la publicación que concentra la mayor parte de su narrativa breve, 376 cuentos. Escamilla colaboró en esta revista, fundada por Manuel Fernández y González, Ramón Ortega y Frías y Torcuato Tárrago, desde el primer número hasta el último (1872-1882).³⁸²

Escamilla publicó en *El Periódico para Todos* la mayoría de sus cuentos fantásticos, cincuenta y nueve en total (veinticuatro de ellos legendarios), además de otros diez pseudofantásticos.³⁸³ Su narrativa sobrenatural está claramente influida por el estilo de

³⁸² Gisèle Cazottes, “Contribución al estudio del cuento en la prensa madrileña de la segunda mitad del siglo XIX. Pedro Escamilla”, *Iris*, 4 (1983), pp. 13-37.

³⁸³ Véase el artículo ya citado de David Roas, “Entre cuadros, espejos y sueños misteriosos. La obra fantástica de Pedro Escamilla”. Como apunta Roas, el catálogo de cuentos de Cazottes no es del todo fiable: confunde lo maravilloso y lo fantástico y reduce la lista a aquellos relatos que llevan los subtítulos de “cuento”, “leyenda” o “tradición”. Por ejemplo, no aparece uno de sus textos fantásticos más notables (que versa además sobre el doble), “Muérete y verás. Fantasía”.

Hoffmann y Poe y por el de algunos de sus *discípulos*, como Erckmann-Chatrian. Y es que parte de sus relatos fantásticos ahondan en una dimensión interna de lo sobrenatural en la que cabe ubicar el doble, motivo al que le dedicó dos relatos de una gran originalidad.

El primero de ellos es “El país de un abanico. Cuento”,³⁸⁴ donde el autor, como hiciera Zorrilla, vincula el doble con el retrato, aunque de un modo muy distinto al de “La Madona de Rubens”. El retrato es un objeto recurrente en la narrativa fantástica de Escamilla: aparece en “El cuadro de maese Abraham. Cuento”,³⁸⁵ donde el protagonista queda prendado del retrato de una bella dama que resulta ser el de Teresa, la joven con la que su tío pretendía casarle. Cuando accede a los deseos del tío, es demasiado tarde, pues Teresa muere. Es destacable el relieve que adquiere el magnetismo en la peripecia del protagonista, pues éste especifica en varias ocasiones que su atracción por el retrato - incluso antes de descubrir el dibujo, que permanece oculto por una pátina amarronada - parece transmitirse a través del fluido magnético que despide maese Abraham.³⁸⁶ Otro ejemplo es “¡¡¡Su retrato!!! Cuento” (1881), cuyo narrador da cuenta del vínculo inexplicable que, desde la niñez, le une al retrato de una mujer vieja y fea hallado azarosamente en una gramática latina y que al final resulta ser el de su suegra.³⁸⁷ Éste último destila, además, un humor negro que será característico de otros cuentos de Escamilla.³⁸⁸

³⁸⁴ Pedro Escamilla, “El país de un abanico. Cuento”, *El Periódico para Todos*, 30 (1873), pp. 473-475 (también en David Roas, ed., *Cuentos fantásticos del siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Marenostrom, Madrid, 2003, pp. 74-80).

³⁸⁵ Pedro Escamilla, “El cuadro de maese Abraham. Cuento”, *El Periódico para Todos*, 39 (1873), pp. 615-617 (publicado recientemente en David Roas, ed., *El castillo del espectro. Antología de relatos fantásticos españoles del siglo XIX*, pp. 151-157).

³⁸⁶ Años después, en “El magnetismo” (*El Periódico para Todos*, 18 (1881), pp. 277-279), Escamilla se burla de las expectativas generadas por esta pseudociencia. El narrador evoca una anécdota que le sucediera en su juventud: deseoso de emular a Zorrilla y a Bretón, escribe un horrible drama que consigue leer en casa de don Ciriaco, que “tiene horror al sonambulismo y al fluido, por no sé qué jugarreta hizo a su mujer un magnetizador” (p. 278). Aunque el protagonista es respetuoso con la fobia del anfitrión, éste le echa de su casa, aterrorizado. Todo se debe a una confusión: un amigo conocedor del drama le dijo que el autor “si quisiera nos *dormiría* a todos” (p. 279), en referencia a la baja calidad de la obra, pero don Ciriaco interpretó la frase como una alusión a sus poderes magnéticos. Años después, don Ciriaco muere cuando mesmerizan a su hija.

³⁸⁷ Pedro Escamilla, “¡¡¡Su retrato!!! Cuento”, *El Periódico para Todos*, 1 (1881), pp. 6-7.

³⁸⁸ Otro cuento fantástico con cuadro que ostenta cierto tono burlesco es “El oficio de difuntos. Aventura extraordinaria” (*El Periódico para Todos*, 42 (1873), pp. 663-666), donde se refiere el obcecamiento del inglés Lord Belkis en que el gaitero holandés del cuadro de David Teniers que preside su despacho componga su oficio de difuntos. Su criado, angustiado por la última voluntad del Lord, acaba viendo cómo la imagen del cuadro se transforma hasta hacer realidad sus deseos. El cuento puede verse en David Roas, ed., *El castillo del espectro. Antología de relatos fantásticos españoles del siglo XIX*, pp. 159-171.

En “El país de un abanico. Cuento”, no hay, por el contrario, atisbos de humor o sarcasmo. El narrador refiere la obsesión de Rosa, una joven de dieciséis años que vive apaciblemente con su abuela, por los abanicos; de ahí el título del relato, pues “país” hace referencia a la tela que cubre las varillas de este objeto. Lo que en principio empieza siendo una afición para la joven, que se divierte inventando historias basadas en las escenas que aparecen en los abanicos, degenera en “una especie de monomanía, a la que Rosa se entregaba con furor” (p. 473).

En la víspera de la Asunción de la Virgen (15 de agosto), encuentra en la puerta de la iglesia un abanico de procedencia misteriosa, pues no pertenece a ninguna de las mujeres del pueblo ni tampoco a ninguna forastera. El abanico tiene, además, una belleza peculiar:

Era un precioso varillaje calado, de una madera olorosa, que sostenía un paisaje pintado con algún esmero, si bien no podía calificársele de obra de arte.

Representaba una tapia de ladrillo, en cuyo borde había apoyada una escala de cuerda, alcanzándose a ver por el otro lado las plumas de un sombrero y las copas de algunos árboles.

He aquí todo.

Es decir, falta un detalle.

La luna iluminaba el cuadro, saliendo de entre un grupo de nubes en el horizonte (p. 474).

Si hasta el momento a Rosa le había sido fácil explicar lo que *veía* en los abanicos, ahora no *ve* nada y ha de entregarse a la deducción para averiguar qué se esconde detrás de la tapia y a quién pertenece el sombrero de plumas. La protagonista confía en una suerte de coherencia narrativa que liga a todos los abanicos del mundo: “Rosa abrigaba la creencia de que no había en el mundo más que un pintor de abanicos; que éste relacionaba sus historias y sus personajes ni más ni menos que el que hace una epopeya, y que en este sentido debía existir otro abanico en relación con el que ella había encontrado” (p. 474).

Meses después, Rosa sigue sin resolver el enigma. Pasa los días sentada ante el abanico, mientras palidece y enferma: “tenía la dolencia de lo *desconocido*” (p. 474). Las viejas del lugar e incluso el médico hablan de hechizos y brujería, de manera que el cura comienza a visitarla: “Rosa estaba, pues, entre la medicina y el exorcismo. El doctor la recetaba tisanas, y el párroco de la aldea oraciones” (p. 474). Pero si hay algo en que médico y párroco coinciden es en la necesidad de apartar a la joven del abanico, que la sabiduría popular asocia ya con el diablo. La obsesión de Rosa llega a tal punto que asegura que por

las noches una fosforescencia surge del país del abanico, las plumas del sombrero se mueven y la luna proyecta una luz tenue y plateada sobre la escena.

Justo cuando se cumple un año del hallazgo, la joven recibe en el huerto de su casa la visita de un buhonero que, pese a sus reticencias, insiste en animarla enseñándole algunas chucherías. De súbito, Rosa grita y se levanta del asiento: ha visto una lámina que representa el país de su abanico, pero amplificado.

Veía una tapia que cercaba un huerto muy parecido al suyo, con sus grupos de perales y manzanos: por un lado había sujeta la escala de cuerda que facilitaba la entrada a un galán caballero, con su sombrero de plumas. Este, al saltar en tierra, exhalaba un grito, porque en medio del huerto, iluminada por la luz del crepúsculo y la de la luna, una joven agonizaba en un sillón de cuero, al lado de una anciana que lloraba estrechando su mano.

Y aquella joven...

Era Rosa.

Rosa, que lanzó un agudo grito al ver la explicación del país del abanico, y cayó para no levantarse jamás (pp. 474-475).

La historia concluye con un párrafo en el que el narrador sitúa la acción en una aldea de la montaña leonesa, “hace ya muchísimos años, tantos como se necesitan para que la realidad se confunda con la tradición” (p. 475).

Escamilla establece en este cuento un juego interesante pero quizá no muy bien resuelto entre dos concepciones de lo fantástico. Por un lado, una noción popular de lo sobrenatural que incide en la naturaleza diabólica de la obsesión de Rosa, en una suerte de posesión demoníaca. No parece gratuito, en este sentido, que los hallazgos del abanico y de la lámina que completa su historia se produzcan en la víspera de la Asunción de la Virgen. El autor potencia ese cariz popular al agregar una explicación final característica de lo legendario: afirma que, dada la distancia temporal que separa los hechos de su trasvase al papel, lo que realmente sucedió podría haberse hibridado con la leyenda. Asimismo, ubica la acción en una aldea de las montañas de León -el territorio más citado por Escamilla en sus cuentos, quizá por haber nacido él allí-, un espacio rural que sin embargo no repercute en el carácter fantástico del relato; al contrario, creo que la incrementa, pues la aparición del abanico en un pueblo poco frecuentado resulta más desconcertante que si se diera en la gran ciudad.

Por otra parte, Escamilla ahonda en una noción moderna de lo fantástico al hacer de un objeto tan cotidiano como un abanico una suerte de fetiche ominoso capaz de alterar la personalidad de la joven protagonista. El desarrollo de los hechos parece descartar la explicación popular que las viejas de la aldea -e incluso el médico ante la ineficacia de sus remedios- atribuyen al Diablo, pues los exorcismos del cura no tienen ninguna trascendencia. Escamilla, además, deja traslucir una acerba desconfianza ante la eficacia de los exorcismos del cura y, sobre todo, la legitimidad de la ciencia positivista, representada por el médico, incapaz de llegar a los aspectos más recónditos de la experiencia humana. Esa desconfianza hacia la medicina también se manifiesta en “Muérete y verás” y, mas explícitamente, en “La catalepsia (Cuento)”.³⁸⁹

El equilibrio entre la dimensión interior de lo sobrenatural y la vertiente legendaria no está del todo logrado porque ésta última parece un añadido impuesto por una lógica distinta a la que preside el desarrollo de la narración. No me refiero al papel que desempeña la superstición popular -que dota hábilmente de cierta ambigüedad al mal de Rosa-, sino a ese párrafo final que amortigua lo que de inexplicable y siniestro tiene la peripecia de la protagonista. Por ejemplo, el relato se abre con una evocación muy concreta del narrador que contradice su última apostilla: “Recuerdo que Rosa desde su niñez tenía siempre una especial predilección por ese juguete femenino que usan las mujeres” (p. 473). Si el narrador es capaz de rememorar la infancia de Rosa, en realidad no ha pasado tanto tiempo entre los hechos y la narración como al final nos quiere hacer creer. Hay que tener en cuenta que en muchos de sus cuentos Escamilla, buen conocedor de las preferencias de los lectores, agrega coletillas de raigambre legendaria y apela -con toda legitimidad, desde luego- a tradiciones inexistentes a sabiendas de que “este sabor popular y romántico gusta al público decimonónico”.³⁹⁰ Y en algunos casos, como en “El país de un abanico”, insiste en esa técnica aunque desentone con la atmósfera del relato.

En lo que respecta al tratamiento del doble, Escamilla ofrece una elaboración muy original del motivo. Tres rasgos fundamentales distinguen su cuento de “La Madona de

³⁸⁹ Pedro Escamilla, “La catalepsia”, *El Periódico para Todos*, 70 (1880), pp. 629-631. En el relato Celestino explica cómo tras sufrir un ataque de catalepsia fue enterrado, lo que le permitió observar las demostraciones de tacañería de su suegra, el desprecio de sus amigos y la *amistad* de su mujer con un supuesto primo; al final, todo resulta ser un sueño. En cuanto al médico, éstas son las palabras despectivas que le dedica Celestino: “¡La ciencia! Esta palabra en aquella ocasión me pareció un sarcasmo [...] El médico me pareció un sacerdote de una falsa divinidad, un propagador de errores” (p. 630).

³⁹⁰ Gisèle Cazottes, *art. cit.*, p. 17.

Rubens” y otros relatos con dobles femeninos. En primer lugar, el protagonista no es aquí un poeta o un pintor, sino una joven de dieciséis años que experimenta su propia duplicación; la vivencia es, por tanto, insólitamente femenina. En segundo lugar, la obsesión se cifra aquí ya no en un retrato, sino en un paisaje complejo cuyo misterioso significado debe desentrañar la protagonista. Por último, el doble sólo aparece en las últimas líneas del texto, resolviendo el enigma de la historia que se desarrolla más allá del muro pero generando a su vez otros enigmas más angustiosos y desconcertantes. La imposibilidad de resolverlos condensa el efecto fantástico y ominoso en la doble agonizante. Con todo, puede afirmarse que, en consonancia con la tradición del *Doppelgänger*, la escena hibrida un posible anhelo amoroso de la joven -un aspecto de su identidad que, de existir, probablemente la propia Rosa desconoce³⁹¹ con un *fatum* al que parece destinada desde la aparición del abanico.

El hábito de Rosa de crear narraciones a partir de las escenas de los abanicos sugiere una naturaleza imaginativa y fecunda que la emparenta con la figura del artista romántico. La joven es capaz de construir nuevos mundos basándose en imágenes que poco o nada revelan al resto de personas, y cuando da con una escena desazonadora por imposible de interpretar su habilidad se trueca en una fijación patológica. La incapacidad de los héroes de Hoffmann para plasmar en el lienzo su ideal artístico se corresponde en cierto modo con el agotamiento de la inspiración narrativa de Rosa; cuanto mayor es la obsesión, más crece la dificultad de hallar la clave de lo desconocido, hasta que finalmente eso que permanece oculto aflora al mundo visible y acaba aniquilando al artista. Como sucede con los personajes hoffmannianos, la curiosidad que empuja a Rosa a indagar en lo que se esconde detrás de la tapia esconde una firme voluntad de aprehender lo desconocido, de apoderarse de su secreto, pero también un intento desesperado de dotar de cierta coherencia a aquello indescifrable y conjurar su amenaza. De ahí que Rosa se empeñe en creer que un único pintor se ocupa de decorar todos los abanicos del mundo, pues así el que ella encontró no quedará inconcluso ni fragmentado.

En definitiva, el atractivo y la novedad del cuento de Escamilla radican en el tratamiento sutil y profundo de lo fantástico (pese a su final postizo) de índole psicológica.

³⁹¹ Recordemos que Freud (*Lo siniestro*, p. 74) asocia al doble con “todas las posibilidades de nuestra existencia que no han hallado realización y que la imaginación no se resigna a abandonar, todas las aspiraciones del yo que no pudieron cumplirse a causa de adversas circunstancias exteriores, así como todas las decisiones volitivas coartadas que han producido la ilusión del libre albedrío”.

Los objetos -el abanico y la lámina- están saturados de poder sobrenatural y maléfico, pero sólo porque encierran algo que concierne a Rosa y a su futuro, un futuro malogrado de antemano, como el de casi todos los personajes que acaban topándose con su otro yo.

El doble *post mortem*. Pedro Escamilla y Leopoldo Alas Clarín

La escena de la asistencia a las propias exequias, procedente del imaginario popular y convertida en motivo literario por Cristóbal Lozano, derivó durante el Romanticismo en el enfrentamiento del individuo con su doble muerto, siempre en el contexto de lo fantástico legendario y asociado con las tradiciones de don Miguel Mañara y el Tenorio. En la segunda mitad del siglo XIX las exequias siguen apareciendo en relatos de corte legendario como los ya citados de José Gutiérrez de la Vega (1851) y Manuel Cano y Cueto (1873), quien curiosamente fue el primer traductor al español de “William Wilson” (1871). Al mismo tiempo, el motivo se desarrolla en una vertiente puramente fantástica que evoca los cuentos de Hoffmann y Poe, de la mano de Pedro Escamilla y su “Muérete y verás. Fantasía”,³⁹² donde ofrece una elaboración del doble muy distinta a la de “El país de un abanico”.

El relato se abre con una reflexión sobre la vida y la muerte. Aunque es por todos sabido que no es posible vivir estando muerto, el narrador y protagonista duda de esa verdad universal. En este sentido, la estructura del cuento de Escamilla hace pensar en la de algunos relatos de Poe, donde el héroe comienza declarando su estupefacción ante un hecho increíble que da a conocer al lector para que él mismo lo juzgue. En efecto, así se cierra la breve introducción de “Muérete y verás”:

¿Qué sistema filosófico admite la existencia *material* de un muerto?
Porque ya no es cuestión del alma, del espíritu; aquí se trata ya de la parte
increada, del ente moral.
No.
Es una cuestión mucho más intrincada y más ardua...
¡Qué diantre!
Si al fin y al cabo no hallo palabras con que expresar el absurdo!
Leed y vosotros y juzgad (p. 247).

Desde un primer momento el narrador sitúa al lector en una dimensión real: deja bien claro que no se refiere a la vida de un muerto en términos simbólicos o metafísicos,

³⁹² Pedro Escamilla, “Muérete y verás. Fantasía”, *El Periódico para Todos*, 16 (1875), pp. 247-249.

sino materiales. De la abstracción filosófica pasa entonces al caso concreto. El 2 de mayo de 1868, el médico de uno de los pueblos cabeza de partido en la provincia de León - localización que contribuye a hacer más verosímil lo narrado- certificó que Gil Asverus, de origen alemán, había muerto de un aneurisma tras un tratamiento de tres meses, fallecimiento rubricado por el cura de la parroquia, los vecinos que acompañaron al difunto al cementerio e incluso el enterrador. Ese difunto, revela el narrador, no es otro que él mismo: “Yo soy el mismo Gil Asverus. Pero, ¿estoy muerto?” (p. 247). En un intento de reconstruir lo sucedido, Gil Asverus acude a su memoria.

Recuerda que una tarde, mientras paseaba por el pueblo, se precipitó, víctima de un síncope, al suelo; no sabe en qué postura cayó, pero sí que días después, al mirarse en el espejo, descubrió unos rasguños en su rostro. Asimismo, ignora el tiempo que pasó inconsciente. En cualquier caso, despierta en su cama, rodeado de un ambiente ruidoso discordante con su convalecencia. Cuando se levanta se ve inmerso en una situación anormal que poco a poco toma la forma de una pesadilla. En primer lugar, le extraña ver en su casa al gaitero hablando con una antigua criada, Basilia, “a quien a toda mi familia había prodigado sus beneficios”. Hablan del testamento de Gil Asverus y la criada califica al amo de “viejo berrugo” y “tacaño”. Además, comenta que “la viuda pronto se ha consolado... apenas hace seis meses que Gil Asverus murió, y hoy que acaba de casarse echa la casa por la ventana” (p. 247). Convencido de que Basilia ha bebido más de la cuenta, grita su nombre, pero ésta no le responde. Decide entonces hablar con su mujer, Camila, para que le explique “aquel incomprendible logogrifo más intrincado que las respuestas de la esfinge de Tebas” (p. 247),³⁹³ pero antes oye a dos de sus más fieles amigos diciendo lindezas de él.

El ambiente festivo de la casa se le antoja un infierno, mas sobre todo le sorprende que nadie se percate de su presencia. Las especulaciones sobre su auténtico estado se suceden atropelladamente:

Llegó mi candidez hasta el extremo de palparme y reconocerme, aun cuando yo tenía la conciencia de mi ser.
¿Puede nadie dudar de su existencia sin estar loco?
¡Gran Dios, qué idea!
¡Loco!
¿Había yo perdido efectivamente la razón?

³⁹³ La esfinge de Tebas como término de comparación también aparece en “El país de un abanico”: “Aquellas líneas guardaban su secreto tan bien como la esfinge de Tebas; no era posible arrancarlas ni un destello, ni una sílaba” (p. 474).

¿Sería todo aquello el fruto de una aberración de mis sentidos?

Pero no; no era posible.

Yo hablaba en alta voz y me oía, y comprendí el sentido de mis palabras, que no era, por cierto, las de un loco.

Yo miraba mi imagen reproducida en los espejos; yo veía que me encontraba en mi propia casa al lado de mis fieles criados y de mis queridos amigos, que tan buenas ausencias hacían de mí...

Y sin embargo, aquellas gentes hablaban de mi defunción; yo había muerto hacía seis meses [...]

En suma, yo debía haber pasado a la categoría de espectro (p. 248).

Aterrado, corre sin rumbo fijo y va a parar a su habitación. Un lujoso lecho nupcial está donde antes se hallaba su cama, y han desaparecido sus pertenencias e incluso su retrato, el regalo de bodas que le hiciera a Camila. Ve entonces entrar a ésta en compañía de un hombre al que besa y acaricia. Un sujeto que curiosamente se llama también Gil - “¡Cómo! ¡Mi rival llevaba un nombre tan idéntico al mío!” (p. 248)- y cuya voz es muy similar a la suya. Ansioso por descubrir la cara del *rival*, Gil Asverus se sitúa al lado de la pareja, ajena a su presencia. La narración concluye con una revelación sobrecogedora:

Así con ira las manos de Camila y las aparté violentamente del rostro de aquel hombre aborrecido, descubriendo...

¡Ja, ja, ja!... ¡Dios mío!

Aquel hombre... era yo, Gil Asverus, que pasaba al lado de Camila la primera noche de desposado (p. 249).

En “Muérete y verás” la consciencia -que ya no la vivencia- de la celebración de las propias exequias da un nuevo giro para gravitar, en un golpe de efecto final, en torno a la existencia del doble. Así, *Doppelgänger* y muerte vuelven a inscribirse en un mismo campo semántico, en un orden de ideas similar.

Cierto es que el ingrediente del funeral tiene una importancia ínfima en el cuento de Escamilla. Gil Asverus no asiste a sus exequias, celebradas seis meses atrás, aunque sí imagina “*todo lo que debía haber pasado*” y visualiza un hipotético entierro: ve a su mujer “que lloraba solamente por un ojo” y, lo que es más pavoroso, se encuentra atrapado en el ataúd, oye la tierra caer sobre la madera y comprende que está condenado a la soledad más absoluta (p. 248). No obstante, el motivo del entierro subyace tras la génesis del cuento, tal y como pone de manifiesto el título, tomado de la famosa comedia de Bretón *Muérete y verás!* Aunque en lo que respecta al género y la lección moral las obras tienen muy poco en común, ambas se remiten a la tradición del individuo que es *enterrado* y luego, de un modo u

otro, *vuelve* a la vida.³⁹⁴ Bretón moldea esa tradición de manera realista y con afán ejemplarizante, mientras que Escamilla la traslada a una atmósfera fantástica y, pese a incidir en el *topos* de la muerte como desenmascadora de apariencias y falsedades, éste pasa a un segundo plano a favor de un tratamiento más heterodoxo. El ya citado “La catalepsia” se asemeja más a la comedia de Bretón que “Muérete y verás”.³⁹⁵

El hecho de que el narrador se declare muerto en un sentido no metafórico, sino real, cuenta también con algunos precedentes en la narrativa decimonónica. “Historia de un muerto contada por él mismo” (1849), de Alexandre Dumas, recrea la historia de un médico, admirador de Hoffmann, que murió de amor y luego resucitó gracias a la ayuda del Diablo, si bien al final todo resulta ser producto de un sueño.³⁹⁶ Por su parte, Gaspar Núñez de Arce compuso en 1856 “Aventuras de un muerto (Cuento fantástico)”, relato que Baquero Goyanes vincula con la comedia de Bretón.³⁹⁷ Aquí, un poeta fracasado que asiste a una tertulia de bebedores asegura que en una ocasión murió y volvió a la vida por obra del Diablo. Éste le convenció de que hay vida eterna y le invitó a suicidarse para comprobarlo. Al dispararse un tiro en la sien entró en el mundo de las almas, pudo presenciar su entierro, el dolor de su amada y su familia, pero también el desprecio de sus amigos. Finalmente despertó, vivo, en un hospital. Allí se le apareció de nuevo el Diablo, dando fe de su resurrección y declarándose su padre. Como apunta Baquero Goyanes, el cuento es disparatado y absurdo. Pero interesa notar que Núñez de Arce reelabora el motivo del muerto vivo y la asistencia a los propios funerales aderezándolos con unos toques sobrenaturales muy de moda en aquel entonces, si bien el cuento, por su tono grotesco, no puede calificarse de fantástico. El contexto de la tertulia y la intervención del Diablo hacen pensar, además, en el cuento de Dumas, que quizá Núñez de Arce leyó en

³⁹⁴ Tampoco está de más recordar al Enrico de Cristóbal Lozano (Soledad Tercera), que logra superar su ajusticiamiento y se convierte en una especie de *muerto en vida*.

³⁹⁵ La imagen del entierro en vida y la catalepsia tienen un claro precedente en “Premature Burial” (1844), de Poe, vertido al español en 1859 (“Enterrado vivo”). Un relato muy similar en intenciones y desarrollo es “Después de muerto”, de Torcuato Tárrago (*El Periódico para Todos*, 33 (1882), pp. 520-522). El protagonista, Cosme, sufre un ataque de catalepsia, es enterrado vivo y escapa del ataúd, viendo así el desprecio que suscita en su novia y en sus amigos. Las alusiones a Bretón son explícitas: “¡Muérete y verás! -dije para mi capote acordándome de la comedia de este título de Bretón de los Herreros” (p. 621). Más adelante, se remeda el final del drama al poner en boca de Cosme las siguientes palabras: “Para aprender a vivir es menester morir antes” (p. 622).

³⁹⁶ “Histoire d’un mort racontée par lui-même” pertenece a *Les Mille et un Fantômes* (1849). Puede verse una traducción al español en Alexandre Dumas, “Historia de un muerto contada por él mismo” y otros relatos de terror, pp. 9-32.

³⁹⁷ Mariano Baquero Goyanes, *El cuento español en el siglo XIX*, pp. 247-248. La narración de Núñez de Arce no se publicó hasta 1886 en *Miscelánea literaria. Cuentos, artículos, relaciones y versos*.

alguna de las traducciones españolas que se hicieron de *Les Mille et un Fantômes* a partir de 1849.³⁹⁸

El cuento de Escamilla, al contrario que los de Dumas y Núñez de Arce, goza de un marcado carácter fantástico. Ya el origen alemán dota al protagonista de una naturaleza sobrenatural, y otro tanto sucede con su apellido: Asverus no es más que una deformación de Ahasvero o Ashaverus, el Judío Errante. Como es sabido, en la tradición cristiana se identifica a éste con el judío que mortificó a Jesús cuando llevaba la cruz a cuestas y por ello se le condenó a vagar eternamente. Pero no creo probable que Escamilla pretendiese dotar a su personaje de connotaciones filosóficas o religiosas asignándole ese nombre, ya que durante el Romanticismo el Judío Errante adquirió cierto protagonismo como criatura fantástica.³⁹⁹ En España, el *Semanario Pintoresco Español* publicó “Ashavero o el judío errante. Leyenda” (1837), del alemán Christian Friedrich Daniel Schubart, y sobre todo se tradujo en numerosas ocasiones el exitoso folletín de Eugène Sue *El judío errante* desde 1844.⁴⁰⁰

Es también común, como apunta Montserrat Trancón Lagunas, que en la narrativa romántica los judíos atesoren poderes nigrománticos; en ocasiones el judío “aparece como ayudante de un personaje al que salva normalmente de un ser diabólico. Este personaje, si es caracterizado positivamente, acaba siempre convertido al cristianismo”.⁴⁰¹ La estudiosa alude a “Don Miguel de Mañara”, de Gutiérrez de la Vega, donde la judía Susana, tras hacerse monja, peca de nuevo; al morir, su calavera es colocada en la calle del Ataúd. El propio Escamilla, en “El cuadro de maese Abraham. Cuento”, dota al judío Abraham de extrañas artes magnéticas. La reminiscencia a Ashaverus en “Muérete y verás”, además de situar al protagonista en un contexto fantástico, podría equiparar su condena con la del personaje mítico. Así, Gil Asverus estaría obligado a vagar en una suerte

³⁹⁸ Véanse las sucesivas traducciones en David Roas, *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*, pp. 761-762.

³⁹⁹ Percy le dedicó una balada en sus *Reliques of Ancient English Poetry* (1765) y a partir de ese momento el interés por el personaje se incrementó. Goethe planeó una obra sobre el Judío Errante que se quedó en unos versos sueltos; Wordsworth escribió “Song for the Wandering Jew” (1800); Shelley *The Wandering Jew, or the Victim of the Eternal Avenger* (1810); autores como Lenau, Brentano, Arnim o Chamisso también se sintieron atraídos por el personaje; éste último tradujo del francés *Le juif errant* de P.J. Béranger en 1831. Matthew G. Lewis describe en *El monje* un encuentro entre el protagonista y el Judío Errante, caracterizado como un tétrico personaje cuya frente está marcada por una cruz de fuego.

⁴⁰⁰ Véase David Roas, *op. cit.*, pp. 760 y 767-769.

⁴⁰¹ Montserrat Trancón Lagunas, *La literatura fantástica en la prensa del Romanticismo*, Institució Alfons El Magnànim, Valencia, 2000, p. 117.

de limbo, un espacio entre la vida y la muerte que le permite ver cómo actúan sus seres queridos sin poder comunicarse con ellos.⁴⁰²

El doble pergeñado por Escamilla es, de todos los estudiados hasta el momento en el contexto de la narrativa española, el que mejor reproduce la tradición fantástica hoffmanniana. Se trata de un *Doppelgänger* que, además de la duda sobre el estado del protagonista con respecto a la vida y la muerte, promueve la interrogación a propósito de su identidad y una sospecha que apunta a la locura, la explicación que se le ocurre a Gil Asverus para justificar su experiencia (si bien en el texto no hay ningún dato que lleve a pensar que sea realmente así). Además, Escamilla pone en un primer plano la capacidad usurpadora del doble en tanto que éste seduce a la mujer -o viuda- del protagonista.⁴⁰³

La impronta hoffmanniana también se deja sentir en la imposibilidad de averiguar qué ocurre realmente y, sobre todo, por qué. A diferencia de los dobles de Poe, susceptibles de ser explicados a través de alguna causa sobrenatural pero aprehensible (la ruptura de la unidad cósmica, el magnetismo), la aparición del *Doppelgänger* de Escamilla ni es explicable ni resuelve nada. Y es así porque, en gran medida, el doble aparece al final: las expectativas a propósito de la personalidad del rival surgen en el último momento, sólo cuando la *infidelidad* de Camila es ya palpable. El doble no descifra enigmas, sino que los añade: cualquier intento de reducir su existencia a una causa o a un significado concreto se salda con el fracaso.

Podría pensarse, por ejemplo, que Gil Asverus ha hecho un viaje retrospectivo en el tiempo y asiste, como espectador, a sus nupcias. Pero los criados y amigos dan cuenta de su muerte y su retrato, el que le regalara a Camila el mismo día de su boda, no está donde debería. O quizá que, en contra de lo que cree, él no es el auténtico Gil Asverus, si bien no hay datos en el cuento que puedan rubricar esta hipótesis peregrina. Una interpretación quizá más convincente de lo sucedido es que el espectro del protagonista, muerto seis meses atrás, cobra la consciencia el día en que su viuda le sustituye por un individuo

⁴⁰² Para un panorama más amplio sobre la figura del judío en la literatura española, véase Rafael Cansinos-Assens (1937), *Los judíos en la literatura española*, Pre-Textos/Fundación ONCE, Valencia, 2001.

⁴⁰³ El tópico de la viuda que se consuela con sospechosa rapidez después de la muerte del marido es recurrente en la narrativa del siglo XIX. Mesonero Romanos, en “El duelo se despide de la iglesia” (*Semanario Pintoresco Español*, 23 de julio de 1837), retrata un caso similar, el de una “nueva Artemisa” mucho más joven que el difunto esposo que finge muy mal, como el resto de familiares, la pérdida. El *topos*, apuntado ya en la comedia de Bretón, se repite en “La catalepsia”, de Escamilla, “Después de muerto”, de Tárrego, y “Mi entierro (Discurso de un loco)”, de Clarín.

idéntico a él cuyo nombre de pila también es Gil; pero de ser así, ¿por qué ninguno de los que están en la casa hace referencia al parecido del nuevo marido y el difunto? Y, si Gil Asverus es un espectro, ¿por qué entonces puede verse en los espejos, cuando los muertos no tienen reflejo? No puede ser casual, en este sentido, que el protagonista declare haberse mirado en el espejo al menos en dos ocasiones. Esa acción dota a la peripecia de Gil Asverus de un carácter todavía más perturbador: ¿realmente se refleja en el azogue o son imaginaciones suyas? ¿Y si fuera el otro, su rival, el que le presta su imagen a los espejos, interponiéndose entre él y el mercurio?⁴⁰⁴

Todo en el relato es pretendidamente confuso e inexplicable, como en la mejor tradición fantástica. Gil Asverus vive una experiencia que socava la noción que hasta entonces tenía de la realidad. La tensión llega a tal punto que siente horror de sí mismo, pues no sabe ya quién o qué es: tras imaginar su entierro y percatarse de su soledad, corre, despavorido, “huyendo de mí mismo sin dirección fija” (p. 248). Pero aunque esa loca carrera no tiene un destino determinado va a parar a su habitación, obligado a encontrarse con un doble que le sustituye en su lecho y que, por añadidura, le impide, como deseaba, huir de su quebrantado yo.

Clarín escribió “Mi entierro (Discurso de un loco)” a la vez que redactaba *Del naturalismo* (*La Diana*, febrero-junio de 1882), el conjunto de conferencias que le convirtió en el más destacado defensor del método experimental en España.⁴⁰⁵ Pero nada hay de realista ni naturalista en el cuento: éste se caracteriza por la deformación grotesca de motivos típicamente fantásticos como las exequias, el muerto vivo y, sobre todo, el doble, aunque también por una cierta visión crítica de la sociedad que sí encaja con la producción naturalista del autor.

El protagonista y narrador, Agapito Ronzuelos, se dirige una noche de primavera a su casa tras jugar una partida de ajedrez con Roque Tuyo. Tiene los pies mojados y está aturdido: “Llevaba la cabeza hecha un horno y aquella humedad en los pies podía hacerme mucho daño; podía volverme loco, por ejemplo” (p. 167). El balcón de su cuarto está

⁴⁰⁴ El protagonista de “Historia de un muerto contada por él mismo” también se refleja en el espejo, pero el hecho de que su *muerte* sea soñada podría explicar ese detalle. En otro cuento, Escamilla dota al espejo de poderes adivinatorios: “El espejo. Cuento” (*El Periódico para Todos*, 18 (1875) pp. 278-280).

⁴⁰⁵ El autor, según consta al pie del texto, escribió el cuento en Zaragoza en 1882, pero no lo publicó hasta 1883 (*La Ilustración Artística*), reuniéndolo luego en *Pipá* (1886). Cito por la edición de *Pipá* de Antonio Ramos-Gascón, Cátedra, Madrid, 1999, pp. 167-177.

abierto e iluminado con hachas de cera, y el sereno le dice que hay allí un difunto, quizá muerto de una borrachera. Su criado Perico baja a abrirle la puerta y le certifica que el amo ha muerto de un ataque cerebral, cosa que impacienta a Ronzuelos: si el amo de Perico está muerto, ¿quién es él? El criado responde que el amortajador, a quien un tal don Clemente ha mandado hacer venir a escondidas para no provocar rumores. Ya en el cuarto, ve un cadáver estirado en la cama:

Miré. En efecto, era yo. Estaba en camisa, sin calzoncillos, pero con calcetines. Me puse a vestirme; a amortajarme, quiero decir. Saqué la levita negra [...] Pero en fin, quise empezar a mudarme los calcetines, porque la humedad me molestaba mucho, y además quería ir limpio al cementerio. ¡Imposible! Estaban pegados al pellejo [...] En fin, me vestí de duelo, como conviene a un difunto que va al entierro de mejor amigo (pp. 169-170).

A continuación van desgranándose los tópicos inherentes a la muerte como reveladora de la verdad: la impasibilidad del criado ante el cadáver, el adulterio de la mujer con Clemente Cerrojos, compañero de partido del difunto, o la indiferencia de los amigos. La sensibilidad de Ronzuelos se ve incrementada por “la doble vista”, una especie de telepatía: “sentí una facultad extraordinaria de mi conciencia de difunto; mi pensamiento se comunicaba directamente con el pensamiento ajeno; veía a través del cuerpo lo más recóndito del alma” (pp. 170-171).⁴⁰⁶

Don Mateo Gómez, miembro también del partido, lee durante el funeral un discurso salpicado de lugares comunes. “Yo, que estaba de cuerpo presente, a la vista de todos, tuve que hacer un gran esfuerzo para no reírme y conservar la gravedad propia del cadáver en tan fúnebre ceremonia” (p. 175). Mientras Gómez retrata a Ronzuelos como “mártir de la idea”, “de la idea del progreso indefinido”, éste no se considera otra cosa que mártir de la humedad. Cuando se disuelve el cortejo, Roque Tuyo tacha a Ronzuelos de tramposo en el ajedrez y éste, indignado, sale del ataúd. Pero ya ha anochecido y no hay nadie, sólo un enterrador con el que acuerda que el nicho será, a partir de ese momento, su vivienda; asqueado de los suyos, se niega a volver a “la ciudad de los vivos”. A pesar del

⁴⁰⁶ Este sexto sentido aparecerá en un cuento posterior de carácter alegórico titulado precisamente “La doble vista” (*Almanaque de fin de siglo*, 1892), de J. Valero de Tornos: un hombre que puede leer el pensamiento de los demás descubre la falsedad de sus amigos (cf. David Roas, *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*, p. 705, n. 806).

trato, el enterrador *vende* a Rozuelos y al día siguiente se presentan en el cementerio Clemente, Perico, su mujer y don Mateo con una comisión del partido.

Resistí cuanto pude, defendiéndome con un fémur; pero venció el número; me cogieron, me vistieron con un traje de peón blanco, me pusieron en una casilla negra, y aquí estoy, sin que nadie me mueva, amenazado por un caballo que no acaba de comerme y no hace más que darme coces en la cabeza. Y los pies encharcados, como si yo fuera arroz (p. 177).

Como puede verse, “Mi entierro” constituye un relato de compleja adscripción genérica y difícil interpretación. Además, la extraña reacción de personajes como Perico, incapaz de identificar a Ronzuelos con su amo, o la evidente distorsión del espacio y del tiempo -¿se funde Ronzuelos con su cadáver al vestirse o amortajarse?, ¿por qué anochece súbitamente?, ¿cómo es posible que el cementerio se transforme en un tablero de ajedrez?- impiden establecer una lógica causal en la sucesión de los hechos.

Laura de los Ríos incluye “Mi entierro” entre los cuentos grotescos de Clarín y lo define como un “relato extraño” que hace pensar en el cuento expresionista alemán, y preñado de una modernidad que anticipa el humor de Gómez de la Serna.⁴⁰⁷ Pero me parece más oportuna la impresión de Antonio Ramos-Gascón, quien afirma que las raíces de “Mi entierro” deben buscarse en el cuento fantástico del siglo XIX.⁴⁰⁸ Ángeles Ezama integra el cuento entre aquellos asociados con la “osmosis de la psicopatología y lo fantástico: sueños, visiones y fantasmas”,⁴⁰⁹ mientras que David Roas lo sitúa en el ámbito de lo pseudofantástico grotesco; sugiere que podría pertenecer a lo fantástico explicado en tanto que el protagonista aduce su locura como explicación, si bien el componente grotesco y absurdo del cuento pondría en duda esa justificación racional.⁴¹⁰ Por último, Pedro Pablo Viñuales ofrece una revisión de las interpretaciones suscitadas por el cuento que poco aporta a lo ya escrito.⁴¹¹

Pese a que alegar la enajenación del protagonista suele dar como resultado una interpretación reduccionista de los cuentos -sobre todo cuando hay fenómenos

⁴⁰⁷ Laura de los Ríos, *Los cuentos de Clarín. Proyección de una vida*, Revista de Occidente, Madrid, 1965, pp. 287-288.

⁴⁰⁸ Antonio Ramos-Gascón, “Introducción” a Leopoldo Alas, *Pipá*, pp. 48-82.

⁴⁰⁹ Ángeles Ezama, “Cuentos de locos y literatura fantástica. Aproximación a su historia entre 1868 y 1910”, p. 79. Extrañamente no lo agrupa entre los que ella misma vincula con el desdoblamiento.

⁴¹⁰ David Roas, *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*, p. 677-679.

⁴¹¹ Pedro Pablo Viñuales, “*Mi entierro* de Clarín: un cuento raro”, *Anales de Literatura Española*, 8 (1992), pp. 193-205.

sobrenaturales por medio-, en este caso concreto el subtítulo “Discurso de un loco” permite interpretar la historia como el relato de un monomaniaco obsesionado con la humedad y el juego -una de las aficiones del propio Clarín- que, finalmente, es recluido en un manicomio (el tablero de ajedrez). La constancia con que aparece lo grotesco sería, pues, fruto de la visión distorsionada de la realidad que tiene Agapito Ronzuelos. Pero tampoco puede obviarse que el protagonista parece, en la estela cervantina, un cuerdo loco consciente de los motivos que podrían haberle conducido a ese estado y, sobre todo, muy capaz de intuir lo que subyace bajo las apariencias.

Al margen de una posible lectura *racional* o *realista* de la peripecia de Ronzuelos, el uso de motivos como las exequias, el muerto vivo y, sobre todo, el doble, emparentan “Mi entierro” con la tradición fantástica, si bien el modo en que Clarín maneja esos ingredientes lo alejan a la vez de ésta: el cuento no pone en tela de juicio el concepto de realidad del protagonista ni del lector, no da lugar a la amenaza de lo sobrenatural ni provoca miedo. Lo que se ofrece, por el contrario, es una revisión paródica de todos esos motivos. A diferencia de “Muérete y verás”, cuento al que tanto se asemeja temáticamente “Mi entierro”, el autor se apropia del doble para parodiar la narrativa de Hoffmann, Poe y sus seguidores, adscribiéndose quizá al modelo grotesco que el propio Poe había establecido en “El aliento perdido” y que más tarde aprovecharía Galdós en “¿Dónde está mi cabeza?”⁴¹² No hay que olvidar, además, que por aquel entonces proliferaban los cuentos sobre locos, de los que quizá Clarín quiso ofrecer su propia versión.

“Mi entierro” no es el único relato en que el autor parodia un recurso propio de lo sobrenatural: basta con recordar al alcalde Mijares metido a magnetizador en “Superchería”.⁴¹³ Por otra parte, esta *nouvelle* nos ofrece una valiosa información sobre el modo en que Clarín concebía el uso de lo fantástico y lo inexplicable. El protagonista, Nicolás Serrano, pugna por deshacerse del “milagro, la superstición, las ciencias ocultas, el misterio y las pretensiones científicas del hipnotismo moderno” (p. 388). Pero paradójicamente se da de bruces con un batiburrillo esotérico en Guadalajara, al verse envuelto en los *prodigios* del doctor Foligno y la sonámbula Caterina Porena, de quien se enamora. Aunque las artes ominosas de los italianos y su poder sobre Serrano tienen una

⁴¹² Es una posibilidad apuntada por Roas (*op. cit.*, p. 678): “Tal y como sucede en el caso de Galdós, no sé si Clarín pudo conocer el relato de Poe, con el que guarda bastante relación, para poder afirmar su inspiración en él o, cuando menos, su influencia el tratamiento de lo grotesco”.

⁴¹³ Publicada en *La Ilustración Ibérica* entre julio de 1889 y febrero de 1890. Cito de Leopoldo Alas, *Cuentos completos*, ed. de Carolyn Richmond, Alfaguara, Madrid, 2000, vol. 1, pp. 383-420.

explicación racional, queda algo por explicar que, dos años después, le sigue atormentando: “¿Por qué me conocía usted siempre [le dice a Caterina] por el contacto de la yema de un dedo?” (p. 418). Y también se relegan al territorio de lo inexplicable, por irresolubles, las casualidades que a lo largo de la historia provocan los encuentros del protagonista y la sonámbula.

Lo insólito queda en “Superchería” subsumido en el ámbito de lo indecible, de lo inefable, de aquello que es imposible discernir a través del intelecto y que resulta tan atrayente como inquietante. Clarín, pues, rechaza la estridencia y lo aparatoso y aboga por la expresión poética frente a la prosaica,⁴¹⁴ una perspectiva obviamente inconciliable con el tratamiento que recibió lo fantástico por parte de muchos de sus cultivadores a lo largo del siglo XIX.

El doble de Ronzuelos se inscribe en una línea que remite a los códigos legendario -las exequias- y fantástico distorsionados a través de lo grotesco. Sin embargo, el motivo no tiene aquí implicaciones edificantes ni terroríficas, e incluso adquiere una función que trasciende la intertextualidad o la parodia: Clarín se sirve del doble y de la telepatía -la “doble vista”- para ejercer la sátira social, un tipo de composición que cultivó a lo largo de toda su carrera literaria.⁴¹⁵ Y lo hace con más profundidad que Bretón, Núñez de Arce o Escamilla (“La catalepsia”), pues no se queda en el ámbito de lo privado sino que también dirige su mirada hacia lo público. Ronzuelos pertenece a un partido político progresista cuyos miembros están más ocupados en seducir a la mujer del compañero -Clemente- o en guardar las apariencias -don Mateo- que en luchar por unos supuestos ideales; él mismo, de hecho, vive totalmente entregado al *idealismo* del ajedrez. Véase, si no, a don Mateo definir a Ronzuelos -jugador tramposo, bebedor, monomaniaco- como un “campeón [que] ha caído herido como por el rayo [...] en la lucha del progreso contra el oscurantismo” (p. 175). El relato, pues, critica el entramado político de la Restauración -en particular al partido fusionista en el poder (1881-1883)- y también el uso que se hacía de la oratoria, que en aquella época había caído en el descrédito “al hacerse repetitiva y amanerada, y llenarse de

⁴¹⁴ Gonzalo Sobejano, “El romanticismo de Leopoldo Alas”, Araceli Iravedri Valle, ed., *Leopoldo Alas. Un clásico contemporáneo (1901-2001)*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 2002, pp. 929-945.

⁴¹⁵ Relatos en los que hay elementos satíricos son “La mosca sabia” (1880), “El doctor Pertinax” (1880), “Don Ermeguncio o la vocación (Del natural)” (1881), “El número uno” (1895), o “Zurita” (1886). Asimismo, Carolyn Richmond (“Gérmenes de *La Regenta* en tres cuentos de Clarín”, *Argumentos*, 63-64 (1984), pp. 16-21) señala el vínculo de “Mi entierro” con *La Regenta* a causa de ese contenido satírico: el cuento anticipa algunos personajes secundarios (Santos Barinaga, Pompeyo Guimarán) y situaciones como el entierro de Santos Barinaga o la trama política.

tópicos y frases hechas; la crítica de la oratoria, muy común en la literatura finisecular [...] es sólo una parte más de la crítica al sistema total de la Restauración”.⁴¹⁶

En definitiva, Clarín utiliza el motivo del doble tanto para parodiar una tradición, la del cuento fantástico, ya muy marcada a finales del siglo XIX, como para expresar sus propiedades críticas y satíricas. Y todo ello en un contexto absurdo y grotesco que, como se verá, evoca en cierto modo la original narrativa de Antonio Ros de Olano.⁴¹⁷

La perspectiva femenina en Emilia Pardo Bazán

El título de este capítulo no alude a la mirada de la autora de *Los pazos de Ulloa* (1886), sino a la de la protagonista de uno de sus cuentos, “La Borgoñona”.⁴¹⁸ Si Pardo Bazán hubiera escrito sobre mujeres duplicadas o dobles *post mortem*, habría comentado sus relatos junto con los de Escamilla o Clarín. Sin embargo, “La Borgoñona” desarrolla una vertiente insólita del motivo: la de la mujer protagonista que se enfrenta a un doble masculino. El cuento, además, merece una reflexión aparte por su difícil adscripción genérica, entre lo legendario y lo puramente fantástico (o, si se quiere, fantástico hoffmanniano), cosa que le otorga un carácter más singular aún si cabe.

“La Borgoñona” tiene, al menos en su comienzo, una marcada estructura legendaria: la narradora afirma haber encontrado “esta leyenda en una crónica franciscana”, “una historia milagrosa” que duda en reproducir porque no sabe si “edificante para nuestros sencillos tatarabuelos, parecería escandalosa a la edad presente”. Pero tal es la impresión que le ha causado que decide rescribirla. La historia se sitúa en el siglo XIII, hacia la época en que Francisco de Asís “enviaba a sus discípulos por todas partes a continuar la predicación del Evangelio” (p. 1212), y está protagonizada por la Borgoñona (la narradora puntualiza que la crónica omite el nombre de la muchacha), una hermosa joven que vive en una granja de Dijon con su padre, hombre rico pero sumamente avaro, y que desprecia a todos sus pretendientes

⁴¹⁶ Ángeles Ezama, “Prólogo” a Leopoldo Alas, *Cuentos*, Crítica, Barcelona, 1997, pp. XXIV-XCIX.

⁴¹⁷ Otro texto decimonónico con doble muerto, entre el relato y la crónica periodística, es “Visiones de la noche” de Ambrose Bierce (“Visions of the night”, *San Francisco Examiner*, 24 de julio de 1887; traducción al español en “*Un vigilante junto al muerto*” y otros relatos de terror, Valdemar, Madrid, 1996, pp. 91-101). El narrador expone los sueños que más le han aterrorizado. En uno de ellos aparece un cadáver en estado de descomposición. Cuando éste abre los ojos, descubre que se trata de él mismo.

⁴¹⁸ “La Borgoñona” apareció en *La dama joven* (1885) y más adelante en *Cuentos sacroprofanos* (1899). Cito por Emilia Pardo Bazán, *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1973, vol. I, pp. 1212-1219.

Una tarde de invierno llega a la granja un penitente de unos veinticinco años, vestido con un sayal, desnudos los pies y demacrado el rostro. Mientras recupera fuerzas, habla a la Borgoñona del hermano Francisco y de una joven noble y santa llamada Clara.⁴¹⁹ El penitente rehuye mirar el rostro de su anfitriona, pero ella “devoraba con la mirada aquellas facciones nobles y expresivas, que la mortificación y el ayuno habían empalidecido” (pp. 1213-1214). Cuando anochece, entran en la cocina los mozos y mozas de la labranza, y el penitente les sermonea sobre la inutilidad de los bienes materiales y el valor de la austeridad. La arenga conmociona al auditorio:

Sus frases persuasivas fluían como miel, sus ojos estaban húmedos y evulsos. Las mujeres del auditorio, profunda y dulcemente conmovidas, soltaron la rienda al llanto, y mientras unas acudían a los delantales para secar sus lágrimas, otras rodeaban al peregrino y se empujaban por besar el borde de su túnica. *La Borgoñona*, con las manos cruzadas, parecía como en éxtasis (p. 1214).

El amo de la granja, el único que permanece impertérrito, da por terminada la velada e increpa a su hija por fiarse de un vagabundo. Pero el discurso ha calado hondo en la joven: esa noche sueña con demonios que aporrean al padre con sacos de monedas. A la mañana siguiente, va al encuentro del forastero y le pide, abrazada a sus rodillas, que la permita acompañarle en su penitencia. Pero la reacción de éste es desmesurada:

Permanecía el misionero mudo, inmóvil. No obstante, las palabras de *la Borgoñona* debían de producirle extraño efecto, porque esta sentía que las rodillas del penitente se entrechocaban temblorosas, y veía su faz demudada y sus manos crispadas, cual si se clavase en el pecho las uñas. La doncella, creyendo persuadir mejor, tendía las palmas, escondía la cara en el sayal empapándolo en sus lágrimas ardientes. Poco a poco, el penitente aflojó los brazos y por fin los abrió, inclinándose hacia la niña. Pero de pronto, con una sacudida violenta, se desprendió de ella y casi la echó a rodar por el suelo (p. 1215).

El penitente escapa de la granja gritando “¡Hermano Francisco, valme!”. Y por la noche, la Borgoñona corta sus mechones rubios (que consagra a la talla de la Virgen que

⁴¹⁹ El penitente se refiere a Clara Schiffl, hija de los condes de Sassorosso, procedente de Asís y fundadora de la orden franciscana de las Clarisas. Pardo Bazán le dedicó uno de sus *Cuadros religiosos*. “Santa Clara. Virgen y fundadora” (*Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1973, vol. II, pp. 1579-1581). El libro se publicó en 1925, pero este *cuadro* había aparecido ya en 1900.

preside su cuarto),⁴²⁰ viste el sayal que ha cosido, se hace con un bastón de espinos y huye de Dijon. Es así como se entrega a la penitencia, haciéndose pasar por un muchacho, buscando los caminos menos frecuentados y pidiendo limosna, pero sobre todo pensando sin cesar en el peregrino. Desarrolla una elocuencia extraordinaria y, con su discurso, embelesa a las gentes.

Llega a París con la esperanza de hallar al peregrino. Pero la ciudad la atemoriza, incluso es incapaz de pedir un trozo de pan. A la puesta del sol, resuena “el toque de cubrefuegos, que acá decimos de la queda”,⁴²¹ y la Borgoñona rompe a llorar, extrañamente acongojada. De súbito aparece “una vejezuela gibosa, de picuda nariz y ojuelos malignos” (p. 1217) que la conduce a una casa cuya suntuosidad interior contrasta con la miseria de la fachada. La vieja le pide que espere al amo, un hidalgo estudiante muy galán, para cenar, y cuando éste aparece la Borgoñona queda estupefacta: “aquel gallardo caballero tenía la mismísima cara y talle del penitente. Conoció sus grandes ojos negros, sus nobles facciones. Sólo la expresión era distinta. En esta dominaba un júbilo tumultuoso, una especie de energía sensual” (p. 1217). Durante la cena, la joven reconoce en los ojos del estudiante los del penitente y lo mismo sucede con la boca y la frente: “ya le parecía que si era el penitente, había ganado mucho en gentileza y donosura” (p. 1218).

A la hora de retirarse, el estudiante le ofrece compartir su cama, pero la Borgoñona se niega. El joven la mete en el lecho con ternura y se tiende a sus pies, conciliando rápidamente el sueño. Ella, en cambio, está inquieta:

En vano quería recordar las oraciones acostumbradas a aquella hora. No podía levantar el espíritu; su corazón se derretía, se abrasaba; el penitente y el estudiante formaban para ella una sola persona, pero adorable, perfecto, por quien se dejaría hacer pedazos sin exhalar un ¡ay! La blandura del lecho, incitando a su cuerpo a la molicie, reforzaba las sugerencias de su imaginación; en el silencio nocturno, le ocurrían las resoluciones más extremosas y delirantes: llamar al hidalgo, declararle que era una doncella perdida de amores por él, que la tomase por mujer o esclava, pues quería vivir y morir a su lado (p. 1218).

Pese a los remordimientos -recuerda su cabellera consagrada a la Virgen-, se acerca al estudiante “casi hasta beberle el aliento”. Pero de súbito éste, bien despierto y

⁴²⁰ El mismo gesto aparece en “Santa Clara”, sólo que en este caso es el propio San Francisco de Asís quien corta los cabellos a la joven, entregándoselos luego a la Virgen (p. 1580).

⁴²¹ En efecto, *cubrefuego* es un galicismo por *queda*.

sonriendo aviesamente, se incorpora. La Borgoñona profiere el mismo grito que antaño el penitente -“¡Hermano Francisco, valme!”- y huye enloquecida. Este modo de actuar rubrica que el estudiante supone para ella una tentación similar a la que ella supuso para el penitente.

Corre hasta llegar a una plaza, junto a un edificio pobre y humilde, y rememora lo sucedido, aunque todo se le antoja soñado y es incapaz de recordar la figura del estudiante; sólo evoca “un rostro descompuesto por la ira, unas facciones contraídas por un furor infernal, unos ojos inyectados, una espumeante boca” (p. 1219). De súbito, salen del edificio cuatro hombres vestidos, como ella, con sayal, portando un ataúd. Con una indefinible curiosidad, se acerca a la caja y ve, “sin que pudiese haber duda alguna respecto a su identidad, el cadáver del penitente”. Al preguntar por el momento de su muerte le responden que fue “Ayer tarde, al sonar el cubrefuego”. El edificio resulta ser la casa de los pobres de San Francisco de Asís, donde decide ingresar la Borgoñona. Las últimas líneas refieren su terrible penitencia y su fallecimiento. Descubierta su sexo femenino, el cuerpo es enterrado en el cementerio parisino de las Clarisas.

El cuento está concebido como la reelaboración de una leyenda hallada en una crónica franciscana, de ahí que Juan Paredes Núñez lo haya calificado de leyenda religiosa.⁴²² En su prólogo a *La dama joven* (1885), Pardo Bazán indica que el asunto procede de los libros consultados durante la preparación de su *San Francisco de Asís* (1882),⁴²³ si bien se permite agregar al tema germinal, según su confesión, elementos de su propia cosecha, de modo que resulta difícil discriminar qué pertenece a la leyenda y qué inventa la autora. Quizá por eso, por la mezcolanza de diversos ingredientes y un uso de la voz narrativa alejado del paradigma legendario de la primera mitad del siglo XIX, se distancia “La Borgoñona” de ese patrón. Como señala Rebeca Sanmartín Bastida, el tratamiento que se le da a la materia sobrenatural tiñe el cuento de cierta ironía.⁴²⁴ Una ironía que, a mi entender, va dirigida a desmitificar o destruir el modelo legendario romántico y que, por su voluntad reflexiva, pertenece al proyecto modernista de la autora, pues el Medioevo que esboza

⁴²² Juan Paredes Núñez, *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Universidad de Granada, Granada, 1979, p. 291.

⁴²³ Emilia Pardo Bazán, “Prólogo a *La dama joven*”, en *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1973, vol. III, p. 668.

⁴²⁴ Rebeca Sanmartín Bastida, “*Flor de Santidad y La Borgoñona*: medievalismo, estética y peregrinos en Valle-Inclán y Pardo Bazán”, *Hispanic Research Journal*, vol. 4, 3 (octubre de 2003), p. 226. Agradezco a la autora su amabilidad al enviarme este artículo.

Pardo Bazán en “La Borgoñona” ya no es el mismo que el de los autores románticos.⁴²⁵ La voz narrativa también ha evolucionado; la narradora sólo aparece en el breve prólogo que antecede a la historia y en la puntualización sobre la carencia de nombre de la Borgoñona, disolviéndose en la perspectiva subjetiva de la protagonista y ahondando así en su dimensión psicológica.

A esa voluntad de ahondamiento psicológico se le añade una veta asociada con lo fantástico interior cultivada por Hoffmann, Poe y Maupassant, autores todos ellos a los que había leído, con provecho, Pardo Bazán. Y es que su interés por la literatura fantástica está íntimamente ligado a la indagación psicológica y al estudio de los trastornos mentales. En palabras de Yolanda Latorre, la estética de Pardo Bazán “está marcada, pues, por una poética visionaria enemiga del escepticismo racional, que en el fin de siglo se define en una dimensión más interiorizada”.⁴²⁶ Aunque quizá Latorre exagera al tachar la poética de doña Emilia de “enemiga del escepticismo racional”, cierto es que los elementos sobrenaturales y la búsqueda de vías ajenas a la lógica positivista para explicar la realidad son recurrentes en su obra; y no sólo en los cuentos: basta con recordar el arte de la cartomancia desplegado por María la Sabia y los sueños y augurios de *Los pazos de Ulloa*.

La crítica se ha referido a la producción fantástica de Pardo Bazán con cierta vaguedad, limitándose a detectar el empleo de elementos sobrenaturales y a señalar su valor alegórico o simbólico.⁴²⁷ Por su parte, David Roas reduce a seis la nómina de los relatos puramente fantásticos publicados por la autora durante el siglo XIX, entre los cuales no aparece “La Borgoñona”.⁴²⁸ No obstante, en este cuento el tratamiento de lo sobrenatural excede el ámbito de lo legendario para situarse en una tradición hoffmanniana. Lo sobrenatural no se desvirtúa mediante la explicación racional o la intervención divina, ni tampoco se supedita a una lección moral.

⁴²⁵ Véase al respecto Rebeca Sanmartín Bastida, “La Edad Media en los relatos breves de las revistas de la segunda mitad del siglo XIX”, *Salina*, 15 (noviembre de 2001), p. 156.

⁴²⁶ Yolanda Latorre, “La fascinación en el discurso fantástico español finisecular: una incursión en la narrativa de Emilia Pardo Bazán”, p. 383.

⁴²⁷ Véase Juan Paredes Núñez (*Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, p. 302), Antonio Risco (*Literatura y fantasía*, Taurus, Madrid, 1982, p. 53) y Nelly Clémessy (“Emilia Pardo Bazán et le conte fantastique”, en AA.VV., *Mélanges à la mémoire d'André Joucla-Ruau*, Université de Provence, Provenza, 1978, vol. I, p. 567). Yolanda Latorre entiende con excesiva laxitud lo fantástico, metiendo en el mismo saco lo fantástico explicado, lo alegórico y lo maravilloso.

⁴²⁸ David Roas, *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*, p. 703. Pasada la frontera de 1900, destaca el ya citado “Eximente”.

Por otra parte, si bien la narradora declara que envidia “el candor” de los viejos cronistas y su inocencia a la hora de referir hechos que, en la actualidad, ya no se consideran edificantes sino escabrosos, creo que tras esta declaración de principios se esconde otra ironía más: ¿realmente puede (o pudo antaño) considerarse edificante la peripecia de la Borgoñona? ¿Qué hay tras su decisión de dedicarse al peregrinaje, una auténtica devoción religiosa o más bien un deseo inconfesado hacia el penitente? El título del volumen en que aparece el relato, *Cuentos sacroprofanos*, da fe de ese doble sentido: tras la aparente sacralidad de lo narrado, subyace una historia secular, en absoluto ejemplar desde el punto de vista de la doctrina cristiana. No en vano, Pardo Bazán advierte en el prólogo (1899) al volumen: “He dado a la presente colección el título de *Cuentos sacroprofanos*, porque lo de profano corrija lo de sacro, y nadie suponga que tales historietas tienen pretensiones de enseñar o edificar”.⁴²⁹ A mi parecer, la Borgoñona está aquejada de un mal muy semejante al de las heroínas de la novela finisecular: una suerte de neurosis provocada por un deseo sexual inconfesable que aquí se reviste de un misticismo rayano con el éxtasis erótico.

El primer elemento sobrenatural del cuento se cifra en el enlace telepático, a falta de un nombre mejor (quizá no sea del todo apropiado hablar aquí de magnetismo), que vincula a la Borgoñona con el penitente. No es casual que sus pasos la dirijan a París, donde espera encontrar al joven, cosa que efectivamente sucede, como tampoco lo es el hecho de que, huyendo del estudiante, vaya a parar al edificio donde yace el cadáver del penitente. Pero el elemento decisivo en esta cadena de falsas casualidades es la angustia y el lloro incontenible que acomete a la Borgoñona justo cuando, sin ella saberlo, muere el amado (la hora de la queda). Ese contacto telepático evoca al “Don Juan” de Hoffmann, el momento en que el narrador percibe una sacudida eléctrica y huele el perfume de la actriz italiana-doña Ana al morir ésta.

El carácter fantástico y la existencia del doble -segundo elemento sobrenatural- podrían plantearse como discutibles en tanto que los hechos están filtrados por la percepción atormentada y febril de la protagonista. Por ejemplo, tras huir del estudiante duda haber estado con éste, ha olvidado su figura y sólo recuerda un rostro repugnante y demoníaco. ¿Su encuentro con el joven ha sido un sueño? ¿Podría quizá considerarse esa imagen una distorsión del atractivo rostro del estudiante, un intento por parte de la

⁴²⁹ Emilia Pardo Bazán, “Prólogo” a *Cuentos sacroprofanos*, en *Obras completas*, III, p. 1216.

protagonista de sortear la tentación imaginándosela diabólica y repulsiva? ¿O realmente el estudiante adquiere el semblante de un ente demoníaco? De creer que todo es un sueño o un producto del delirio de la Borgoñona, podría también argüirse que la identidad física del penitente y el estudiante viene motivada por el deseo obsesivo de la protagonista. Pero este tipo de interpretación actúa en detrimento del carácter fantástico del relato, pues lo sobrenatural también radica en esa angustiosa oscilación a propósito de lo vivido y lo soñado. Además, la coincidencia de la muerte del penitente y el escalofrío de la Borgoñona es, en este sentido, irrefutable.

El hecho de que el estudiante sólo aparezca tras la muerte del amado y de una forma ciertamente extraña, invita a pensar que se trata, en efecto, del doble del penitente. Una vez más cabe sospechar de la oportunísima aparición de la vieja siniestra y del lujo inverosímil que se esconde bajo lo que no es más que una casucha ubicada en los barrios bajos de París.

Los rasgos que suelen definir al tradicional doble objetivo femenino se dan también aquí, sobre todo porque el hombre duplicado se convierte en objeto del deseo de la protagonista. Aunque a ésta le seduce el estudiante por su parecido fatal con el penitente, hay algo en él que le hace más atractivo todavía, su desparpajo y su sensualidad: si el penitente mostraba una actitud pudorosa -nunca la miró a los ojos-, el estudiante, por el contrario, parece del todo desinhibido. Asimismo, el doble desempeña el papel de corruptor: es la Borgoñona quien se aproxima al estudiante hasta beberle casi el aliento, pero éste se muestra seductor durante toda la cena, insiste en compartir lecho con ella y los gestos de ternura que le dedica nada tienen que ver con los típicos gestos de camaradería masculina. El colofón del proceso de seducción es la farsa final: mientras aparenta dormir, aguarda, al acecho, una señal de debilidad por parte de la joven. La actitud del estudiante confirma su naturaleza ominosa: es, enigmáticamente, el único que está al tanto de la condición femenina de la Borgoñona. Recordemos que la joven nunca es desenmascarada por las gentes ante las que predica, y que los franciscanos sólo descubrirán esa identidad femenina después de su muerte.

La relectura de “La Borgoñona” a la luz de sus similitudes con *Flor de Santidad*, la novela que Ramón María del Valle-Inclán publicó en 1904 a partir de algunos textos aparecidos en prensa, es reveladora en lo que respecta al carácter ambiguo del peregrino e

incluso al de la protagonista femenina.⁴³⁰ Hay notables coincidencias entre ambos relatos: desde la atmósfera medievalista y el tono arcaizante, hasta imágenes concretas; por ejemplo, en “La Borgoñona” el penitente huye de la granja dejando como única huella de su paso el hueco de su cuerpo en la paja donde ha dormido, mientras que en la novela de Valle puede leerse: “El peregrino había desaparecido, y sólo quedaba el santo hoyo de su cuerpo en la montaña de heno”.⁴³¹

Las concomitancias más relevantes surgen de la comparación del esquema argumental: en *Flor de Santidad*, Ádega, una pastora huérfana, se enamora de un peregrino que se le antoja idéntico a Cristo; queda embarazada y se convence de que lleva en su seno al hijo del Mesías. Mientras unos consideran a Ádega una especie de santa, otros la creen poseída, presa del “mal cativo”. Asimismo, a lo largo de toda la novela se mantiene la duda acerca de la naturaleza y las intenciones del peregrino. De ahí que Leonardo Romero Tobar considere la novela “otro ejemplo de la fabricación de la figura del doble en un momento en el que los escritores españoles buscaban infatigablemente la escritura de la modernidad europea”.⁴³² El caso del peregrino no se ajusta a mi definición de *Doppelgänger* -ante todo, ¿a quién doblaría el peregrino? ¿No se trata más bien de una correlación intuitiva de Ádega, en absoluto impuesta por una identidad física?-, pero sí es cierto que Valle-Inclán mantiene la duda acerca de su naturaleza, estableciendo así un juego dual: si Ádega puede ser tanto una joven piadosa bendecida por la divinidad como una pobre loca con delirios de grandeza, el lector implícito vacila entre considerar al peregrino una encarnación del Mesías o un representante del mal. En otras palabras, esa duplicidad que doña Emilia escinde en dos personajes -el peregrino y el estudiante- la sintetiza Valle-Inclán en una misma figura. El capítulo en que la Borgoñona ve el rostro rabioso del estudiante-penitente tiene su correlato en la convicción de Ádega de estar siendo vampirizada por el Demonio, que luego cobra forma de murciélago:

⁴³⁰ Extraña que Éliane Lavaud (*Valle-Inclán: du journal au roman (1888-1915)*, Klincksieck, Braga, 1979, p. 488-492) y María Paz Díez Taboada (“Introducción” a Ramón María del Valle-Inclán, *Flor de Santidad*, Cátedra, Madrid, 1999, pp. 88-89), citen la relación intertextual de la obra de Valle con algunos cuentos de Pardo Bazán -“Las tapias del camposanto” (1891), “El peregrino” (1891), “Un destripador de antaño” (1890)-, sin reparar en sus similitudes con “La Borgoñona”. Es Rebeca Sanmartín Bastida la primera en llamar la atención al respecto en su artículo ya citado.

⁴³¹ Ramón María del Valle-Inclán, *Flor de Santidad*, ed. de María Paz Díez Taboada, p. 141.

⁴³² Leonardo Romero Tobar, “*Flor de santidad: su proceso de redacción y la figura del doble*”, *Analecta Malacitana*, Anejo XXIV (1999), p. 253.

-- ¡Mirad allí el Demonio!... ¡Mirad como ríe! Queríase acostar conmigo y llegó a oscuras. ¡Nadie lo pudiera sentir! Sus manos velludas anduviéronme por el cuerpo y estrujaron mis pechos. Peleaba por poner en ellos la boca, como si fuese una criatura. ¡Oh! ¡Mirad dónde asoma!...

--¡Oh!... ¡Mirad dónde asoma el enemigo! ¡Mirad cómo ríe! ¡Su boca negra quería beber en mis pechos!... No son para ti, Demonio Cativo, son para el hijo de Dios Nuestro Señor. ¡Arrenegado seas, Demonio! ¡Arrenegado! (p. 207).

Las afirmaciones de Nelly Clémessy a propósito de las mujeres de Pardo Bazán y el erotismo son pertinentes (aunque se refiere sobre todo a las novelas) para explicar esa suerte de neurosis a la que se ve abocada la Borgoñona. Apunta Clémessy que, influida por la novela naturalista francesa, la autora dio especial importancia al tema de la sensualidad amorosa en la mayoría de las intrigas desarrolladas entre 1881 y 1889: “todas las aventuras sentimentales se resumen en la búsqueda de la satisfacción de los apetitos carnales de los amantes [...]; siempre es bajo el signo del deseo sensual como se unen las parejas. Del amor, la escritora no retiene voluntariamente más que el aspecto fisiológico cuyo ascendiente sobre la conducta humana quería dejar claro”. La mujer, al decir de Clémessy, se muestra muy vulnerable a la seducción masculina: “Aparece débil y desamparada en una lucha en que su voluntad de resistencia se pone siempre en peligro y, finalmente, se observa que, en casi todos los casos, es víctima de aventuras desgraciadas”⁴³³.

La Borgoñona oscila entre la posibilidad de entregarse a la vida austera del franciscano o rendirse al agasajo de la carne (el lujo, el vino, el sexo que le ofrece el galán). Original y doble, penitente y estudiante, encarnan esos dos modos de vida. La manera singular en que Pardo Bazán encauza el deseo de la Borgoñona, a través de la figura del doble, va trenzando una fatalidad en torno a la protagonista muy propia del género fantástico. En definitiva, el cuento narra un viaje hacia una decadencia anunciada: de la tiranía del padre, la protagonista pasa a ser esclava del peregrino-estudiante, sin ni siquiera llegar a obtener de esa esclavitud frutos placenteros.

⁴³³ Nelly Clémessy, *Emilia Pardo Bazán como novelista*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1981, vol. 2, p. 623. Nil Santiáñez (*Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*, Crítica, Barcelona, 2002, capítulo VII), quien ofrece una novedosa lectura del narrador de *Una cristiana-La prueba* (1890), demuestra la preocupación que Pardo Bazán mostró por la condición de la mujer en la década de los noventa, vertida en diversos artículos y en la creación de la “Biblioteca de mujeres” (1892).

En la órbita del doble

En los anteriores capítulos he comentado aquellos cuentos en los que el doble, subjetivo u objetivo, femenino o masculino, cobra protagonismo. A continuación me referiré a otros relatos que, pese a no contar en su totalidad con los requisitos que, según se ha definido en esta tesis, ha de cumplir el *Doppelgänger*, sí ostentan alguno de estos rasgos, lo que generalmente ha conducido a la crítica a calificarlos de relatos con doble. Tanto en “La noche de máscaras”, de Antonio Ros de Olano, como en “La sombra”, de Galdós, y “Miguel-Ángel, o el hombre de dos cabezas”, de José Fernández Bremón, están ausentes la duplicación material, la semejanza física y, por tanto, la presencia simultánea de original y doble, pero sí se ponen en un primer plano la continuidad psicológica, el conflicto que surge de la confrontación entre planos divergentes de la personalidad y, sobre todo, la interrogación a propósito de la identidad. No en vano, los tres autores asimilan, de maneras muy distintas, la tradición de Hoffmann, apelando en algunos casos, subterráneamente, a sus historias sobre dobles.

“La noche de máscaras. Cuento fantástico” se ha inscrito tradicionalmente en la tradición del doble y de la literatura fantástica.⁴³⁴ Ambas premisas son, sin embargo, cuestionables. En primer lugar, el cuento, pese a que ostenta recursos típicamente fantásticos, carece de dos de los elementos definitorios del género: la convivencia conflictiva de lo real y el fenómeno sobrenatural, y la verosimilización de éste último.⁴³⁵ En este relato, como en otros de Antonio Ros de Olano, todo es posible: lo absurdo irrumpe de súbito en la acción, la narración avanza por vericuetos independientes de toda lógica argumental y el esperable efecto fantástico se sustituye por el de lo grotesco.

El ideario prosístico de Ros de Olano se caracteriza por “una simbiosis permanente de formas y estilo: actitud desrealizadora, incitación a la sorpresa, deformación humorística de la realidad (ironía, absurdo, estilización grotesca), apuntes sobre la literatura de la idea, cruce narrativo de géneros dispares (poema narrativo o lírico, digresión, ensayo

⁴³⁴ Antonio Ros de Olano, “La noche de máscaras. Cuento fantástico”, *El Correo Nacional*, 880, 889 y 891, 17, 25 y 27 de junio de 1840; reimpresso en *El Pensamiento*, I, 1841, pp. 145-155. Cito por Antonio Ros de Olano, *Cuentos estrambóticos y otros relatos*, ed. de Enric Cassany, Laia, Barcelona, 1980, pp. 73-103.

⁴³⁵ David Roas, *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*, p. 469.

filosófico, prosa de creación)".⁴³⁶ Un ideario que culmina en lo que el autor llama el "libro híbrido", concepto fundamentado en el impulso sincero del sentimiento y a la postre reivindicación romántica de lo subjetivo. Asimismo, la tan traída influencia de Hoffmann en "La noche de máscaras" es, en palabras de Enric Cassany, "más aparente que real, ya que Ros se interesa muy poco por aprender la técnica del relato fantástico".⁴³⁷ En efecto, Ros de Olano pretende abolir los límites entre realidad e imaginación para exacerbar esa subjetividad antes mencionada, nunca para *encorsetarse* en la verosimilitud que exige lo fantástico, y si se acoge al modelo hoffmanniano es porque éste explota una dimensión interior y subjetiva que se adecúa oportunamente a sus intenciones.⁴³⁸ El autor, lejos de desdeñar el género fantástico,⁴³⁹ lo entiende de una manera muy similar a la que Walter Scott asocia con Hoffmann en su famoso artículo aunque en términos provechosos; un modelo en el que convergen el capricho, la extravagancia, la inverosimilitud y el uso insospechado del lenguaje, y al que se añaden con frecuencia los usos alegóricos, el humor y la deformación grotesca.⁴⁴⁰

En cuanto al doble, Jaume Pont ha resumido en acertadas líneas los principales puntos de contacto de "La noche de máscaras" con el motivo:

En pocos de sus relatos se sitúa Antonio Ros de Olano tan cerca de la caracterización romántica del *Doppelgänger* como en "La noche de máscaras" (1840): el desdoblamiento entre el mundo ideal y el mundo real, la alternativa entre lo benéfico-divino y lo maléfico-diabólico, la mujer como conflicto de Eros y la aspiración del Ideal.⁴⁴¹

Incluso el espacio en el que transcurren las desventuras del protagonista, el baile de máscaras, se inscribe en la tradición del *Doppelgänger* -basta con recordar "William Wilson" o "La madona de Rubens"- al constituirse en "puro *topos* de la relación esquizoide

⁴³⁶ Jaume Pont, "La narrativa fantástica de Antonio Ros de Olano: naturaleza demoníaca y grotesco romántico", en Jaume Pont, ed., *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, pp. 161.

⁴³⁷ Enric Cassany, "Prólogo" a Antonio Ros de Olano, *Cuentos estrambóticos y otros relatos*, p. 19.

⁴³⁸ David Roas, *op. cit.*, p. 468.

⁴³⁹ En "El escribano Martín Peláez, su parienta y el mozo Laínez" (1841), se afirma que el único género que merece atención, pues se aviene con la tendencia filosófica del siglo, es el fantástico, cultivado en Alemania.

⁴⁴⁰ Asimismo, Ros se sirve del magnetismo, recurso típicamente hoffmanniano, en *El doctor Lañuela* (1863). Véase al respecto Jaume Pont, "Sentimiento subjetivo y género fantástico: *El doctor Lañuela*, de Antonio Ros de Olano", en Jaume Pont, ed., *Narrativa fantástica del siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, pp. 127-143.

⁴⁴¹ Jaume Pont, "Género fantástico y grotesco romántico: *La noche de máscaras*, de Antonio Ros de Olano", en Rosa de Diego y Lidia Vázquez, eds., *De lo grotesco*, p. 119.

del tema del doble (el “ser” y la “apariencia de ser”).⁴⁴² En efecto, éstos y otros elementos que cobran cierto relieve en la acción, como la sombra y el espejo, sitúan el cuento en una dimensión muy cercana a la del *Doppelgänger*. A continuación, haré hincapié en aquellos pasajes que, a mi entender, guardan alguna relación con este motivo.

El protagonista, Leoncio, se dispone a acudir a un baile de máscaras pese a su terrible dolor de cabeza. Antes de salir de casa, hace un horroroso gesto que queda literalmente clavado en la pared. Se trata, a todas luces, de su sombra: “ya no es un mero reflejo, sino que poco a poco ha tomado cuerpo, y bulle y se agita como quien baila...” (p. 77). Se la coloca en el rostro, a modo de máscara, y se dirige al baile *a bordo* de un confesionario, acompañado de un fraile.

Ya en el salón de Oriente (Madrid), Leoncio ensalza las propiedades de los espejos, depositarios de la verdad oculta. Allí, se encuentra con María, pero cuando se dispone a abrazarla ella sonríe con sarcasmo: “y aquella mujer, antes tan ideal y tan llena de sentimentalismo, tomó a continuación el falsete de máscara, y viniéndose a mí, me chilló estas palabras a la oreja: ‘Si no traes dinero, bien puedes empapelar los suspiros, lloronzuelo’” (p. 80). Ante la estupefacción de Leoncio, María recupera su gesto virginal y afirma estar presa del matrimonio; como prueba, le enseña la papilla que mancha su vestido, hecho de sábanas, y tras proferir unos ruidos sin sentido sale huyendo. Leoncio la persigue, mezclándose con una multitud enloquecida.

Entabla conversación con el coronel Pozuencos, quien le observa con una ternura que a Leoncio se le antoja paternal: “lo cierto es que yo me creí llevado ante el autor de mi vida” (p. 84). Leoncio explica que ni tiene madre ni mujer, pues alguien se la robó, pero no culpa a su amada, pues en ocasiones, feo y chiquito como es, se asquea a sí mismo. Aparece entonces la esposa de Pozuencos, que no es otra que una María de extraño aspecto: “tenía una mejilla pálida y otra sonrosada, un ojo melancólico, pudibundo, humilde, y el otro vivaracho, insolente y provocador” (p. 89). Leoncio percibe que el ojo derecho se avergüenza del izquierdo: María le guiña éste mientras el otro se eleva al cielo implorando la misericordia de Dios. “La mitad de María había desertado de su esposo para ser mía, y la otra mitad (contando de arriba abajo) le permanecía fiel” (p. 89). Sus pendientes también dan cuenta de esa dualidad: uno es un angelito que llora y otro un diablo que hace muecas a

⁴⁴² *Ibidem*.

Leoncio. Éste se identifica con el primero -“me pareció un recuerdo de lo que yo había sido y visto años ha” (p. 92)-, si bien luego será María quien se le parezca al angelito.

Llegada la hora de la cena, Leoncio se sienta junto al matrimonio. Nota que si hasta el momento María se distinguía del resto de mujeres de la fiesta, “ibase gradualmente confundiendo con las demás mujeres que allí estaban” (p. 99). Cuando el camarero trae las tres perdices que ha encargado el coronel, dos de ellas comienzan a agitarse. De súbito, la saliva de María se cuaja en un sapo, lo que Leoncio interpreta como síntoma de posesión diabólica. El coronel le explica que la práctica de escupir sapos es habitual en las mujeres de su familia; incluso, apunta María, su hija lo hace. Leoncio, turbado por el ponche, ve a la amada “como un ángel de los amores castos” (p. 102) y se precipita hacia ella. Pero el coronel hace que le expulsen del salón, de modo que Leoncio se dirige, dando tumbos, a su casa, donde permanece en cama siete días.

Al despertar, distingue a tres medicinantes y a un amigo en su habitación. Uno de ellos le dice al amigo que a Leoncio “le faltan cuatro síntomas graves para tener una enfermedad conocida; en cuyo caso nos atrevíamos a responder a usted de su vida... Ahora marchamos en la clínica sin diagnóstico, y es lo probable que se muera” (pp. 102-103).

Basta mencionar los textos y autores que la crítica asocia con “La noche de máscaras” para comprobar que, en efecto, el cuento se sustenta en una tradición, cuando menos, muy cercana a la del doble: Jaume Pont menciona a Jean Paul a propósito del baile de máscaras, y a Hoffmann y al Peter Schlemihl de Chamisso por el papel que desempeña la sombra en el cuento de Ros de Olano.⁴⁴³ Asimismo, David Roas alude a la conexión con “Mi entierro”, de Clarín, por su exaltación de lo absurdo y grotesco.

Hay, además, otra coincidencia fundamental entre el cuento de Ros de Olano y “La aventura de la noche de San Silvestre (traducido al español en 1839, un año antes de la aparición de “La noche de máscaras”). No me refiero al contexto festivo, ni tampoco a la sombra -su tratamiento difiere notablemente en ambos relatos-, sino sobre todo al personaje femenino: la naturaleza heterogénea de María, ángel del hogar por un lado, criatura prosaica y demoníaca por otro, tiene un claro antecedente en la Julia que obsesiona al Hoffmann narrador (también casada para decepción del antiguo amado), así como en la Julieta que consigue despojar a Erasmo Spikher de su sombra. María, definida por ese carácter doble que se condensa en los ojos antagónicos y en los pendientes que parecen

⁴⁴³ Jaume Pont, “Género fantástico y grotesco romántico: *La noche de máscaras*, de Antonio Ros de Olano”, p. 121.

disputarse su voluntad, vendría a personificar las consabidas dualidades románticas tanto en el ámbito estético como en el moral: materia/espíritu, ángel/diablo.

Esa dualidad arquetípica también se pone de manifiesto en el personaje del coronel Pozuencos, padre y rival para el protagonista. En efecto, le inspira un sentimiento de paternidad del que está realmente necesitado, pero también, al margen de la rivalidad amorosa, se erige en representante del orden oficial y de las convenciones a las que tan ajeno vive Leoncio; no hay más que aducir, al respecto, el discurso del coronel sobre “la grave pérdida de los *rasgos característicos de familia*”, causado por “la frialdad, la duda, la certeza asesina” del hombre (p. 88).

Por tanto, el vínculo de “La noche de máscaras” con el motivo del doble se cifra sobre todo en la figura poliédrica de María y en menor medida en la del coronel. Leoncio, a su vez, ostenta los rasgos del héroe romántico, escindido y solo ante la sociedad y el mundo. Su orfandad no es, en este sentido, gratuita, pues como ha notado Jaume Pont los huérfanos y los expósitos representan en la obra de Ros de Olano “las individuaciones extremas de la soledad y el desarraigo románticos”.⁴⁴⁴

El acto de arrojar la sombra contra la pared ya apunta a una posible alineación, si bien resulta complejo interpretar lo que sucede seguidamente: Leoncio se coloca la sombra en el rostro, de modo que en vez de ocultarse tras una personalidad impostada -como es habitual en los bailes de máscaras- o, en consonancia con la tradición del doble, establecer una lucha por la recuperación de la identidad, acude a cara descubierta al salón de Oriente, saturado de sí mismo. Leoncio es un individuo inadaptado que se define como feúcho, chiquito y dice repugnarse a sí mismo; no está, por tanto, satisfecho con su identidad. ¿Cómo conciliar, entonces, la negativa a acudir disfrazado a un baile de máscaras con ese odio al propio yo? Quizá sea oportuno ver aquí una voluntad por parte de Ros de buscar el envés de los tópicos: si lo habitual es que en los carnavales y bailes de máscaras el individuo se sustraiga de sí mismo y sea otro durante unas pocas horas, Leoncio, por el contrario, opta por disfrazarse con su propio rostro, siendo más Leoncio que nunca.

El código absurdo que rige “La noche de máscaras” no implica, sin embargo, que la peripecia de Leoncio deba interpretarse únicamente en términos lúdicos o reducirse a lo anecdótico. Ciertamente resulta imposible saber qué sucede -¿todo ha sido producto de la

⁴⁴⁴ Jaume Pont, “Huérfanos y expósitos en la obra en prosa de Antonio Ros de Olano” (Anexo “Carlitos. Problema social” por Antonio Ros de Olano), en R. Fernández y J. Soubeyroux, eds., *Historia social y literatura*, Milenio-Université Jean Monnet, Lérída-Sant Étienne, 2001, pp. 231-253.

mente febril de Leoncio o ese baile de máscaras tuvo realmente lugar?- y que los actos de los personajes si están dictados por algún principio es por el del *nonsense*, pero el cuento esconde a la vez un sentido profundo. Está María, epitome o síntesis del desengaño, de la pérdida del ideal romántico, y está Leoncio, el ingenuo que descubre el prosaísmo latente en toda ilusión poética. Está también patente, semienterrado entre los sucesivos acontecimientos estrambóticos, el irresoluble conflicto de identidad, la dificultad de averiguar quién es quién entre tanta falsa apariencia, qué se esconde tras la idea celestial que se ha forjado Leoncio de María, si una madre amantísima o un demonio ávido de bienes materiales. No deja de ser curioso, haciendo extensiva la paradoja de Leoncio, que los involucrados en la acción tampoco oculten su rostro tras una máscara. Quizá lo hacen porque, al fin y al cabo, sus propios rostros son ya de por sí caretas, obstáculos llamados a disfrazar el enigma de la identidad.

Galdós escribió “La sombra” entre 1866 y 1867, pero no publicó la *nouvelle* hasta 1871, concretamente entre el 28 de enero y el 28 de febrero, en la *Revista de España*. En 1890 apareció en volumen junto con “Celín”, “Tropiquillos” y “Theros”, en cuyo prólogo el autor incidía en la continuidad genérica de los relatos: “El carácter fantástico de las cuatro composiciones contenidas en este libro reclama la indulgencia del público, tratándose de un autor más aficionado a las cosas reales que a las soñadas”.⁴⁴⁵ Esta declaración, unida al hecho de que Galdós considerara la *nouvelle* un “cuento largo”,⁴⁴⁶ rubrica que la adscribía a lo fantástico. La reedición demuestra que, pese al desapego que en alguna ocasión mostró Galdós hacia “La sombra”, ésta tuvo cierta relevancia en su carrera literaria:

El autor, que en pleno auge realista-naturalista se atreve a sacar una publicación de carácter fantástico -aunque disfrace su importancia subrayando el tono menor de las obras presentadas- parece querer explicar su postura a través de una novela reflexiva como es *La sombra*.

⁴⁴⁵ Cf. Alan Smith, “*La sombra* y otras sombras: del romanticismo fantástico al realismo mitológico en Galdós”, en Jaume Pont, ed., *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, p. 228.

⁴⁴⁶ Cf. José F. Montesinos (1968), *Galdós, I*, Castalia, Madrid, 1980, p. 45. Al utilizar *cuento*, Galdós se refiere al carácter fantástico del relato.

En ella va a plantear un problema fundamental para su narrativa, los borrosos límites entre la realidad de lo imaginado y la realidad objetiva.⁴⁴⁷

Mientras algunos críticos han considerado “La sombra” una temprana incursión de Galdós en el género fantástico, otros la han leído como un caso clínico teñido de connotaciones sociales.⁴⁴⁸ La crítica subraya también la influencia de Hoffmann, a quien Galdós había leído antes de idear la *nouvelle*.⁴⁴⁹ Un influjo que suele cifrarse en la integración de lo sobrenatural en lo cotidiano, la oscilación entre la explicación racional y la fantástica, la interiorización del fenómeno sobrenatural a través de la patología y la locura y, más concretamente, en el uso de los motivos del doble y la animación de un objeto, en este caso el personaje de un cuadro.⁴⁵⁰

Por lo que respecta a la naturaleza genérica de la *nouvelle*, la dimensión psicológica y el carácter fantástico no son a mi juicio excluyentes. Ya Montesinos optaba por una solución conciliadora al afirmar que “*La sombra* es eso: un ensayo anovelado [...] Galdós ha entrevisto las posibilidades dramáticas de un conflicto entre la intimidad de un personaje y ese espíritu social que lo rodea como un vaho denso y asfixiante y lo tortura y lo alucina. Para novelar esto concebido de un modo abstracto, se ha valido de ciertas fórmulas que a mí se me antojan [...] claramente aprendidas en Hoffmann”.⁴⁵¹

⁴⁴⁷ María Clementa Millán, “Indagaciones sobre la realidad en *La sombra* y otros relatos breves. Cervantes, Hoffmann y Chamisso en Galdós”, en AA.VV., *Galdós. Centenario de “Fortunata y Jacinta”*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1989, p. 129

⁴⁴⁸ Entre los primeros están José B. Monleón (“*La sombra* y la incertidumbre fantástica”, *Anales galdosianos*, XXIV (1989), pp. 31-41), Esther Rabasco Macías (“La sombra en el espejo (En torno a la técnica narrativa de lo fantástico en *La sombra*, de Benito Pérez Galdós)”, en Jaume Pont, ed., *Narrativa fantástica del siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, pp. 355-366), y David Roas (*Hoffmann en España. Recepción e influencias*, pp. 213-228). Entre los segundos, Harriet S. Turner (“Rhetoric in *La sombra*: the Author and his Story”, *Anales galdosianos*, VI (1971), pp. 5-19) y Rafael Bosch (“*La sombra* y la psicopatología de Galdós”, *Anales galdosianos*, VI (1971), pp. 21-45).

⁴⁴⁹ Según H. Chonon Berkowitz (*La biblioteca de Benito Pérez Galdós*, Ediciones El Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria, 1951, p. 197), Galdós compró en 1865 una traducción francesa de los cuentos de Hoffmann. Véase también Pedro Ortiz-Armengol, *Vida de Galdós*, Crítica, Barcelona, 1995, p. 358.

⁴⁵⁰ Véase el artículo citado de María Clementa Millán, y sobre todo David Roas (*op. cit.*, pp. 213-228). Ana Martínez Santa (“La influencia de E.T.A. Hoffmann”, *Actas del cuarto congreso internacional de estudios galdosianos*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1993, vol. II, pp. 157-168) demuestra el influjo del alemán en la *nouvelle* para acabar, sorprendentemente, asegurando que nada hay en ella de fantástico. Por otra parte, tanto Roas como Martínez Santa asocian al protagonista de *El caldero de oro* con el doctor Anselmo porque comparten nombre, si bien a mi entender los celos patológicos del héroe galdosiano remiten a la tradición cervantina y al protagonista, también llamado Anselmo, de “El curioso impertinente”.

⁴⁵¹ José F. Montesinos, *op. cit.*, p. 49.

Así, el hecho de que el doctor Anselmo padezca un mal hereditario, fruto además de “la decadencia de la clase dominante en el antiguo régimen, la aristocracia desplazada por la burguesía”,⁴⁵² no obsta para que a la vez sea participe de un fenómeno sobrenatural. Sorprende, en este sentido, la consciencia que tiene de su propia locura (“la loca”) y de lo desorbitado de una imaginación que le resulta imposible canalizar a través de cualquier actividad:

-¡Oh! Para el cultivo de las artes [...] se necesita una imaginación cuyo ardor y abundancia no se contenga en los límites naturales, una imaginación que sea una facultad con sus atributos de tal y no enfermedad, como en mí, aberración, vicio orgánico [...] Yo no sé por qué vine al mundo con esa monstruosidad; yo no soy un hombre, o, más bien dicho, soy como esos hombres repugnantes y deformes que andan por ahí mostrando miembros inverosímiles que escarnecen al Criador. Mi imaginación no es la potencia que crea, que da vida a seres intelectuales organizados y completos; es una potencia frenética en continuo ejercicio, que está produciendo sin cesar visiones y más visiones.⁴⁵³

Para zanjar las dudas generadas en torno a la fantasticidad de la *nouvelle*, creo que basta con reparar en las palabras del narrador testigo que cierran el texto. Hay que apostillar que éste no sólo presenta al doctor como un individuo estrambótico y digno de compasión, sino que además se convierte en depositario de su historia y en una suerte de exegeta que dota de orden y coherencia al relato, buscando siempre una explicación racional. Así, pese a que el propio doctor se conforma, ayudado por su oyente, con justificar su peripecia fantástica a través de “la loca” y de los celos, el narrador testigo se niega a comprobar “como parecía natural” (p. 250) si Paris está en el cuadro del que el doctor lo vio salir porque no sabe qué va a encontrarse. El hecho de que un personaje que se guía por el raciocinio no se atreva a comprobar si la figura de Paris está donde debiera, es desde luego muy significativo, más aún si la *nouvelle* concluye con esa negativa. Como apunta José B. Monleón, el apéndice final es coherente con la propuesta de la *nouvelle*: “la socavación de la convincente explicación científica forma parte, precisamente, del intento de ofrecer una

⁴⁵² Rafael Bosch, *art. cit.*, pp. 28-29. No creo necesario abundar en la curiosidad por la medicina, y la patología en concreto, que siempre tuvo Galdós.

⁴⁵³ Benito Pérez Galdós, “La sombra”, en AA.VV., *Cuentos terroríficos*, Clan, Madrid, 2000, p. 161.

incertidumbre entre dos posturas epistemológicas. Galdós no toma aquí partido definitivo ni por la opción racionalista ni por la irracionalista”.⁴⁵⁴

El caso del doctor Anselmo se aproxima al del *Doppelgänger* por la relación que éste establece con los otros dos personajes masculinos que intervienen decisivamente en la acción, Paris y Alejandro. Ya el propio doctor abre las puertas a esta interpretación al definirse como un ser doble que percibe la existencia de otro yo -un entozoario, o lo que es lo mismo, un parásito endógeno- en su interior:

Otros hombres son mortificados dentro de su naturaleza, mientras que yo me salgo en esto de la común ley de los dolores humanos; porque soy un ser doble: yo tengo otro de mí, otro que me acompaña a todas partes y me está siempre contando mil cosas que me tienen estremecido y en estado de perenne fiebre moral. Y lo peor es que esta fiebre no me consume como las fiebres del cuerpo. Al contrario, esto me vivifica; yo siento que esta llama interior parece como que regenera mi naturaleza, poniéndola en disposición de ser mortificada cada día (p. 162).

No encuentro mi semejante en ninguna arte -prosiguió-. Únicamente puedo llamar prójimos a los místicos españoles que han vivido una vida ideal completa, paralela a su vida efectiva. Éstos tenían una obsesión, un otro yo metido en la cabeza. A veces he pensado en la existencia de un entozoario que ocupa la región de nuestro cerebro, que vive aquí dentro, alimentándose con nuestra savia y pensado con nuestro pensamiento (pp. 162-163).

Paris está estrechamente vinculado a la condición doble del doctor. Un buen día desaparece del lienzo en el que figura junto a la mítica Helena y se transforma en un apuesto individuo -la sombra del título- que se dedica a atormentar al protagonista y que, según parece, ha seducido a su mujer, Elena. El segundo personaje, Alejandro, es un amigo de la familia con fama de seductor que visita con frecuencia a Elena; no hay que olvidar que en la *Ilíada* el otro nombre de Paris es precisamente Alejandro,⁴⁵⁵ ni tampoco que la esposa del doctor Anselmo comparte el suyo con la mujer raptada por el semidiós.

La secuencia real de los hechos, que el doctor Anselmo le explica al narrador testigo desde su percepción enfebrecida de las cosas, es ésta: el doctor, obsesionado por la

⁴⁵⁴ José B. Monleón, *art. cit.*, p. 34. Como señala David Roas (*op. cit.*, p. 225), de no acabar el relato con ese ambiguo comentario estaríamos ante un texto pseudofantástico.

⁴⁵⁵ Es algo que nota el narrador testigo: “¿Qué relación existe entre Paris y Alejandro? Por una coincidencia que no creo casual, estos dos nombres son los que lleva el robador de Helena en la fábula heroica” (p. 240).

posibilidad de que su esposa le sea infiel, percibe un día que Paris ha desaparecido del cuadro. Al acercarse a su habitación oye susurros y ve cómo una sombra, en cuyo rostro distingue las facciones de Paris, huye por el patio de la casa. Cuando regresa a mirar el cuadro, tras haber sepultado a la sombra en un pozo, el robador de Helena ya ha regresado a éste, pero se ríe de él burlescamente.

Poco después hace acto de presencia en la casa un caballero idéntico a Paris y la obsesión del doctor retorna con más fuerza. Paris le asegura: “Yo soy lo que usted teme, lo que usted piensa. Esta idea fija que tiene usted en el entendimiento soy yo. Esta pena íntima, esa desazón inexplicable, soy yo” (p. 193). Además, Paris asegura existir desde el inicio del mundo: “En cuanto a mi influencia en los altos destinos de la Humanidad, diré que he encendido guerras atroces, dando ocasión a los mayores desastres públicos y domésticos. En todas las religiones hay un decretito contra mí, sobre todo en la vuestra, que me consagra entero el último de sus mandamientos” (pp. 193-194). En el catecismo católico, ese mandamiento no es otro que el famoso “no codiciarás a la mujer del prójimo”. De este modo, Paris se convierte en un símbolo malévolamente del adulterio, en la materialización de la idea fija que ronda al doctor Anselmo, pues no debe olvidarse que éste tiende a considerar las imágenes de sus historias como representaciones simbólicas: “tenía afición a toda clase de símbolos” (p. 159). En consonancia con su carácter simbólico y abstracto, la voluntad de Paris ya no es sólo obtener a Elena: “La esposa, amigo, mío, la esposa es lo que busco” (p. 199).⁴⁵⁶ El doctor se bate en duelo con él, pero aunque le dispara no consigue asesinarle: es inmortal. La suplantación se hace evidente cuando Paris aparece vestido con sus pantuflas y su bata, que “le caía tan bien que ni pintada, como si se la hubieran hecho a su medida”, p. 218).

El doctor sólo se percata de la existencia de Alejandro, el tercero en discordia, cuando sus suegros, los condes de Torbellino, le reprochan el mal trato que le está dando a Elena y mencionan a un amigo de la familia -el tal Alejandro- que les visita con frecuencia. Mientras tanto, Elena agoniza, víctima del maltrato de su marido, y Paris se despide, culpándole de la muerte inminente de su esposa:

tú me has llamado, tú me has dado vida: yo soy tu obra [...] Pues bien: yo he salido de tu cerebro como salió aquella buena señora del cerebro de

⁴⁵⁶ Como más adelante apunta el narrador testigo, “la figura de Paris, ente de imaginación, a quien había dado aparente existencia la gran fantasía de mi amigo, podía pasar muy bien como la personificación de uno de los vicios capitales de la Sociedad” (p. 204).

Júpiter; yo soy tu idea hecha hombre [...] Para el mundo hay un Alejandro, persona muy conocida y nombrada; para ti hay este Paris que te atormenta, esta sombra que te persigue, esta idea que te tortura. Adiós. Ya nada tengo que hacer aquí; tu esposa se muere. ¡Abur! (pp. 247-248).

Las palabras de Paris hacen pensar al narrador testigo que “Ese cabal caballerito era la verdadera expresión material de aquel Paris odioso que le martirizó a usted. Ése es el verdadero Paris” (p. 248). Una argumentación que, al incidir en la naturaleza *fantasmática* de Paris, explicaría por qué nadie excepto el doctor ha podido ver a la sombra.

La relación del doctor Anselmo, Paris y Alejandro se basa en una suerte de continuidad psicológica. Paris constituye una proyección del doctor que encarna todo aquello que él envidia -la belleza, la confianza en sí mismo, el poder de seducción- pero también lo que rechaza: el adulterio. Así, la sombra galdosiana se adelanta al arquetipo homónimo que años después definirá Jung: aúna los afanes de seducción del protagonista (es un joven inexperto cuando le casan con Elena) y un fuerte impulso de sadismo y destrucción; si el doctor maltrata a Elena, Paris le maltrata a él. La sombra -imaginaria o *real*, es imposible saberlo- sería la materialización de ese otro yo que anida en el cerebro del doctor, el parásito que lleva largo tiempo alimentándose de su monomanía y de sus frustraciones y que acaba por apoderarse de sus pantuflas y su bata, prendas ambas que simbolizan la paz doméstica y que al ser usurpadas por el invasor, encarnan el enderrocamiento conyugal.⁴⁵⁷

El nexos que une al doctor Anselmo y Paris gana en complejidad con la intervención de Alejandro, el *seductor oficial* de la sociedad madrileña. La asociación entre Paris y Alejandro está implícita en sus nombres, como ya se vio, pero también en la función que desempeñan en el relato: mientras Paris encarna al galán surgido del lienzo que sólo el doctor puede ver, Alejandro constituye un ente de carne y hueso y por tanto el galán *real*, la representación material de esa idea fija que atormenta al doctor. Pero esa relación de duplicidad también incumbe al doctor Anselmo: como si de un silogismo se tratara, dado que Paris es la sombra del doctor y el correlato imaginario de Alejandro, éste también hace las veces, por tanto, de sombra del doctor. Este vínculo queda refrendado por un dato en el

⁴⁵⁷ El valor simbólico de la sombra abarca un espectro más amplio, ya que no sólo es la representación de la idea fija que atormenta al doctor Anselmo, sino que *vampiriza* también a Elena: “Yo vivo en su conciencia, donde estoy tejiendo sin cesar una tela sin fin; vivo en su entendimiento, donde ha encendido una llama de alimento sin tregua. Sus sentimientos, sus ideas, todo eso soy yo” (p. 197).

que no ha reparado la crítica. El doctor, según explica a su oyente, se topa de vez en cuando con el antaño seductor, con Alejandro: “Siempre que le encuentro me estremezco. Hoy es un viejo verde, lleno de lamparones y algo cojo” (p. 249). Es revelador que esta descripción coincida con la del propio doctor, de quien el narrador testigo apunta al inicio que “Cojeaba de un pie, no sabemos por qué causa”, y lleva la levita “charlotada por la grasa y el roce de 15 años” (p. 154).

Más allá de las posibles huellas de textos con *Doppelgänger* que puedan rastrearse en “La sombra”,⁴⁵⁸ e incluso de los procedimientos estructurales típicamente hoffmannianos ya citados, el legado de Hoffmann se deja sentir sobre todo en la naturaleza doble del doctor Anselmo, su carácter fantasioso y ese mundo híbrido, entre el sueño y la realidad, en el que vive inmerso. Su caracterización inicial, que acumula gran parte de los tópicos literarios que suelen acompañar a la figura del sabio grotesco y estrambótico, cede paso gradualmente a la tragedia de un hombre que se sabe marginado y lo acepta, incapaz de frenar una imaginación desbordante que le ha convertido en un monstruo y en receptor de las amenazas ocultas que acechan al hombre.

José Fernández Bremón es un autor casi olvidado por los historiadores de la literatura española, si bien es cierto que, a diferencia de Pedro Escamilla, no debió de ser un autor demasiado popular en su tiempo.⁴⁵⁹ De sus cuentos, publicados la mayoría en prensa durante la década de los setenta,⁴⁶⁰ cabe destacar dos elementos fundamentales: la impronta de Hoffmann y de Poe, y la ecléctica mezcla de distintas tradiciones y géneros.

En algunos de sus relatos, Fernández Bremón juega con lo fantástico hoffmanniano para finalmente racionalizarlo -“El tonel de cerveza”-, con lo oriental -“El cordón de seda (Cuento chino)” (1872)- o lo legendario -“La hierba de fuego. Episodio del siglo XV” (1874)-, mientras que en otros se adentra en una dimensión que gusta de lo

⁴⁵⁸ Ana Martínez Santa y María Clementa Millán mencionan “La noche de San Silvestre”, *Los elixires del diablo* y “El hombre de la arena” (además de *El caldero de oro*, “El magnetizador” o el *Peter Schlemihl* de Chamisso), no siempre, en mi opinión, con buen tino.

⁴⁵⁹ Son escasos los datos biográficos del autor que se poseen en la actualidad. Nació en Gerona en 1839 y murió hacia 1910. Emigró a Cuba, donde trabajó en una compañía de seguros, y luego a México. En Madrid, formó parte de la redacción de *La España*, dirigida por José Selgas (autor de relatos fantásticos como su tío José María Bremón), hasta su desaparición en 1868. Monárquico y conservador, colaboró en *La Época* y *La Ilustración Española y Americana*, y escribió además de cuentos poesía y teatro (*El elixir de la vida. Capricho filosófico burlesco en un acto y en verso*, 1874). Es conocido, además, por la polémica que en 1879 mantuvo con Clarín.

⁴⁶⁰ Están reunidos en el ya citado volumen de *Cuentos*. Todas las citas pertenecen a éste.

extraño y lo anómalo -“Pensar a voces” (1871), “Siete historias en una” (1873)-. Destaca además su contribución a la anticipación científica -“Un crimen científico” (1875) o “Mr. Dansant, médico aerópata” (1873)-,⁴⁶¹ que adereza con detalles humorísticos, paródicos, grotescos, policiales, folletinescos e incluso picarescos. Por su parte, “Gestas, o el idioma de los monos” (1872) se inscribe en la tradición de la utopía, a la vez que incide en la sátira social y darwinista y, a mi entender, perfila un mensaje antirrepublicano y antiliberal.⁴⁶² Una lectura política, ésta, que puede trasladarse al relato que comentaré a continuación, “Miguel-Ángel o el hombre de dos cabezas”.⁴⁶³

El carácter y la naturaleza del bicéfalo protagonista certifican que el personaje gravita en torno al motivo del *Doppelgänger*, al converger en él de manera problemática dos personalidades que conforman una misma entidad. Se trata, pues, de un doble interno que se manifiesta a través de las dos cabezas; si, por citar un caso paradigmático, en *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* el dipsiquismo se traduce en la transformación de Jekyll en Hyde, esa condición se ilustra aquí a través de la figura del bicéfalo.

El narrador presenta a Miguel-Ángel como un joven apuesto que, pese a ser conocido en la sociedad madrileña con los apelativos de “el monstruo” o “el engendro”, goza de un aspecto atlético y atractivo. La proporción corporal se quiebra al llegar a la parte superior del torso, coronado por dos cabezas que albergan dos caracteres muy distintos:

Cuando cruzado de brazos contemplaba a la concurrencia, parecía la estatua de un dios egipcio ejecutada por un artista griego, o una modificación de Jano en traje de toda confianza. En su forma y tamaño ambas cabezas eran tan parecidas y simétricas como los dos brazos de un cuerpo; pero el color de sus ojos y cabellos, la expresión de sus miradas y el gesto peculiar a cada una, las hacían muy diferentes. La fisonomía de la que ocupaba la derecha era varonil, tenía ojos insolentes, bigote negro y retorcido; de su boca salían acentos vigorosos, frases vivas y lacónicas. La cara de la izquierda era más correcta y aniñada, sin bozo apenas sobre los labios, de azules ojos y cabello rubio, voz dulce y simpática; la primera indicaba valor y altanería; la segunda, meditación y reposo; conjunto moral absurdo, unido solamente por lazos materiales (p. 304).

⁴⁶¹ En España, las primeras muestras de anticipación científica aparecen a partir de 1850, pero será en los años sesenta, con la divulgación de la obra de Poe y Jules Verne, cuando el género se cultive con más asiduidad. Véase la antología de Nil Santiáñez-Tiód, *De la luna a Mecnópolis. Antología de la ciencia ficción española (1832-1913)*, Sirmio/Quaderns Crema, Barcelona, 1995.

⁴⁶² Véase mi artículo “La ciencia dislocada: los sabios de José Fernández Bremón en su narrativa breve”, *España contemporánea* (en prensa).

⁴⁶³ El cuento apareció en *La Ilustración Española y Americana*, 1878.

La deformidad del joven Miguel-Ángel despierta la avaricia ajena. Ya de niño el bicéfalo alimenta las especulaciones crematísticas de sus compueblanos: “no habiendo allí ningún edificio histórico, ni una iglesia notable, ni un montón de piedras celtas, para enseñar a los forasteros, Miguel-Ángel era presentado como la curiosidad del pueblo” (p. 310). Asimismo, los vecinos descomponen su nombre e identifican a Miguel con la cabeza de la derecha y a Ángel con la de la izquierda. El narrador sugiere subrepticamente una posible explicación del fenómeno: uno se parece al padre y otro al escribano del Juzgado. Además, ambos desarrollan caracteres muy distintos: Miguel es el dueño del cuerpo, mientras que Ángel se encarga de “la dirección moral” (p. 311). Las divergencias del bicéfalo en el orden político se hacen evidentes con el tiempo: Miguel es corresponsal de *La Discusión*, periódico republicano, y Ángel se cartea con el director de *La Esperanza*, el carlista Vicente de la Hoz. Las divergencias alcanzan su punto álgido cuando el doctor Trigémimo, cuyo estrambótico apellido procede de un nervio facial, se lleva al bicéfalo a su gabinete teratológico de Madrid.

Éste no sólo expone al bicéfalo a la mirada pública, sino que ensaya en él todo tipo de experimentos: Miguel-Ángel se convierte en el objeto de sus delirios, pues lo considera “el Adán de su linaje”, e incluso imagina “la tierra poblada de hombres dobles, triples y aún múltiples, que lucían sobre sus hombros tupidos ramilletes de cabezas” (p. 317). A la vez que su hija Perfecta empieza a sentirse atraída por el bicéfalo -atracción que alienta el doctor, deseoso de asegurar el futuro de su museo-, la sociedad madrileña se encapricha de él. Así, Miguel se enamora de una dama de alta alcurnia, Blanca, que acaba desdeñándole, mientras que Ángel inicia un idilio con Perfecta.

El doctor idea distintos procedimientos para que los enamorados se explayen sin la intromisión de Miguel: primero, la aplicación de cloroformo a éste interponiendo un cartón entre ambas cabezas, después la administración de éter. La progresiva indiferencia de la sociedad propicia que Miguel-Ángel caiga “bajo el yugo de Trigémimo”, pasando de “la tiranía de los más a la tiranía de uno solo” (p. 335). De ahí que sus pruebas se incrementen en número y brutalidad: “Feliz o fatalmente Miguel no había sospechado la complicidad de Trigémimo en los amores de su hermano: fumó opio administrado por el Doctor, sufrió diversas inyecciones en la piel de la cabeza, y tuvo letargos tan prolongados, que Ángel se alarmó un día al ver que Miguel no despertaba” (p. 336).

El malestar se acentúa cuando el propio doctor comienza a dudar de sus prácticas. La mala conciencia le atormenta, pero no tanto por la estima que le merece el fenómeno como por “haber ahogado en germen una raza”. Éste, a causa de las torturas sufridas, ha quedado muy maltrecho. Miguel, obsesionado con la idea del suicidio, conduce a Ángel a una muerte terrible: cuelga de un balcón el pescuezo de su hermano. La imposibilidad de conciliar sus dos naturalezas, fomentada por la crueldad del doctor, conduce al bicéfalo a la aniquilación.

Del cuento interesa destacar, además, una serie de elementos paratextuales que hacen de él una pieza singular. Es notable el carácter de *realidad* que, ya en la dedicatoria que antecede al relato, pretende imprimir Fernández Bremón a la historia del bicéfalo: “Miguel-Ángel no es una creación fantástica: han existido realmente hombres y mujeres de dos y más cabezas”. Sin embargo, reconoce “la extravagancia del asunto: antes al contrario, he creído así acomodarme al gusto general que exige a los autores, para ser leídos, lo anómalo y lo deforme con preferencia a lo regular y acostumbrado” (p. 299). El autor sustenta la verosimilitud del cuento en la existencia comprobada de seres similares a su protagonista, a la vez que no niega lo escabroso que esconde la peripecia de Miguel-Ángel, muy acorde con los gustos del lector de la época.

Asimismo, las “Notas relativas a Miguel-Ángel” adjuntas al cuento y divididas en dos bloques inciden en la genealogía del bicéfalo. En la primera parte, se alude a varios casos de monstruos dobles. La fuente esencial de Fernández Bremón es un texto de fray Benito Feijoo que, aunque no aparece concretada, se corresponde con la Carta Sexta del Tomo Primero de las *Cartas eruditas y curiosas* (1742), donde el benedictino desgrana sucesos vinculados a la existencia de hombres bicípites con el deseo de solventar dos interrogantes, de los que nos interesa sobre todo el primero: “La primera Phylosofica, sobre si el monstruo *bicipite* constaba de dos individuos, o era uno solo. La segunda Teologica, si en caso de ser dos, quedaron ambos bautizados”.⁴⁶⁴ Feijoo se inspira parcialmente en una obra de Gaspar de los Reyes (1677), a la que a su vez recurre Fernández Bremón para completar los datos proporcionados por el benedictino; y es que, aunque según afirma el narrador, “la teratología sólo admite los ejemplos recientes, bien comprobados”, no se pueden soslayar los datos proporcionados por antiguos investigadores (p. 343). Probablemente el autor

⁴⁶⁴ Fray Benito Jerónimo Feijoo, *Cartas eruditas y curiosas*, Imprenta Real de la Gazeta, Madrid, 1777, vol. I, p. 78.

también acudió a los famosos grabados de Ambroise Paré (*Des mostres et prodiges*, 1567-1571), a quien Feijoo cita en su texto, y a la historia de los siameses Eng y Chang.⁴⁶⁵

La segunda parte de las “Notas” reproduce fragmentariamente el artículo que “publicó el Dr. Trigémino en un periódico de Medicina cuando empezó a circular el rumor de la existencia de un hombre tan singular como Miguel-Ángel” (p. 343). En el informe, el doctor analiza prolijamente su organismo, revelándose un conocedor de la fisonomía humana más que competente. El afán de Fernández Bremón de documentar sus historias se pone también de relieve en las menciones, insertas en el relato, a Frank y “Ballexarde” [*sic*] (pp. 308-309). El autor se refiere al alemán Johann Peter Frank (1745-1821), precursor de la pediatría y la higiene social, y al suizo Jacques Ballexerd, autor de *Dissertation sur l'éducation physique des enfants depuis leur naissance jusqu'à l'âge de puberté* (1763).

Como puede verse, una característica notable de “Miguel-Ángel” -lo mismo sucede con otros cuentos de Fernández Bremón, aunque aquí se lleva el procedimiento a su máxima expresión- es su carácter pseudocientífico. Jordi Jové aventura que “parece desprenderse de la lectura [de los cuentos] que el autor ejercía, paralelamente o no a sus actividades literarias, la profesión de médico, quizá militar”,⁴⁶⁶ pero lo cierto es que esa voluntad científicista también podría atribuirse al influjo de Poe. Cuando Fernández Bremón se apoya en documentos o noticias y apela a las autoridades para demostrar la verosimilitud de lo narrado, en algo evoca esos cuentos del norteamericano en que se intenta hacer pasar por reales falsos sucesos -la aventura de Hans Pfall o “The Balloon Hoax” (“El camelo del globo” (1844)-, u otros que, como “Revelación mesmérica” y “El extraño caso del señor Valdemar”, se tomaron erróneamente por informes médicos.

En la configuración de Miguel-Ángel no es difícil hallar ecos de la casuística de Feijoo. El benedictino escribe a propósito de uno de sus bicipites que “basta la duplicación de cabezas para inferir duplicidad de almas: con que de qualquiera modo se infiere con la mayor certeza posible, que en el monstruoso complejo de esa Ciudad había, no una sola,

⁴⁶⁵ Los siameses aparecen citados en la p. 320. Nacidos en Tailandia en 1811, dieron el nombre genérico a los gemelos unidos. Sus cuerpos estaban atados por un tejido cartilaginoso flexible que llegó a medir dieciocho centímetros. El rey de Siam los llevó a su palacio con la intención de matarlos, pero al comprobar sus habilidades cambió de idea. Recorrieron Europa y los Estados Unidos, obligados a exhibirse en distintas actitudes. A los 21 años empezaron a actuar por cuenta propia. Se casaron y tuvieron diez y once hijos cada uno. Murieron en 1874, con pocas horas de diferencia. Un aspecto que merece atención es el contraste de caracteres de los siameses, cosa que reproducirá Fernández Bremón en su relato: mientras Eng disfrutaba leyendo y aborrecía exhibirse, Chang era extrovertido y tuvo problemas con el alcohol.

⁴⁶⁶ Jordi Jové, “Fantasía y humor en los *Cuentos* de Fernández Bremón”, *Scriptura*, 16 (2001), p. 120.

sino dos almas” (p. 83). De un modo similar, Miguel-Ángel es un ser doble dotado de inteligencia y autonomía. Tanto es así que mientras Miguel tiene un carácter violento, Ángel es apacible; al tiempo que Miguel, desengañado, se vuelve misógino, su hermano se enamora; y, lo más significativo, mientras el primero se entrega a la causa republicana, Ángel se adhiere al carlismo. Fernández Bremón añade al dilema filosófico y moral planteado por Feijoo una nueva dimensión: la alegoría política.

El bicéfalo deviene un epítome de la esquizofrenia política que vivía España en la década de los setenta. La acción se sitúa hacia 1874, pues Vicente de la Hoz, con quien se cartea Ángel, fue director del periódico carlista *La Esperanza* (fundado en 1844 por Antonio de Arjona Tamariz) desde finales de 1865 hasta dicho año, cuando el advenimiento al poder del general Francisco Serrano acabó con la publicación. Esta última circunstancia es citada hacia el final del cuento, poco antes del suicidio del bicéfalo: “Entonces, como siempre, había en Madrid una conspiración próxima a estallar: las autoridades, creyendo empezado el motín, se encerraron en sus oficinas, y los conspiradores echaron el cerrojo a sus puertas, diciendo alegremente: -Ya se están batiendo los amigos” (pp. 337-338).

El conflicto de identidad va dirigido, pues, a ilustrar la pugna de una España bicéfala, la lucha en el seno de un país bicípite entre el republicanismo, representado por Miguel, y el carlismo, sintetizado en Ángel. En una de sus apariciones públicas, el bicéfalo hace explícita esa dimensión política:

-- Hoy que nacemos a la vida del ciudadano, nuestro júbilo es inmenso, añadió Ángel: ¿cómo no, si tenemos dos cerebros que conciben doblemente la idea de la patria?

-- Si España nos necesita, interrumpió Miguel, tendrá en nosotros dos voces para victorearla a un mismo tiempo; dos soldados en un solo uniforme, y saldremos al campo con un fusil en cada mano.

La emoción del auditorio era inmensa, y Ángel añadió:

-- Solo sentimos no tener dos vidas para sacrificarlas... (p. 323).

No parece casual que de los dos hermanos sea Miguel -personaje cargado de connotaciones negativas: a diferencia de Ángel es poco reflexivo, fiero, de mal carácter y tendencias suicidas- el republicano, dada la tendencia monárquica de Fernández Bremón. Pero tampoco hay que pensar que sus simpatías estaban del lado de los carlistas: Ignacio Soldevila refrenda su talante monárquico y conservador al tildarle de “prohombre de la

Restauración borbónica”.⁴⁶⁷ Sólo, parece plantear Fernández Bremón, hay una vía posible: el regreso de los Borbones a la Corona; de ahí que el republicano Miguel, al ahorcar a su hermano carlista, se aniquile a sí mismo.

En definitiva, Fernández Bremón aprovecha los recursos que le brinda la figura doble del bicéfalo para construir una alegoría política. A la luz de la dedicatoria que acompaña el relato, en la que, recordemos, subraya que Miguel-Ángel no es una criatura fantástica a la vez que expresa su voluntad de agradar al lector expresando lo que de anómalo éste pueda tener, no parece descabellado aventurar que el monstruo de dos cabezas interesó al autor porque le facilitaba vehicular a través de un caso atractivo para el público un mensaje preñado de ideología política.

⁴⁶⁷ Ignacio Soldevila, “Fantasía y crítica social (A propósito de hombres y monos)”, *Cuadernos del Lazarillo*, 7 (enero-abril de 1995), p. 5.

CUARTA PARTE
EL DOBLE EN EL SIGLO XX



La reproducción prohibida (1937), René Magritte

1. ¿UN NUEVO PARADIGMA PARA LA IDENTIDAD?

La lección de Magritte

En *La reproducción prohibida* (*La réproduction interdite*, 1937), René Magritte pinta a un hombre de espaldas, de cintura para arriba. Peina su cabello moreno hacia atrás, y su nuca es tan blanca que se confunde con el cuello de la camisa y hace más negra aún la elegante chaqueta que viste. Dos objetos le acompañan: un libro, a su derecha, y un espejo de marco dorado frente a él. El libro es un ejemplar en francés de la única novela que escribiera Poe, *Aventuras d'Arthur Gordon Pym*, quizá en traducción de Baudelaire (resulta difícil discernir qué reza la portada). En el espejo aparece parcialmente reflejado el volumen de Poe tal y como dictan las leyes de la física, pero la imagen especular de la figura masculina quiebra todo lo esperable: en vez de revelar su rostro y sus facciones, el espejo devuelve la misma imagen de espaldas que aparece en un primer plano, envuelta en una atmósfera densa, pesada, de un asfixiante color marrón.

El hecho de que tras la figura se esconda Edward James, coleccionista de arte, excéntrico arquitecto y amigo de Magritte del que se rumoreaba que era hijo bastardo de Eduardo VII, poco importa. El valor del cuadro se condensa aquí sobre todo en la peculiar plasmación del doble. El artista propone una representación novedosa del motivo en la que subraya no sólo lo irracional de la imagen, sino también la imposibilidad -la prohibición- de representar la identidad siquiera a través del espejo; lo que en el cuadro aparece duplicado es la nada, la ausencia de tal identidad, si como cifra externa de ésta entendemos las facciones que se hurtan a los ojos ya no sólo del espectador, sino también de la propia figura pictórica. A diferencia de las clásicas manifestaciones del doble del siglo XIX, la expresión de tal ausencia no se caracteriza con la desaparición del reflejo en el marco del azogue o la huida del doble especular, sino a través de la imposible e inquietante duplicación de la espalda del individuo.

El libro de Poe, no obstante, supone un engarce con la tradición decimonónica. Al margen del valor concreto que para el artista o para Edward James pudieran tener las aventuras de Arthur Gordon Pym, al margen también de la admiración que mereció la obra del autor norteamericano a los surrealistas (como antes había suscitado la de los simbolistas y modernistas), y pese a que esas aventuras no hay ninguna experiencia de desdoblamiento, la aparición de Poe en el marco de la representación del doble hace pensar en la adhesión a un modelo establecido cien años atrás, un apego perfectamente conciliable con la obvia

voluntad rupturista de los artistas de vanguardia. Magritte opta aquí por producir una realidad nueva, alejada de las plasmaciones románticas, sin renunciar por ello a la tradición.

La reproducción prohibida puede considerarse un epítome del doble del siglo XX, pues propone nuevos modelos de representación para el motivo a la vez que, irónicamente, subraya la relación intertextual que le une con un modelo que hoy consideramos canónico y que por aquel entonces comenzaba a forjarse como tal; no hay que olvidar que Otto Rank y Freud escriben sobre la tradición literaria del doble -y, por consiguiente, sobre Poe y Hoffmann entre otros- ya en la segunda década de la centuria.

Las aportaciones de la crítica al estudio literario del doble en este siglo son escasas, sobre todo si se contrastan con la abundante bibliografía dedicada al siglo anterior. Mientras investigadores como Massimo Fusillo apuntan, quizá para justificar esa exigüidad que también se evidencia en su monografía, que el doble es un motivo esencialmente decimonónico y que, por más que haya algunas manifestaciones literarias interesantes en la actualidad, su historia presente se ciñe sobre todo al ámbito cinematográfico,⁴⁶⁸ otros como Eduard Vilella cargan las tintas -creo que con más tino- en su dependencia del canon: el hecho de que la narrativa actual no pueda prescindir de la imagen de doble forjada durante el Romanticismo subraya su dimensión intertextual,⁴⁶⁹ cosa que no indica, en absoluto, que el motivo haya sufrido un empobrecimiento. El doble, sí, es una figura de ascendencia romántica, pero no ha dejado de manifestarse y de renovarse en el siglo XX. No en vano, algunos de los autores más destacados de la modernidad reciente se han servido de él; valgan como ejemplo los nombres de Nabokov, Borges, Cortázar, Philip Roth o Javier Marías. Y la importancia que ha asumido en el cine e incluso en el repertorio de la publicidad es un síntoma más de su vigencia hoy.

Otra cuestión es que el doble del siglo XX, pese a estar determinado por una imagen fijada con anterioridad, merezca una aproximación diferenciada, pues, tal y como propone Vilella, el horizonte cultural en el que se desarrolla ha sufrido notables cambios. En una dirección similar, Jourde y Tortonese abundan en la imposibilidad de aplicar los sistemas teóricos con que se han estudiado los textos decimonónicos a los del siglo XX, especialmente cuando esos sistemas se sirven de enfoques ajenos al hecho literario.⁴⁷⁰ Para

⁴⁶⁸ Massimo Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, p. 314. Por supuesto, no puede obviarse la presencia del motivo en otras artes (la pintura, la fotografía, la poesía o la escultura).

⁴⁶⁹ Eduard Vilella, *El doble: elements per a una panoràmica històrica*, p. 326.

⁴⁷⁰ Pierre Jourde y Paolo Tortonese, *Visages du double. Un thème littéraire*, pp. 179-180.

Jourde y Tortonese resulta casi inadmisibles que las investigaciones antropológicas y biográficas -cuyo exponente más célebre es *Le Double* de Rank- puedan prolongarse a una lectura de los textos modernos.⁴⁷¹

No obstante, creo que esta objeción también es extensible a la literatura del siglo XIX. Por poner un ejemplo, dado el proverbial interés de los románticos por la cultura popular y las vivencias particulares que en algunos casos subyacen a la elaboración del doble, ¿basta con remitirse a las supersticiones acerca del espejo y al alcoholismo o la existencia torturada de Hoffmann para obtener un análisis amplio y satisfactorio de “La aventura de la noche de San Silvestre”? Los modelos de estudio propuestos por Rank y Freud o, más adelante, Ralph Tymms, Roger Roberts, C. F. Keppler y John Herdman resultan, aunque necesarios para trazar un panorama del estado de la cuestión sobre el doble, insuficientes si lo que se pretende es dar cuenta de las formulaciones literarias del motivo desde una perspectiva histórica, teórica y comparada, ya se trate del siglo XIX -el período del que, en efecto, se ocupan preponderantemente todos ellos- o del XX. De ahí mi empeño por establecer una definición y descripción teórica del motivo independiente de sus raíces míticas o antropológicas.

Una de las herramientas fundamentales para estudiar el motivo del doble es el manejo del código fantástico, convención compartida por la mayoría de los que han analizado el motivo en un contexto decimonónico. Ahora bien, en lo que respecta al siglo XX esta postura varía. Por ejemplo, tanto Vilella como Fusillo se acogen a sendas consideraciones del género que dictan su *decadencia* o *muerte* durante la centuria actual. El primero le dedica un amplio capítulo al doble “després del fantàstic” y se ciñe a una noción todoroviana del género: “El món que havia possibilitat el fantàstic es veu destruït [...] El segle del fantàstic, segons Todorov [...], es veu substituït en l’horitzó de la psicoanàlisi i de la incertesa general que domina la cosmovisió de l’home occidental del segle XX”.⁴⁷² Esa aproximación diferenciada al doble actual propuesta por Vilella tiene que ver con la hipotética sustitución de un mundo en el que el desarrollo de lo fantástico era factible, por

⁴⁷¹ La falta de efectividad que asignan Jourde y Tortonese a ciertos métodos de trabajo también tiene que ver, me temo, con la iconicidad cambiante y la capacidad de metamorfosearse que estos investigadores le atribuyen al doble. Un problema que, como ya he subrayado en páginas anteriores, no afecta a la definición y a la triple tipología (morfológica; diegética o narrativa; y genérica) aquí establecida. Si no pertenecen a este paradigma *Frankenstein*, “El gato negro” o *Jane Eyre*, tampoco pasarán a formar parte de él, ya en el siglo XX, *La metamorfosis* de Kafka o *El corazón de las tinieblas* de Conrad.

⁴⁷² Eduard Vilella, *op. cit.*, p. 318.

otro en que el psicoanálisis y la fractura del concepto de individuo, el imperio tecnológico y una noción incierta de la realidad se han convertido en elementos fundamentales de un nuevo horizonte estético y cultural. Fusillo, por su parte, se refiere a lo neofantástico y pone el acento en la transformación radical operada en los motivos propios de lo fantástico, en clara deuda con Alazraki.⁴⁷³ Ambos aluden, para justificar la desaparición de lo *fantástico tradicional*, a la transformación filosófica del concepto de realidad, a un cambio que imposibilitaría que en el terreno literario pueda vulnerarse un mundo que ya no existe. Un argumento que, obviamente, les sirve para demostrar o justificar que hay un resquebrajamiento o ruptura entre el doble de los siglos XIX y XX.

Sin embargo, por más que nuestro concepto de la realidad haya experimentado una evolución, el repertorio de transgresiones de la narrativa fantástica sigue siendo vigente. Los desdoblamientos temporales de Borges o, por citar un caso reciente, los que sufren algunos protagonistas de José María Merino, nos parecen tan inexplicables y terroríficos como los de los personajes de Hoffmann o Poe. A mi juicio ni el psicoanálisis ni las especulaciones posmodernas han sentenciado el género fantástico, ni tampoco, por tanto, han supuesto una escisión abrupta entre el doble decimonónico y el doble actual; es revelador al respecto que el divulgador del psicoanálisis, Freud, acuda a un cuento escrito un siglo anterior, “El hombre de la arena”, para encuadrar el motivo del doble en su teoría sobre lo siniestro. Así, la desaparición de lo sobrenatural o su derivación hacia lo neofantástico resultan argumentos insatisfactorios para justificar un cambio de paradigma: se trata de artificios teóricos derivados de una perspectiva que aboga por interpretar dicho paradigma en términos de ruptura y no, como creo más oportuno, de evolución y de incesante diálogo con la tradición.

A grandes rasgos, puede afirmarse que el doble, en su andadura moderna, seguirá dos caminos primordiales: la continuidad y la fidelidad con el canon decimonónico, y la voluntad de establecer distancias con éste. Pero en ningún caso puede obviarse la lección que nos ofrece *La reproducción prohibida*: no hay rompimiento o toma de distancia con la tradición que se lleve a cabo sin servirse de ésta. En algunas ocasiones la relación de intertextualidad será respetuosa, en otras no tanto, pero ningún autor perpetúa la historia del doble sin invocar -aunque sea de manera implícita- a sus antecesores, o sin acogerse con cierta consciencia a alguno de los *topos* desarrollados previamente.

⁴⁷³ Massimo Fusillo, *op. cit.*, pp. 314-315.

Un aspecto que merece especial atención es la modificación del horizonte cultural al que hacía referencia Vilella, y en concreto a la idea de individuo que sobreviene en el siglo XX y su relación con la realidad. Como apunta este investigador, la noción de persona se sitúa bajo el signo de la disipación y pasa a ser una entidad más precaria que nunca. Se trata, en otras palabras, de un discurso que se ha dado en llamar muerte del sujeto y que, al decir de los estudiosos, se disemina en múltiples manifestaciones culturales y sociales.

Dada la importancia que asume el discurso de la muerte del sujeto en la filosofía del individuo y, sobre todo, en la teoría del personaje -disciplinas ambas de las que depende el *Doppelgänger*-, en los capítulos siguientes trazaré un breve panorama a propósito de este discurso y me detendré en dos autores, Fernando Pessoa y Luigi Pirandello, en cuyas obras se cifra como en pocas la precariedad de la noción de individuo bajo la que nace el nuevo siglo.

El sujeto, ¿un episodio de la imaginación?

¿En qué consiste el tan mentado discurso de la muerte del sujeto? Suele afirmarse que este sintagma reproduce la expresión nietzscheana de la muerte de Dios: éste ha desaparecido porque el ser humano no cree ya en él, pero el lugar que ocupaba ha quedado marcado de algún modo por una huella, por una sombra.⁴⁷⁴ Lo mismo habría sucedido con el sujeto: las nociones de identidad y de persona caen en descrédito y se diluyen, mas dejan una ausencia notable, un hueco preñado de sentido.

Aunque las perspectivas desde las que se ha contemplado la desaparición del sujeto son diversas, la mayoría de ellas se enmarcan en la discusión generada en torno al concepto de posmodernidad. Ihab Hassan concibe ésta como un proceso de dispersión, de fragmentación y fractura en el que se da un rechazo ontológico del sujeto tradicional pleno.⁴⁷⁵ Jean-François Lyotard considera la filosofía del sujeto en franca decadencia frente a la filosofía del lenguaje: el hombre no tiene otra identidad que la que adquiere en un enunciado concreto.⁴⁷⁶ Por su parte, Fredric Jameson interpreta la muerte del sujeto

⁴⁷⁴ Como apunta Rafael Gutiérrez Girardot (*Modernismo*, Montesinos, Barcelona, 1983, pp. 75-76), la declaración de Nietzsche, como otras similares en la cultura cambiosecular, no debe considerarse *atea* en el sentido clerical del término, sino una expresión de lo que la sociología ha coincidido en llamar "secularización".

⁴⁷⁵ Cf. Albrecht Wellmer (1985), "La dialéctica de modernidad y postmodernidad", en Josep Picó, ed., *Modernidad y postmodernidad*, Alianza, Madrid, 1988, p. 105.

⁴⁷⁶ Jean-François Lyotard (1979), *La condición postmoderna*, Cátedra, Madrid, 1998. La crisis procedería de la pérdida de credibilidad de los metarrelatos que explican la realidad.

desde otro punto de vista; a su parecer, el discurso alude al fin del individuo autónomo burgués disuelto en el mundo de la burocracia, víctima de las psicopatologías del yo y del aislamiento.⁴⁷⁷

Pero no todo son opiniones favorables a esa defunción. Hans Robert Jauss se esfuerza en demostrar, partiendo del análisis de *Si una noche de invierno un viajero*, de Italo Calvino, y por tanto desde una perspectiva textual, que la tesis en que se basa la muerte del sujeto es fallida: el sujeto, afirma, no es una mera ficción alimentada por la gramática.⁴⁷⁸ Otra postura opuesta al paradigma lingüístico de Lyotard es la de Manfred Frank, quien comprende al sujeto de un modo más tradicional, como un ser singular y consciente de sí mismo que se comunica con otros sujetos a través del lenguaje.⁴⁷⁹

Resulta también interesante, en tanto que trasciende la visión hiératica e inmanente de la identidad, la noción expuesta por Max Horkheimer. El sujeto sólo se construye en el “tránsito”, un tránsito que adquiere la forma mítica de Odiseo o del yo racional que ha aprendido a emplear la astucia en el trato con la naturaleza y con los demás y que, por tanto, ha reprimido sus propios instintos. Lo reprimido, no obstante, pervive en él como miedo a la posible disolución. Horkheimer viene a señalar que el ser humano no nace como sujeto sino que se convierte gradualmente en sujeto, idea que también sostendrá Michel Foucault. Éste, además, subraya el doble sentido que encierra el término sujeto: “estar sometido a alguien mediante control y dependencia y estar preso de la propia identidad mediante conciencia y autoconocimiento”.⁴⁸⁰

Sea cual sea la postura adoptada ante el discurso sobre la muerte del sujeto (en la mía abundaré más adelante), no puede obviarse que éste es sintomático de una crisis o cuando menos una fractura en la consideración del yo que, por más que se venga limitando al marco de la llamada posmodernidad y, por tanto, se circunscribiría a un período que va desde los años cincuenta hasta nuestros días, había comenzado a intensificarse en pleno siglo XIX. Sin afán de entrar aquí en la discusión sobre etiquetas como posmodernidad y

⁴⁷⁷ Fredric Jameson (1984), *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Paidós, Barcelona, 1991, pp. 37.

⁴⁷⁸ Hans Robert Jauss, *Las transformaciones de lo moderno*, pp. 223-251.

⁴⁷⁹ Cf. Christa Bürger y Peter Bürger, *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*, Madrid, Akal, 2001, p. 10. Este volumen se compone de capítulos escritos por Christa y Peter Bürger. A partir de ahora me referiré, al citar esta obra, al segundo, pues es el autor de las páginas que aquí me interesan.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 16.

sobre su cronología,⁴⁸¹ optaré por referirme, en lo sucesivo, a la modernidad. La crisis del sujeto consistiría, por tanto, en un fenómeno característico y definitorio de la modernidad.⁴⁸²

John W. Burrow repara con ironía en la paradoja que se produce en la Europa finisecular: mientras las mujeres se dedican a reivindicar sus voes esenciales, algunos de sus coetáneos masculinos “estaban igualmente ocupados en perder los suyos o incluso de negar que hubieran existido alguna vez”.⁴⁸³ Cuanto más se aproxima el fin de siglo, más cobra fuerza la negación, por razones psicológicas o epistemológicas, de la existencia de un ego perdurable. El yo comienza a concebirse como una ficción en ciertos círculos intelectuales. El austriaco Ernst Mach se niega a reconocer cualquier forma de existencia que no sea la sensación experimentada -una postura que evoca a la de David Hume en el siglo XVIII-, y la identifica con un flujo irreversible que sólo puede tener apariencia de estabilidad a través del lenguaje. En Francia, Henri Bergson invoca la fenomenología de la conciencia para establecer la idea de un flujo irrepitable de experiencia difusa en la que las fronteras del yo se emborronan. También los modernismos hispánicos ponen de relieve el vigor del que goza la creencia en la multiplicidad del ser: ahí están Pessoa y sus heterónimos, Rubén Darío y la metempsicosis, Antonio Machado y los apócrifos o Miguel de Unamuno y sus tétricos dobles.

La percepción del yo como una ficción irrecuperable se imbrica en lo que Arnold Hauser denomina una “psicología de develamiento” cuyo principio fundamental de análisis es la sospecha de que detrás de la realidad manifiesta hay otra latente, de que bajo todo lo que en apariencia es unitario subyace una contradicción. Una toma de conciencia, ésta, que “era expresión de una constitución anímica en la que Occidente había perdido la

⁴⁸¹ Véanse los estudios ya citados de Jameson y Lyotard, y el de John Carlos Rowe, “Postmodernist Studies”, en Stephen Greenblatt y Giles Gunn, eds., *Redrawing the boundaries*, The Modern Language Association of America, Nueva York, 1992, pp. 179-208.

⁴⁸² A grandes rasgos coincido con Nil Santiáñez (*Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*, p. 14) cuando afirma que la denominada posmodernidad “no es más que una construcción teórica cuya conceptualización no consigue persuadirnos de la existencia de una nueva época histórica distinta, en todos los niveles, de la modernidad, ni de la aparición de nuevos paradigmas epistemológicos”. Las inconsistencias de las teorías de la posmodernidad se ponen de relieve al intentar explicar qué separa a ésta de la modernidad, pues ambas comparten numerosos elementos. Me parece sugerente el modo en que Santiáñez, apoyándose en los estudios de Ernst Behler, define la posmodernidad como la conciencia irónica del amplio fenómeno de la modernidad (imposible de estudiar de un modo unitario y totalizador), como una suerte de coda, por tanto, de la misma modernidad.

⁴⁸³ John W. Burrow, *La crisis de la razón. El pensamiento europeo (1848-1914)*, p. 219.

exuberante fe en sí mismo”,⁴⁸⁴ y cuyos bastiones son el irracionalismo y el nihilismo de Nietzsche y el psicoanálisis de Freud. Ya antes había postulado Karl Marx que la conciencia del ser humano está corrompida y desfigurada por circunstancias ideológicas y sociológicas que trascienden su capacidad de autoconocimiento, y que por ello ve el mundo desde una perspectiva falsa. En palabras de David Lyon,

bajo el capitalismo, las personas permiten que el mercado organice su vida, incluyendo su vida íntima. Al otorgar a cada cosa su valor de mercado -mercantilización-, acabamos buscando en el mercado las respuestas sobre lo que es valioso, honorable e, incluso, real. El nihilismo también puede entenderse de esta manera práctica, cotidiana. En el contexto postmoderno, la cita preferida del *Manifiesto comunista* son las palabras que Marx y Engels toman de Próspero en *La Tempestad*: ‘Todo lo sólido se desvanece en el aire’.⁴⁸⁵

Nietzsche interpreta el fenómeno del autoengaño desde una crítica histórica a la civilización: la falsificación se debe a la decadencia procedente del advenimiento del cristianismo y al intento de presentar la debilidad humana como valores éticos, ideales altruistas y ascéticos; los mecanismos de razonamiento no son, para Nietzsche, más que métodos de persuasión. Ya indiqué que Zaratrusta muestra al individuo como el producto de una educación represora que hace de él un ser mutilado y fragmentario; el yo no es más que un artificio, una naturaleza transitoria que ha de ser trascendida por el Superhombre. Nietzsche traza con plena consciencia el paso histórico de la fe en la providencia a la confianza ilustrada en el progreso y, como estado terminal, el nihilismo.

También Freud parte de la suposición de que las que el ser humano considera las razones de su conducta no son más que el disfraz de los verdaderos motivos de sus sentimientos y acciones. En páginas anteriores subrayé algunas de las novedades que introdujo Freud en la noción de inconsciente, alejada del espíritu arquetípico y colectivo que sostenían los románticos y los materialistas como Le Bon. Freud observa el autoengaño a través del análisis psicológico individual y establece que todo pensamiento consciente es sólo la envoltura de los instintos contenidos en el subconsciente. Más adelante califica la vivencia en que se arraiga el conflicto de su psicoanálisis de “malestar de la cultura”: “Se expresaba con ello el mismo sentimiento de enajenamiento y de soledad que en el romanticismo y en el esteticismo de la época; la misma ansiedad, la misma falta de

⁴⁸⁴ Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, vol. 2, p. 476.

⁴⁸⁵ David Lyon (1994), *Postmodernidad*, Alianza, Madrid, 1997, pp. 24-25.

confianza en el sentido de la cultura, la misma sensación de estar rodeado de peligros desconocidos, insondables e indefinibles”.⁴⁸⁶

A la paulatina imposición de la psicología de develamiento se le une un factor determinante en el discurso de la crisis del sujeto: el protagonismo que va adquiriendo gradualmente el *ennui moderne*, tal y como lo define Flaubert en una carta escrita a Luis de Comenin el 7 de junio de 1844, y que bien puede considerarse la expresión de una experiencia epocal.⁴⁸⁷ El *ennui* surge en una sociedad cuyos miembros están conectados por un entramado de necesidades cambiantes, y no por una representación religiosa colectiva o una identidad de grupo. No consiste en el sufrimiento concreto de un individuo, aunque así lo experimente éste, sino en la situación misma del sujeto moderno. El afectado está aquejado de un estado de indiferencia paralizadora y de la desgana de vivir, y se siente como una sombra deambulante; un estado que, asimismo, puede provocar una escisión identitaria cifrada en la elevación sobre lo cotidiano y la traslación de las insatisfacciones a un *alter ego* imaginario.⁴⁸⁸ Este mal hunde sus raíces en la insatisfacción con el modelo de vida burgués,⁴⁸⁹ que se extenderá, pasada la frontera del siglo XIX, a los vanguardistas, traducido en una negativa que se erige en centro constitutivo del yo. Como señala Bürger, “Las formas vivenciales del *ennui* -aislamiento y pérdida de realidad del yo, fragmentación del tiempo y pérdida de la seguridad del concepto- constituyen una constelación que se encuentra tan presente en las obras de la Modernidad como en los ademanes de protesta vanguardista”.⁴⁹⁰

También el auge de la sociedad de masas interviene en la consciencia de la disolución identitaria. La distinción que traza Rafael Altamira en “La psicología de la juventud en la novela moderna” (1894) entre el héroe romántico o “sentimental” y el héroe moderno se sustenta precisamente en las consecuencias que acarrea el ímpetu de las masas. El personaje romántico, escribe Altamira, “lleva en el fondo del alma energías vivas, optimismos prontos a resurgir, creencias que *sinceramente* no se atreve a negar, porque todavía las *siente* y son para él, a pesar de todo, ideas-fuerzas”; el joven de hoy es débil e incapaz de adaptarse a “la vida positiva”, aquejado por una “enfermedad de la voluntad”

⁴⁸⁶ Arnold Hauser, *op. cit.*, p. 476.

⁴⁸⁷ Peter Bürger, *op. cit.*, pp. 204-208.

⁴⁸⁸ Véase al respecto Sonia Núñez Puente, *Ellas se aburren. “Ennui” e imagen en “La Regenta” y la novela europea de la segunda mitad del siglo XIX*, Universidad de Alicante, Alicante, 2001, capítulo I.

⁴⁸⁹ John W. Burrow (*op. cit.*, cap. IV-V) abunda en los modos de construcción y disolución del yo enmarcados en la huida del modelo burgués a partir de la segunda mitad del siglo XIX.

⁴⁹⁰ Peter Bürger, *op. cit.*, p. 219.

que le lleva a la inactividad total: “o sólo tiene fuerzas para el mal, en una sequedad aridísima de ideales, o se dobla, como Hamlet, ante la duda y ante la incapacidad de reobrar contra los vicios y los defectos de la educación que le aplastan y cuya existencia reconoce, y aún deplora el que más”.⁴⁹¹ Y prosigue Altamira:

El espectáculo de las miserias sociales, del éxito momentáneo que el mal obtiene, de la positiva indiferencia y crueldad inhumana de la masa [...], le han hecho dudar de la eficacia real de las ideas y de los sentimientos nobles y elevados, de la moral sincera y pura; y por otra parte, las doctrinas críticas le han hecho desconfiar teóricamente de la verdad de las antiguas creencias.⁴⁹²

Un año después, en 1895, Gustave Le Bon entiende la inserción del individuo en la multitud como la mutación o anulación de su personalidad consciente: “El individuo inmerso en la masa no sólo difiere de su yo normal a causa de sus actos. Antes incluso de haber perdido toda independencia, se han transformado sus ideas y sentimientos, hasta el punto de que el avaro se pueda transformar en pródigo, el escéptico en creyente, el hombre honrado en criminal, el cobarde en héroe”.⁴⁹³ José Ortega y Gasset, en *La rebelión de las masas* (1930), da fe de cómo la muchedumbre constituye un fenómeno sintomático de un cambio radical en las sociedades de Occidente, y distingue a la masa mediocre de una minoría aristocrática intelectual que es la que ha de dirigir esa masa. Tres años después Baroja nota que, por más que la masa sea “una charca pantanosa y malsana”, los dirigentes no pueden prescindir de ella, pues “con sus tirones y exigencias, es la que da a la política ese aire cómico-lírico-bailable tan del gusto de las porteras y de los barberos”;⁴⁹⁴ Baroja, además, subraya que tanto proletarios como burgueses, revolucionarios como conservadores, están expuestos a sucumbir al poder mimético de la multitud.

En una línea de Pessoa se halla condensado cuanto de significativo tiene el *ennui* (que en su caso adopta el nombre de tedio) como expresión del sentir de una época y de

⁴⁹¹ Rafael Altamira, “La psicología de la juventud en la novela moderna”, *Obras completas*, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, Madrid, 1929, vol. II, p. 20.

⁴⁹² *Ibid.*, pp. 26-27.

⁴⁹³ Gustave Le Bon, *Psicología de las masas*, p. 33.

⁴⁹⁴ Pío Baroja, “El espíritu de las masas”, *Ahora*, 706 (19 de marzo de 1933). Puede verse en sus *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1951, vol. VIII, p. 879.

una colectividad: “El tedio es la falta de una mitología”.⁴⁹⁵ El autor portugués asocia el sinsentido de la vida con la herencia vacua que la generación anterior, empeñada en destruir todo tipo de certezas, le ha legado a la actual: “Quedamos, pues, entregados cada uno a sí mismo, en la desolación de sentirse vivir [...] Sin ilusiones, vivimos apenas del sueño, que es la ilusión de quien no puede tener ilusiones. Viviendo de nosotros mismos, nos disminuimos, porque el hombre completo es aquel que se ignora” (p. 323). Sin esa *mitología* a la que alude Pessoa, el individuo se siente desamparado, falto de fe y de vigor, inseguro ante su yo, inmerso en una ola de relativismo e incapaz incluso de diluirse en la informe masa humana porque ésta le asquea.

Los elementos constitutivos de la crisis del sujeto, pues, responden a factores de muy diverso orden. Los avances tecnológicos, el progreso y la consiguiente aceleración temporal, la alteración o relativización de la jerarquía de valores, el culto al consumo, la desconfianza en la propia existencia y en la realidad envolvente actúan en detrimento de la autoridad del ser humano, que pierde su papel preeminente en la sociedad occidental, disolviéndose en su solipsismo o en la multitud, fragmentándose como un objeto más. La identidad se devalúa, se convierte en una elaboración ficticia que puede cambiarse por otra en cualquier momento; por ejemplo, “Las almas cambiadas” (1912), de Giovanni Papini, muestra cómo dos individuos, insatisfechos con sus almas, las intercambian como si se tratara de mera mercancía.⁴⁹⁶ En ocasiones -algo que evidencia *La reproducción prohibida*- representar la identidad se convierte en una empresa imposible. En otras -el *Libro del desasosiego* de Pessoa-, aparece compuesta de retazos, de jirones; es un engendro construido con los desechos de otros engendros. O, como descubre Vitangelo Moscarda, el protagonista de *Uno, ninguno y cien mil* (*Uno, nessuno e centomila*, 1926), de Luigi Pirandello, son los otros quienes, desde el exterior, asignan al prójimo y dan consistencia a una o a cien mil identidades, cada una de ellas distinta de las otras e igualmente falsa.

La literatura se hace eco de la evolución del paradigma de individuo con un énfasis que afecta a la concepción misma de literatura. La desintegración de la experiencia individual se deja sentir en la configuración de los personajes, la destrucción de la trama, el desarrollo del monólogo interior, la corriente desbocada de conciencia que intenta manifestar en toda su complejidad esa fragmentación. Como señala Burrow, “El

⁴⁹⁵ Fernando Pessoa, *Libro del desasosiego*, Acantilado, Barcelona, 2002, p. 286 (traducción de Perfecto E. Cuadrado). El poeta describe diversas formas del tedio a las que me referiré luego.

⁴⁹⁶ Giovanni Papini, “Las almas cambiadas”, *Palabras y sangre*, Apolo, Barcelona, 1932, pp. 91-104.

modernismo se ocupaba, como característica definidora, no sólo de interrumpir el carácter serial de la lógica y de la narrativa, sino también de desafiar las técnicas de representación, verbal y visual, por medio de las cuales se había sostenido la ilusión de un mundo de caracteres y cosas estables, gobernado por la intención y la causalidad”.⁴⁹⁷ En este sentido, obras como el *Ulises* (1922) de James Joyce, *Berlin Alexanderplatz* (1929), de Alfred Döblin, o *El ruido y la furia* (1929) y *Mientras agonizo* (1930), de William Faulkner, se convierten en ejemplos de una novela que pone el acento en el chorro imparable e inabarcable de la conciencia como cifra del sujeto, en la relatividad e indefinición de las coordenadas espacio y tiempo o en la confusión irresoluble entre lo interior y lo exterior.

Cabe preguntarse, volviendo al inicio de este capítulo, qué aporta el discurso de la muerte del sujeto a la teoría y a la historia literaria del doble. La *crisis* -entendida en su sentido etimológico de mutación- de las nociones de individuo e identidad es, a todas luces, un fenómeno característico de la modernidad. Ahora bien, ¿qué entendemos exactamente por *sujeto tradicional* cuando especulamos con su desaparición? Lo cierto es que cuando se pretende describir y acotar la muerte del sujeto se tropieza con el propio sujeto. Desde luego, nada se halla más lejos de mi intención que enmendarle la plana a los investigadores que llevan décadas y décadas estudiando este asunto. Por el contrario, sólo pretendo adoptar una postura coherente con mi línea de análisis, y creo que la más acertada es la que asume Peter Bürger, quien afirma que no hay que entender la muerte del sujeto como una renuncia a la categoría de sujeto, sino “como signo de un deslizamiento epocal dentro de la categoría misma”.⁴⁹⁸ Este discurso no supondría una desaparición abrupta, sino una evolución a la que ha de sobrevivir, si no lo ha hecho ya, el yo. En definitiva, se trata de un proceso que arranca desde el mismo momento en que comienza a fraguarse la idea de sujeto. La duda sobre el sujeto nace a la vez que la conciencia de ser sujeto, en el momento en que la persona se transforma en sujeto cognoscente y reflexiona sobre sí misma.

En la edad moderna, el doble se convierte un motivo idóneo para expresar la crisis del concepto de individuo, su complejidad y la relación conflictiva con la brumosa realidad. Como señala Hauser con respecto a las vanguardias, “El dualismo del ser no es

⁴⁹⁷ John W. Burrow, *op. cit.*, p. 317. Al utilizar *modernismo*, Burrow se refiere aquí a lo que en el ámbito hispánico se conoce como *vanguardias*.

⁴⁹⁸ Peter Bürger *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*, p. 16. En referencia a Pascal, quien ya concebía el yo como una entidad ilusoria, Bürger afirma que “la desaparición del sujeto antecedería, visto así, a su constitución, tendría su lugar no al final de la historia del sujeto, sino al comienzo de su genealogía”, p. 314.

por cierto una concepción nueva [...], pero el doble significado y la duplicidad de la existencia, la trampa y la seducción para la inteligencia humana que están ocultas en cada uno de los fenómenos de la realidad, nunca han sido tan intensamente experimentados como ahora”.⁴⁹⁹ Algo ciertamente poco excepcional cuando se repara en que en la pasada centuria se había operado un proceso similar: no son pocas las concomitancias que ligan a los románticos con los modernistas y vanguardistas al observar que éstos, como aquéllos cien años antes, también pretendían sumirse en lo prerracional y lo onírico, en los pliegues del yo, para hacer surgir del caos un arte nuevo. Según detallaba Fernando Vela en 1924 a propósito de los surrealistas franceses, “se me aparece más clara la semejanza de estas *recherches surrealistes* con las *recherches psychiques*, del escritor como un *medium*, del momento de la creación con el trance hipnótico. En efecto, Jacques Rivière contaba hace tiempo que André Breton y sus amigos practicaban el hipnotismo como fuente directa y única de inspiración”.⁵⁰⁰

No obstante, hay que avanzar ya que la primordial diferencia entre unos y otros en lo que a la percepción de la identidad se refiere es que mientras los románticos y los autores de orientación modernista como Unamuno suelen tratar con un asombro trágico que algo tiene de ingenuo la falsedad que encierra el término *individuo* -éste, constatan, no solo puede ser dividido sino que realmente lo *está*-, los vanguardistas y sus sucesores se regodean en esa fragmentariedad, desautomatizando, en no pocas ocasiones con voluntad lúdica, un artificio que les ha sido legado por la tradición literaria. El doble vehicula y moldea, dotándola de cierta coherencia, la disgregación de las nociones de individuo y de identidad; constituye un motivo sancionado por una tradición que algunos emularán sin que por ello la figura pierda un ápice de su aciago significado, y que otros dinamitarán conscientemente. Así sucede en los casos de Luigi Pirandello y Fernando Pessoa, de los que me ocuparé a continuación.

El alma, manicomio de caricaturas: Luigi Pirandello

En las obras de Luigi Pirandello y Fernando Pessoa no aparecen dobles tal y como los he definido en esta tesis. ¿Qué sentido tiene, por tanto, dedicarles un capítulo? Ambos casos guardan similitudes con el de Stevenson: así como los nombres de Jekyll y Hyde son los primeros en acudir a muchas cabezas cuando se menciona al doble del siglo

⁴⁹⁹ Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, vol. 2, pp. 496-497.

⁵⁰⁰ Fernando Vela, “El suprarrealismo”, *Revista de Occidente*, IV, 18 (diciembre de 1924), pp. 428-434.

XIX, algo parecido sucede en la centuria siguiente con Pirandello y Pessoa, si bien este fenómeno es mucho más reducido que el de Jekyll y Hyde, convertidos en caracteres de la iconografía popular por obra del cine y otras manifestaciones culturales de alcance más amplio. Pero la razón a la que sobre todo obedece la escritura de estas páginas estriba en que Pirandello y Pessoa tematizan con una nitidez ejemplar la crisis del sujeto en el siglo XX, la desintegración de la persona y la incertidumbre crítica ante el fenómeno de la identidad. Sus obras, por tanto, se sitúan en la órbita del doble

Los personajes pirandellianos son representativos de una condición radicalmente moderna del ser humano. Es significativo que las peripecias y reflexiones de Matías Pascal o Vitangelo Moscarda ofrezcan, con unas cuantas décadas de anticipación, un repertorio muy similar al del discurso teórico de la muerte del sujeto, desde la alineación del individuo burgués hasta el protagonismo que adquiere el plano lingüístico en su definición, pasando por la duda como cifra de la existencia o el papel del progreso en la disolución del yo.

En el drama *Como tú me deseas* (*Come tu mi vuoi*, 1830), Luigi Pirandello recrea un caso judicial acaecido entre 1926 y 1931 en Turín: se trata de la historia del desmemoriado de Collegno, quien provocó un escándalo al hacerse pasar por otro hombre, llegando incluso a convencer de ello a la (adinerada) viuda de aquél. A diferencia de lo que hará décadas después Leonardo Sciascia, quien reproduce con fidelidad el caso en su novela *El teatro de la memoria* (*Il teatro della memoria*, 1981),⁵⁰¹ Pirandello transforma los avatares del desmemoriado de Collegno en la historia de la Desconocida, una bellísima mujer cuyas dos identidades se construyen en función de los deseos de su actual amante y de su presunto marido. La Desconocida, pues, cambia de identidad a remolque de lo que le dictan los otros; tal y como reza el título, no es la voluntad la que rige su comportamiento: son los otros quienes le moldean la personalidad a su capricho.

Este dilema se halla ya presente en *El difunto Matías Pascal*, novela escrita a principios de 1904, aparecida por entregas en la revista romana *Nuova Antología* entre abril y junio y publicada seguidamente como volumen. La obra supuso un punto de inflexión en la poética de Pirandello, hasta entonces más apegado al *verismo*: los hallazgos del *umorismo*, el “caso trágico-cómico” y la crisis de identidad (su ensayo *L'umorismo* data de 1908). Ese humorismo hunde sus raíces en la creencia de que la realidad carece de estabilidad, en la

⁵⁰¹ Las obras de Pirandello y, sobre todo, de Sciascia, inspirarán a Enrique Vila-Matas su curiosa novela *Impostura* (1984). Véase mi artículo “La impostura como forma de vida. A propósito de *Impostura*, de Enrique Vila-Matas”, *Cuadernos de narrativa*, 7 (diciembre de 2004), pp. 77-85.

consciencia de que no existen verdades absolutas, pues “relativiza todo aquello que pasa por sus manos, evita afirmaciones o negaciones a rajatabla y tiende a la equidistancia, lo que supone no tanto un rechazo a tomar posiciones [...] como una atestiguación de la complejidad y pluralidad de caras que ofrece cualquier hecho o circunstancia, de su escasa aprehensibilidad para el individuo”.⁵⁰²

Pirandello subraya la insignificancia y la precariedad del ser humano en un mundo que escapa enteramente a su control,⁵⁰³ y carga las tintas sobre el fracaso del protagonista al intentar construirse una nueva identidad. La desconfianza de Matías Pascal hacia las instituciones (la Iglesia y el Estado) y el progreso, así como su patética situación personal, le conducen a dudar tanto de la realidad circundante como de sí mismo. Del influjo de la filosofía nietzscheana en *El difunto Matías Pascal*, sobre todo en lo que respecta al irracionalismo y la crítica de la religión cristiana, da debida cuenta Miquel Edo, matizando que es en la preconización del advenimiento del Superhombre donde Pirandello se distancia de Nietzsche, “porque el irracionalismo pirandelliano pone, en cambio, al hombre en manos de fuerzas incontrolables ajenas al propio hombre, en primer lugar en manos de la Fortuna”.⁵⁰⁴

Asimismo, las criaturas pirandellianas se inscriben en una corriente de pensamiento deudora de la muerte de Dios preconizada por Nietzsche. Mientras el personaje de la tragedia clásica actúa con seguridad en un mundo finito y controlable en el que una autoridad divina vela por él, el personaje moderno dista mucho ya de ser un hombre de acción y deviene en un personaje taciturno y reflexivo, inseguro y confuso.⁵⁰⁵ Se trata, en efecto, del caso de Matías Pascal, pero también del de Vitangelo Moscarda en *Uno, ninguno y cien mil*, quien explica que aunque su padre lo intentó denodadamente nunca consiguió hacerle terminar nada, y no por rebeldía u oposición, sino por su facilidad para

⁵⁰² Miquel Edo, “Introducción” a Luigi Pirandello, *El difunto Matías Pascal*, ed. de Miquel Edo, Cátedra, Madrid, 1998, p. 17.

⁵⁰³ Véase el siguiente apunte de Matías Pascal: “Copérnico ha arruinado a la humanidad, irremediablemente. Ya todos hemos ido aprendiendo a asumir la novedad, la concepción de nuestra infinita pequeñez, a considerarnos, con todos nuestros magníficos inventos y descubrimientos, nada que menos en el Universo” (Luigi Pirandello, *El difunto Matías Pascal*, p. 73). O este otro, que retoma el tema de la insignificancia humana: “¿No creemos también nosotros que la naturaleza nos habla? ¿Y no tenemos la sensación de captar un sentido en sus voces misteriosas, una respuesta acorde con nuestros deseos a las acuciantes preguntas que le dirigimos? Cuando a lo mejor la naturaleza, en su infinita inmensidad, no tiene la menor idea ni de nosotros ni de esta vana ilusión nuestra” (p. 180).

⁵⁰⁴ Miquel Edo, *op. cit.*, p. 29.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 44.

distraerse: “Y así me había quedado parado al comienzo de muchos caminos, con mi mente rebosante de mundos, o de piedrecitas, que viene a ser lo mismo”.⁵⁰⁶

Matías Pascal, un pobre hombre maltratado por su suegra y su mujer y destrozado por el fallecimiento de sus hijas recién nacidas y su madre, es dado por muerto fortuitamente. Cuando aparece su necrológica en la prensa decide crearse otra vida lejos de su pueblo natal bajo el nombre de Adriano Meis. Inventa un aspecto y una biografía para Adriano, pero la insatisfacción perdura; está solo, no goza de la libertad esperada y se siente un artificio:

Ahora bien, ¿y yo qué era, sino un hombre inventado? Una invención ambulante que quería y además debía, por fuerza, permanecer aparte, aunque sumergida en la realidad.

Asistiendo como espectador a la vida de los demás, observándola minuciosamente, veía sus infinitos lazos, al tiempo que veía también mis muchos hilos rotos. ¿Pero es que podía restablecerlos, ahora, esos lazos con la realidad? A saber a dónde me llevarían; bien pronto podían transformarse en riendas de caballos desbocados que arrastrarían la pobre biga de mi hombre necesariamente inventado al fondo de un precipio. No. Yo no tenía que restablecer lazos sino con la fantasía (pp. 163-164).

Instalado en Roma, se ve a sí mismo como “una sombra de hombre” (p. 267), sombra que acaba convirtiéndose en el símbolo de su existencia, en la imagen que le recuerda que Matías Pascal está muerto y que Adriano Meis no es más que una impostura:

¿Cuál de las dos era más sombra? ¿Ella o yo?

¡Dos sombras!

Allí, tirada por el suelo, y todo el mundo autorizada a pasarle por encima; a aplastarme la cabeza, a aplastarme el corazón, que yo, calladito; la sombra, calladita. La sombra de un muerto: ésa era mi vida [...]

Me froté con fuerza la frente, temiendo estar volviéndome loco, que aquello se estuviera convirtiendo en algo obsesivo. Pero no, era la verdad: el símbolo, el fantasma de mi vida era aquella sombra; ella era yo, allí tirado por el suelo, expuesto al capricho de los demás [...]

Sólo que tenía un corazón, aquella sombra, aunque no podía amar; tenía dinero, aquella sombra, aunque cualquiera podía robárselo; tenía una cabeza, aunque para pensar y dilucidar que era la cabeza de una sombra, y no la sombra de una cabeza. ¡Ni más ni menos!

La sentí entonces como algo vivo, y sentí pena por ella [...]. Y ya no me plugo dejarla más rato allí, por el suelo, desamparada (pp. 278-279).⁵⁰⁷

⁵⁰⁶ Luigi Pirandello, *Uno, ninguno y cien mil*, Acantilado, Barcelona, 2004, p. 14.

En Roma Matías tiene contacto con la pequeña burguesía, acuciada por la necesidad económica, hastiada y aburrida, y representada por una familia, los Paleari, cuyo cabeza de familia, don Anselmo, se ausenta de la realidad a través del espiritismo y la teosofía. Es él quien habla de una ciudad muerta y estéril: “Y créame, es inútil cualquier esfuerzo por hacerla revivir. Sumida en el sueño de un grandioso pasado, ya no quiere saber nada de esta sórdida vida que se empeña en hervir a su alrededor” (pp. 196-197). No deja de ser curioso, como nota Miquel Edo,⁵⁰⁸ que Pirandello subraye la decadencia de la capital italiana justo cuando, a causa de las numerosas inversiones públicas aprobadas en la primera década del siglo, ésta comenzaba a transformarse en una ciudad moderna. Pero a Pirandello le disgusta el hecho de que Roma haya sido durante siglos, en palabras de don Anselmo, la pila bendita de los papas, una ciudad imbuida de una fuerte religiosidad, y que comience a transformarse en una ciudad moderna por obra de la tecnología. Y es que tanto la religiosidad extrema como el progreso alienan al ser humano, le enajenan de su yo, convirtiéndole en una marioneta abandonada a su suerte.⁵⁰⁹

La soledad, la amargura y la imposibilidad de integrarse en una realidad desoladora conducen al protagonista a *matar* a Adriano Meis: “¡Fuera, pues, abajo, abajo con el siniestro y odioso fantoche! Que se ahogara, como Matías Pascal. ¡Igual trato para los dos! Esa sombra de vida, surgida de una macabra mentira, tendría así su digno final, acabaría con otra macabra mentira” (p. 302). Pero aunque intenta disociar a un personaje del otro no lo consigue, haciendo de su cuerpo el campo de batalla de las dos identidades:

¡Oh, qué agradable paseo! Adriano Meis, que había estado en la ciudad, insistía en hacerle de guía y de cicerone a Matías Pascal; pero éste, atosigado por el montón de cosas que le hervían en la mente, se lo sacudía de mala manera, lo apartaba con el brazo para quitarse de en medio aquella sombra molesta, melenuda, con traje largo, sombrero de ala ancha y gafas.

“Vamos, vete, vuelve a tu río, que te has ahogado!”

⁵⁰⁷ El precedente de esta escena bien podría ser el *Peter Schemihl* de Chamisso, a quien Pirandello cita en *L'umorismo* (1908), Mondadori, Milán, 1992, p. 163.

⁵⁰⁸ Miquel Edo, *op. cit.*, p. 35.

⁵⁰⁹ “¿Por qué todo este ruido de máquinas? ¿Y el hombre qué hará cuando las máquinas lo hagan todo? ¿Se dará entonces cuenta de que lo que se llama progreso nada tiene que ver con la felicidad? Todos estos inventos con que la ciencia cree sinceramente estar enriqueciendo a la humanidad -en realidad la empobrece, porque resultan carísimos-, en el fondo, por más admirados que quedemos ante ellos, ¿qué alegría nos proporcionan?” (pp. 178-179).

Pero no olvidaba tampoco que Adriano Meis, paseando dos años atrás por las calles de Pisa, se había sentido igualmente importunado, fastidiado por la no menos molesta sombra de Matías Pascal, y que había deseado desembarazarse de ella y devolverla para siempre a la acequia del molino, allí en la Stìa. Tù, blanca torre, por lo menos te inclinabas a un lado; yo, en cambio, entre esos dos, ni para acá ni para allá (p. 309).

Dos años después de vagar como un alma en pena, Matías Pascal regresa a casa y hace pública su *resurrección*. Inicia una nueva vida, obligado a casarse con una antigua amante y padre de un niño de cinco años a quien desconocía -su mujer, creyéndose viuda, contrajo matrimonio con su amigo Pomino-, y sumido irremediabilmente en la indefinición: “Pero yo le hago notar [al padre Eligio] que no vuelvo a estar en absoluto ni dentro de la ley, ni dentro de mis particularidades. Mi mujer es la mujer de Pomino, y yo mismo no sabría decir quién soy” (p. 332). Además, en el cementerio permanece la lápida con su nombre que le impide olvidar que, hace dos años, fue dado por muerto. La decisión de regresar a su pueblo natal denota una claudicación. Son la volubilidad, la vocación reflexiva y la incapacidad para pasar a ser un hombre de acción los rasgos de carácter que, a la postre, han condenado al fracaso a Matías Pascal.

El narrador protagonista de *Uno, ninguno y cien mil* es un personaje de similar hechura a la de su antecesor. Ambos encarnan la antítesis del héroe clásico, personajes que viven entre la comedia y la tragedia, entre el patetismo que se inspiran a sí mismos y el intento de hacer acopio de dignidad, dando un giro a su historia. La novela de 1926 contiene menos acción que la anterior -aunque también la hay- y ostenta un carácter más digresivo y fragmentario. La reflexión a propósito de la identidad se intensifica aquí; se hace evidente que en los años que separan una obra de otra ha habido acontecimientos de gran trascendencia, entre ellos la Primera Guerra Mundial y la experiencia del fascismo de Mussolini (Pirandello, por cierto, mostró su adhesión pública a este régimen en 1924), y, en el terreno cultural, la explosión de las vanguardias.

En *Uno, ninguno y cien mil* la lucha que antaño sostuvieran Matías Pascal y Adriano Meis se torna más compleja: Vitangelo Moscarda, un hombre rico y ocioso de 28 años, no sólo trata de destruir su identidad, sino de acabar con todas las que de él han construido sus conocidos. Y es que, ante su incapacidad para definirse como persona, son los otros quienes lo han hecho, asignándole unos valores siempre interesados (como le sucede, recuérdese, a la Desconocida).

El protagonista descubre un buen día, a causa de un comentario de su mujer, Dida, que su nariz está torcida.⁵¹⁰ Este detalle le hace percatarse de que no se conoce a sí mismo y que la imagen que le devuelve el espejo no es la que contemplan los que le rodean: “yo no era para los demás aquel que hasta entonces, para mí, me había figurado ser” (p. 16). Su vida cotidiana se convierte entonces en una persecución cuyo objetivo es atrapar en el espejo a aquel que los otros ven mientras él actúa con naturalidad y espontaneidad, al “*extraño inseparable de mí*” (p. 23). Esa obsesión gravita, claro, en torno a un problema de identidad: ¿quién es Moscarda para los demás y quién es Moscarda para sí mismo? El interrogante deviene todavía más complejo: quizá no sólo haya un Moscarda para él mismo y otro para los demás, sino innumerables -“cien mil”- Moscarda en función de las personas que tenga frente a él. Un día consigue ver al extraño en el espejo y comprende consternado que no se trata más que de “un pobre cuerpo mortificado, en espera de que alguien lo hiciera suyo” (p. 31), un ente que ni siquiera tiene consciencia de su vida. Y nace en él una profunda antipatía hacia su cuerpo. A partir de ese momento, se propone descubrir y descomponer a aquel que él es para sus conocidos.

Ante todo, intenta hacer comprender a sus lectores que su drama es también el de ellos, convencerlos de la falsedad que encierra “la presunción de que la realidad, tal como es para vosotros, tiene que ser igual para todos los demás” (p. 42). Hay infinitas realidades, heterogéneas y mutables, y ello se debe, en parte, al significado distinto que cada ser le da a las palabras, por más que crea compartirlas con los otros: “Pero, ¿qué culpa tenemos, vosotros y yo, de que las palabras, en sí mismas, sean vacías? Vacías, queridos amigos. Y vosotros, al decírmelas, las llenáis de vuestro sentido; y yo, al recibirlas, las lleno inevitablemente del mío. Hemos creído que nos entendíamos y no nos hemos entendido en absoluto” (p. 50). El carácter proteico de la realidad está asociado, desde luego, a la mutabilidad temporal del yo: un individuo no es el mismo ayer que hoy.

Moscarda, asimismo, elogia la vida rural y critica la urbe, una construcción falsa en tanto que proviene de otra entidad a su vez postiza, el hombre: “Un mundo manufacturado, combinado, engranado; un mundo de artificio, de retorcimiento, de adaptación, de fingimiento, de vanidad. Un mundo que sólo tiene sentido y valor para el hombre que es su artífice” (pp. 58-59). Por añadidura, la naturaleza sigue siendo poderosa: lo que el ser humano construye, ésta lo destruye. Un afán constructor, el del hombre, que

⁵¹⁰ La nariz torcida de Moscarda tiene un antecedente en el ojo bizco de Matías Pascal.

se hace extensivo a su propia persona: “El hombre se toma como materia incluso a sí mismo, y se construye, sí, señores, como una casa”. Y se debe a que “Sólo podemos conocer aquello a lo que conseguimos dar forma” (p. 61), si bien no hay que olvidar que esa forma es ficticia en tanto que está sometida a un continuo proceso de elaboración: “Yo me construyo de continuo y os construyo, y vosotros hacéis otro tanto. Y la construcción dura mientras no se resquebraja el material de nuestros sentimientos y mientras dura el cemento de nuestra voluntad” (p. 62).

Hay una cuestión que preocupa especialmente al protagonista: el Moscarda que él es para su mujer, quien siempre le ha llamado Gengè, nunca por su nombre de pila. Dida ha construido un Gengè que se ajusta a sus deseos y que poco tiene que ver con él, si bien es cierto que nunca le ha atropellado ni suplantado, pues

Para atropellar a alguien es preciso que éste alguien exista. Y para suplantarlo es necesario igualmente que exista para cogerlo y hacerlo a un lado, para poner a otro en su lugar.

Dida, mi mujer, nunca me había atropellado ni me había suplantado. Muy al contrario, le habría parecido un atropello y una suplantación si yo, rebelándome y afirmando como quiera que fuese la voluntad de ser a mi manera, me hubiera quitado de en medio a ese Gengè suyo.

Porque ese Gengè suyo existía, mientras que yo para ella no existía en absoluto, no había existido nunca (p. 63).

Pese a todo, el drama de la usurpación hace acto de presencia: Moscarda comienza a sentirse celoso de Gengè. Y por eso, por sentir que le hurta su esencia, está determinado a destruir a Gengè y a los otros Moscarda conceptuados por las personas con quien más trato tiene. Lo angustioso es que luego, al enterarse de que Dida pretende incapacitarle para evitar que dilapide su fortuna, comprende con horror que ese proceso de construcción del otro también se da a la inversa:

De repente [...] vi a una Dida tan distinta a la mía y sin embargo no menos verdadera, que experimenté -en aquel momento más que nunca- todo el horror de mi descubrimiento. Una Dida que hablaba de mí como nunca hubiera sido capaz de imaginar que pudiera hacerlo, enemiga incluso de mi carne [...] En suma, otra Dida: una Dida realmente enemiga.

Y, sin embargo, estoy convencido de que con su Gengè no fingía; con su Gengè, tal como podía ser para ella, Dida era perfectamente íntegra y sincera (p. 193).

Un aspecto decisivo del período que antecede a la destrucción de Gengè y del usurero Moscarda -así es conocido en el pueblo- es la toma de conciencia de los rasgos que le distinguen de sus congéneres, todos ellos fatalmente ajenos a su propia voluntad. El primero es el nombre, que encuentra terriblemente feo. El segundo, su cuerpo y su odiado rostro: “sentía también esas facciones ajenas a mi voluntad y desdeñosamente contrarias a cualquier deseo que pudiera nacer en mí de tener otras que no fueran éstas” (p. 76). El tercero radica en la posición que le ha sido dada por su nacimiento, la clase social que le ha tocado en herencia; un factor que le lleva a reflexionar sobre sus raíces y a evocar la figura del padre ya muerto. No obstante, Moscarda ha de reconocer que ese determinismo de la identidad es relativo, pues en su persona convergen otros muchos elementos que se deben a su propia iniciativa o precisamente a la carencia de iniciativa; el más notorio, la vida ociosa que ha llevado hasta el momento y que se empeñará en corregir, aunque sin saber muy bien cómo.

Así, Moscarda va dando palos de ciego en su esfuerzo por derrocar la imagen -o imágenes- que de él tienen los demás, y la realidad -o realidades- en que ha vivido inmerso. Avanza, como él mismo nota, “por la vía directa a la locura”; pero si se cree loco es “porque precisamente tenía esta conciencia precisa y refleja” (p. 117) de la mutabilidad de todo lo que rodea al ser humano. La experiencia de destrucción de Gengè y del Moscarda usurero le conduce, paradójicamente, a otra sumisión: el sacerdote Sclepsis le convence de que done todos sus bienes para fundar un hospicio. Así lo hace, ajeno a las malas lenguas: “porque estaba ya muy lejos de todo cuanto pudiera tener algún sentido o valor para los demás, y no sólo estaba totalmente enajenado de mí mismo y de todo lo mío, sino también horrorizado de seguir siendo a pesar de ello *alguien*, en posesión de algo” (pp. 219-220).

Ya instalado en el hospicio, en un entorno natural, Moscarda consigue prescindir de la tiranía del espejo, ajeno a sus facciones y su cuerpo, liberado de sus antiguas obsesiones. Ni siquiera piensa en la muerte o reza. “No faltan aún quienes sienten esta necesidad, una necesidad de la que se hacen eco las campanas. Yo ya no la tengo; porque muero a cada instante y renazco nuevo y sin recuerdos: vivo y entero, no ya en mí, sino en todas las cosas de fuera” (p. 222).

¿Cómo ha de ponderarse el final de *Uno, ninguno y cien mil*? ¿Ha conseguido Moscarda lo que desea? ¿Ha erradicado o no su problema de identidad? En mi opinión, el final de Moscarda es, *a priori*, similar al de Matías Pascal: no hay modo alguno de crear la ilusión de unidad, no hay solución posible para el conflicto de personalidad ni tampoco

para la ansiada emancipación. La única vía para conseguir la ataraxia es dejar de observarse en el espejo, no pensar, no cuestionar lo que se ofrece ante sus ojos. Pero hay una diferencia notable: mientras Matías Pascal continúa sometido a los otros y sumido en la confusión, Moscarda resuelve su dilema a través de una especie de panteísmo o fusión con la naturaleza que le permite aceptar la inexistencia total de su yo y renacer cada día.

En ambas novelas, Pirandello elabora una profunda reflexión sobre la condición humana. Tanto en una como en otra se ponen en un primer plano el caos que subyace a una realidad aparentemente ordenada y la falta total de cohesión del yo. Las circunstancias externas influyen, desde luego, en la disgregación identitaria: en un mundo carente de verdades absolutas, el individuo no puede controlar la realidad ni, por tanto, su propio yo. Pero Pirandello no olvida referirse a la parte de responsabilidad que tiene el hombre en su tragedia; como nota Moscarda, el determinismo de la identidad -la imposición de un nombre, de un físico, de una herencia familiar- no es el único factor de su debacle, pues en ésta mucho tiene que ver la misma voluntad. Sin embargo, la rebeldía y el intento de hacer valer esa voluntad de poco sirven, tanto en su patético caso como en el de Matías Pascal, porque el yo no existe como tal: es pura contradicción, una amalgama ignota de percepciones y sentimientos. Una perspectiva que cabe enmarcar en la psicología de develamiento característica de estos tiempos.⁵¹¹

Pirandello hace de sus personajes marionetas en las que proyecta la miseria de la condición humana. Como él mismo escribe, “es la máscara para la representación; el juego de hacer cada uno un papel; lo que queríamos o deberíamos ser; lo que a los demás les parece que somos, mientras que lo que somos, en buena medida no lo sabemos ni siquiera nosotros”.⁵¹² La concepción de la vida como una representación teatral, como un *theatrum mundi* en la que el individuo no es más que una máscara, le permite a Pirandello abundar en la relación de éste con sus congéneres. Aquí se halla uno de los aspectos más novedosos de *Uno, ninguno y cien mil*, la reflexión a propósito del modo en que los demás construyen nuestra identidad, asignándonos unos valores ficticios. La identidad se disuelve, en el caso de Moscarda, por hipertrofia (los *cien mil* Moscarda), pero también a causa de su

⁵¹¹ Cuando escribe la novela de 1904, Pirandello no piensa en la metodología de Freud -ésta se estaba elaborando en Viena en aquellos momentos-, pero sí en Alfred Binet y *Les altérations de la personnalité* (1892), un autor al que cita en *L'umorismo* (p. 152, n. 1).

⁵¹² Luigi Pirandello, “Advertencia sobre los escrúpulos de la fantasía”, en *El difunto Matías Pascal*, ed. de Miquel Edo, p. 339. Este apéndice se incorporó a la novela en 1921.

incapacidad para rellenar los vacíos que va dejando en el proceso de destrucción de cuantos Moscarda hay (*ninguno*).

Junto a este aspecto, hay otros dos que me parecen sumamente importantes en el devenir de los personajes pirandellianos y que están también presentes en el *Libro del desasosiego*: la dicotomía naturaleza-ciudad y el lenguaje. Ya hemos visto cómo Matías Pascal y Moscarda se muestran disconformes con el progreso tecnológico y la gran urbe. El segundo cifra su artificialidad en el carácter postizo del ser humano, y recuerda que la naturaleza sigue siendo la *mater dominatrix*.

En cuanto al lenguaje, el pensamiento de Moscarda es de una modernidad radical: el sujeto se define a través de un enunciado concreto que será interpretado de innumerables modos por cuantos receptores haya. Es, por tanto, un *homo linguisticus*. Así, se pone en evidencia, por un lado, la imposibilidad de establecer una comunicación, la falta de entendimiento de los seres humanos, y, por otro, la insustancialidad del individuo, susceptible de ser construido y reconstruido hasta el infinito en función de su discurso.

La hidalguía de la identidad: Fernando Pessoa

Cuando se hace referencia a Fernando Pessoa en el marco del motivo del doble, siempre se alude a los heterónimos. Lo cierto es que el *drama em gente* pessoano haría las delicias de los investigadores que condicionan el tratamiento del *Doppelgänger* a las vivencias del autor, pues en la puesta de escena de los Alberto Caeiro, Álvaro de Campos o Ricardo Reis, por sólo citar a sus más célebres integrantes, mucho hay, según confesión del propio Pessoa, de patológico.⁵¹³ No obstante, el autor concebía a los heterónimos como autores independientes de su propia personalidad e incluso llegó a inventarles biografías, erigiéndose en una suerte de médium (son los escritos los que crean al heterónimo, y no a la inversa); pretendía que se les considerara personas tan reales como él mismo,

⁵¹³ En carta a Adolfo Casais Monteiro, fechada en 1935, escribe: “Paso ahora a responder a su pregunta sobre la génesis de mis heterónimos [...] Empiezo por la parte psiquiátrica. El origen de mis heterónimos es el profundo trazo de histeria que hay en mí [...] Sea como fuere, el origen mental de mis heterónimos reside en mi tendencia orgánica y constante a la despersonalización y a la simulación. Estos fenómenos -afortunadamente para mí y para los demás- se han mentalizado en mí; quiero decir que no se manifiestan en mi vida práctica, exterior y de contacto con los demás; hacen explosión hacia dentro y los vivo a solas conmigo” (cf. Ángel Crespo, *La vida plural de Fernando Pessoa*, Seix Barral, Barcelona, 1988, pp. 125-126). Pessoa afirma que los heterónimos sólo tienen una dimensión interior y artística, pero la decisiva intervención de Álvaro de Campos en su romance con Ofelia de Queirós indica lo contrario; véase al respecto la biografía de Ángel Crespo, capítulos XIV y XIX.

independientes, por tanto, de su pluma. Los heterónimos, así, surgen de una doble necesidad: son fruto de la idiosincrasia patológica de Pessoa, pero también el producto de su poética literaria.

En las páginas siguientes, sin embargo, no me ocuparé de la heteronimia, sino de la imagen del sujeto forjada en el *Libro del desasosiego*.⁵¹⁴ Una imagen que, como ya he venido subrayando, es en muchos aspectos coincidente con la que destila la poética de Pirandello en sus novelas aquí comentadas, pese a las diferencias fundamentales que distinguen a uno y a otro autor. Sólo citaré dos. En primer lugar, la dimensión tragicómica de Matías Pascal o Moscarda está ausente en la configuración de Bernardo Soares, el ente imaginario al que Pessoa atribuyó el *Libro del desasosiego*. En segundo lugar, los géneros literarios son de distinto rango: frente a la ficción novelada de Pirandello, el poeta portugués adopta el molde de lo que podría llamarse un diario. No hay apenas acción, ni hilo argumental; se compone de fragmentos en los que el autor reflexiona sobre temas diversos que van de la propia existencia a la política, pasando por el arte o la experiencia familiar y amorosa.

La cohesión de la obra radica sobre todo en el tratamiento preeminente del tema de la identidad y en el modo en que, a través de la escritura, va forjándose una representación irreal, vaporosa y fragmentada del yo. En carta a Côrtes-Rodrigues fechada el 19 de noviembre de 1914, escribe Pessoa: “Soy un fragmento de mí conservado en un museo abandonado”. Se refiere más adelante a su “estado actual de no-ser” y declara que este “estado de espíritu obliga a trabajar mucho, sin querer, en el *Libro del desasosiego*. Pero todo fragmentos, fragmentos, fragmentos”.⁵¹⁵ De estos comentarios se deduce por un lado la correspondencia entre la escisión identitaria de Pessoa y la escritura de fragmentos, y por otro el modo en que éstos van dando paulatina fe de ese “no-ser”.

El *Libro del desasosiego*, así, puede tildarse de diario, pero ¿diario de quién, del Bernardo Soares a quien se le asigna la autoría o del propio Pessoa? Ángel Crespo considera que el ayudante de tenedor de libros Bernardo Soares no es un heterónimo, sino

⁵¹⁴ El *Libro del desasosiego* no se publicó en vida de Pessoa. Entre julio y diciembre de 1913 aparece en *A Águia* “Na Floresta do Alheamento”, texto que Pessoa presenta como parte del *Libro*, en preparación. El autor falleció sin pasar a limpiar ni ordenar los fragmentos, la mayoría de los cuales ni están datados ni son datables. En 1982 apareció la primera edición de la obra, elaborada por Maria Aliete Galos, Teresa Sobral y Jacinto de Prado Coelho, y en 1998 Richard Zenith fijó el que, hasta el momento, se considera el texto definitivo, y en el que se basa la traducción de Perfecto E. Cuadrado en Acantilado que citaré en lo sucesivo.

⁵¹⁵ Ángel Crespo (1984), “Introducción” a Fernando Pessoa, *Libro del Desasosiego*, Seix Barral, Barcelona, 1997, p. 9.

un personaje literario, “una literaturización del Pessoa ortónimo”.⁵¹⁶ Esta postura está avalada por el hecho de que Pessoa pensara inicialmente en atribuir la obra a Vicente Guedes -y como ya he indicado son las creaciones literarias las que caracterizan a los heterónimos, y no al revés-, porque los fragmentos referentes a Soares se insertaron posteriormente, y por las mismas declaraciones del autor en carta a Joao Gaspar Simões fechada el 28 de julio de 1930, donde refiere que Soares “no es un heterónimo, sino una personalidad literaria”.⁵¹⁷ En general, la crítica considera el *Libro* un diario de Pessoa, y se cree que si éste optó por asignárselo a una máscara fue por concebirlo en exceso confesional.⁵¹⁸

Bajo esta perspectiva, el *Libro* se integraría en lo que Peter Bürger caracteriza como la prehistoria poetológica del binomio sujeto-obra.⁵¹⁹ Un estadio que iría de la concepción romántica del arte -la consideración de la obra como fruto de la voluntad de expresión de un sujeto-, a la derogación de estos supuestos por Heine o Baudelaire -la obra no plasma vivencias subjetivas, sino que construye roles-, al “Je est un autre” de Rimbaud - el proceso de creación es una actividad en la que se inmiscuye *un otro*- y a Mallarmé, cuya afirmación a propósito de la desaparición del poeta -“L’ouvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l’initiative aux mots”- es sistematizada por Valéry, quien considera que el yo no se expresa, sino que crea configuraciones en las que otros reconocen una expresión.

Pessoa, por su parte, teje una complejísima relación entre el sujeto que escribe y la *opus in fieri*. La escritura aparece como un lenitivo que tranquiliza y sosiega al autor, que le ayuda a despojarse de la aflicción y del tedio por mediación de un ente que intercepta sus emociones:

Supongo, sin embargo, que en todo esto estoy siendo traducido, que la saudade que siento no es realmente mía, ni verdaderamente abstracta, sino la emoción interceptada de no sé qué tercera persona a la que esas emociones, que en mí son literarias, fueran [...] literales. Es en mi

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 13. En el Prefacio al *Libro del desasosiego* (pp. 9-11), Pessoa describe a Soares y explica que acabó cediéndole las numerosas páginas que escribía por las noches.

⁵¹⁷ Ángel Crespo, *La vida plural de Fernando Pessoa*, p. 235.

⁵¹⁸ Un argumento que puede sustentarse en unas líneas del *Libro del desasosiego* donde se define la necesidad de la confidencia como la más vil de las necesidades: “Confiesa, sí; pero confiesa lo que no sientes. Libera tu alma, sí, del peso de tus secretos, publicándolos; pero siempre que los secretos que publiques no los hayas tenido nunca. Miéntete a ti mismo antes de decir esa verdad. Expresarse equivale siempre a equivocarse. Sé consciente: que expresarse sea, para ti, mentir” (p. 361).

⁵¹⁹ Peter Bürger, *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*, p. 291.

suposición de sentir donde me aflijo y angustio, y las saudades, con cuya sensación se me empañan los propios ojos, es sólo con imaginación y con otredad como las pienso y siento (p. 289).⁵²⁰

Pero la relación sujeto-obra consiste sobre todo en un vínculo primordial en el que el uno depende de la otra para existir y la otra del uno:

Ni yo mismo sé si este yo, que os vengo exponiendo a lo largo de estas páginas, existe realmente o no es más que un concepto estético y falso que yo hice de mí mismo. Sí, sí, así es. Me vivo estéticamente en otro. Esculpí mi vida como una estatua de materia ajena a mi propio ser. A veces no me reconozco, tan exterior me hice a mí mismo, y de tan de modo puramente artístico empleé mi conciencia de mí mismo. ¿Quién soy yo por detrás de esta realidad? No lo sé. Debo ser alguien. Y si no procuro vivir, actuar, sentir, es -podéis creerlo- para no perturbar las líneas dibujadas de mi personalidad supuesta (p. 132).

El autor concluye aquí que el yo plasmado en los fragmentos del *Libro* es una entidad artificial y estética en la que no se reconoce; en otras ocasiones afirma que, al releer lo escrito, encuentra que “El que allí está es otro” (p. 81), o se interroga, al recuperar un viejo escrito: “¿A quién me sustituí dentro de mí?” (p. 233). Ahora bien, al preguntarse por ese yo que vive en la realidad, oculto tras el yo esculpido en sus textos, descubre que no sabe quién es. En otras palabras, el autor vive sólo en la literatura, fuera de ésta no existe: “La frase fue la única verdad. Con la frase dicha estaba todo hecho; lo demás era sólo la arena que siempre fue” (p. 239).

Este vivir únicamente en la literatura viene rubricado por el rechazo explícito de Soares al hombre de acción (encarnado en el libro por el patrón Vasques):

Tener influencia sobre el mundo exterior, alterar cosas, traspasar seres, influir en las personas -todo esto me pareció siempre de una sustancia más nebulosa que la de mis propios devaneos. La futilidad inmanente de todas las formas de acción fue, desde mi niñez, una de las medidas más queridas de mi desapego incluso hacia sí mismo. Actuar es reaccionar sobre sí mismo. Influir es salir de casa (p. 263).

La acción es una enfermedad del pensamiento, un cáncer de la imaginación. Actuar es exiliarse. Toda acción es incompleta e imperfecta.

⁵²⁰ Véase también la siguiente afirmación: “Cuando escribo, me visito solemnemente. Tengo salas especiales, recordadas por otro en intersticios de la figuración. Donde me deleito analizando lo que no siento, y me examino como a un cuadro en la sombra” (p. 355).

El poema que sueño no tiene fallos salvo cuando intento realizarlo (p. 338).

La vida es fea porque exige acción, objetivos, propósitos, mientras que el arte es bello por su inutilidad (p. 345). Soares está anclado en una especie de individualismo solipsista que le impide compadecerse del sufrimiento ajeno o hacer uso de su voluntad para contribuir en algo al bien del ser humano o a la historia,⁵²¹ y se niega en proporcionar al arte visos de pragmatismo: “Compile un resumen de mis sueños me pareció siempre que podría ser útil a la humanidad. Justamente por eso decidí no intentarlo” (p. 339). Al pensar en un hipotético receptor, sólo le complace la posibilidad de “lanzar al menos en un alma un poco de veneno, de desasosiego y de inquietud. Eso me consolaría en parte de la nulidad de acción en la que vivo. Pervertir sería el fin de mi vida” (pp. 81-82). Una actitud, ésta, que se inscribe en una tradición decadente -la corrupción del lector-, y que se manifiesta nuevamente más adelante: “Quiero que la lectura de este libro os deje una impresión de haber atravesado una voluptuosa pesadilla” (p. 234).

En lo que respecta a la pasividad y a la tendencia reflexiva y soñadora (que no, desde luego, risueña), el carácter de Soares es similar al de los personajes pirandellianos: la “hidalgía de la identidad” consiste en no insistir ante la vida, no ser, ni tener, ni desear (p. 58). Pero Pessoa dota además a su máscara de una marcada misantropía -“La libertad es la posibilidad de mantenerse aislado” (p. 302)- que nace de la constatación de la esclavitud del ser humano de su propia exterioridad, su conformismo con las apariencias: “Veo cómo en todo son siervos del temperamento subconsciente, de las circunstancias externas ajenas, de los impulsos de convivencia y desencuentro que en él, por él y con él entrechocan como casi ninguna cosa” (p. 167). También le repugnan las masas y su voluntad ciega, el sofoco de lo vulgar, el hacinamiento, el trajín cotidiano de los vecinos; todo ello configura una “realidad anafrodisíaca que no cabe en mi imaginación” (p. 402). Este rechazo, a su vez, podría haberse originado en un declarado odio al progreso y a la tecnología que convergen en la urbe. Como Pirandello, Soares muestra perplejidad ante los productos de la ciencia y su artificialidad. La sensación de rareza ha llegado hasta tal punto que “lo artificial pasó a

⁵²¹ Soares subraya que todo reformador y revolucionario es en realidad un evadido. El hombre sensato, si se siente preocupado por las injusticias del mundo, procurará enmendarla en lo que más le concierne, “y eso lo encontrará en su propio ser. Esa obra le llevará toda la vida” (p. 177).

ser natural, y es lo natural lo que resulta extraño” (p. 62), de modo que el yo está tan enajenado en un ámbito como en el otro.

Hay, no obstante, otro factor clave que explica la aristocrática misantropía de Soares: la sensación de extrañamiento ante el otro, la imposibilidad de digerir la existencia ajena. Los otros son para él poco más que objetos:

Tengo por más mías, con más próximo parentesco y mayor intimidad, algunas figuras que están escritas en los libros o ciertas imágenes que conocí en estampas, que muchas personas de las llamadas reales que son de esa inutilidad metafísica llamada carne y hueso. Y lo de “carne y hueso”, de hecho, las describe bien: parecen cosas cortadas puestas en el exterior marmóreo de una carnicería, muertes sangrando como vidas, piernas y costillas del Destino (p. 332).

Esta noción descarnada y deshumanizada del individuo hunde sus raíces en el extrañamiento con que el propio Soares se observa a sí mismo. Si se halla enajenado de su propia identidad -y las citas del *Libro* se multiplican en este sentido; bastará ahora con citar una: “Hace mucho tiempo que no soy yo” (p. 154)-, ¿cómo podrá entonces penetrar en la esencia ininteligible de los otros? Como Moscarda, Soares no puede evitar preguntarse por la imagen que de él tienen los demás o si él es para los otros, como los otros para él, una mera existencia física. Y, también como el personaje de Pirandello, es consciente de que nunca llegará a descubrirlo:

Me pierdo por eso a veces en un fútil imaginar qué especie de persona seré para los que me ven, cómo será mi voz, qué tipo de figura dejo inscrita en la memoria involuntaria de los otros, de qué manera mis gestos, mis palabras, mi vida aparente se graban en las retinas de la interpretación ajena. Nunca conseguí verme desde fuera. No hay espejo que nos muestre a nosotros mismos como afueras, porque no hay espejo que nos saque de nosotros mismos (p. 352).

Soares no vive en el mundo más que lo estrictamente imprescindible, parapetado en la oficina de la Rua dos Douradores que le ofrece sustento económico, ni apenas tiene contacto con los otros, sino que deambula por su imaginación, poblada por amigos “con vidas propias, reales definidas e imperfectas” (p. 111). Dado que “las figuras imaginarias tienen más importancia y más verdad que las reales” (p. 423), Soares reclama “una psicología también -debe haberla- de las figuras artificiales y de las criaturas cuya existencia

tiene lugar apenas en los tapices y en los cuadros” (p. 424).⁵²² Así, ya que él inventa incesantemente su propio mundo y considera tan reales a las criaturas literarias como a sus compañeros de oficina, ¿por qué no contemplar la posibilidad de que él mismo sea a su vez la creación de otro? El hermetismo es un paso más hacia el descreimiento y la desconfianza absoluta en todo, otra nueva resquebrajadura en la envoltura de la realidad:

A veces, en plena vida activa, cuando, evidentemente, me siento dentro de mí tan claro como cualquier otro, invade mis hipótesis una sensación extraña de duda; no sé si existo, siento como posible el ser un sueño de otro; se me figura, casi carnalmente, que bien pudiera ser el personaje de una narración, moviéndome en las amplias olas de un estilo por entre la verdad construida de una gran narración.

He reparado muchas veces en que algunos personajes de novela llegan a tener para nosotros una importancia que nunca podrían alcanzar los que son nuestros conocidos y amigos, los que hablan con nosotros y nos oyen en la vida real. Y esto hace que sueñe la pregunta de si no será todo en la totalidad de este mundo unan serie de sueños y novelas alternativamente insertos, como cajitas dentro de otras cajitas más grandes -unas dentro de otras, y estas otras dentro de otras más-, siendo todo una historia de historias, con las *Mil y una noches*, discurriendo falsa a través de la noche eterna (pp. 304-305).

El yo de Pessoa es un yo abandonado a su suerte en un universo ignoto, una mosca que de vez en cuando se posa en la frente de los dioses, de los demonios de la Verdad (p. 349). Una idea que también se plasma a través de la imagen del individuo falsamente dueño de su destino: “Realicé cuanto quise, dice el débil, y es mentira; la verdad es que soñó proféticamente todo cuanto la vida realizó de él. Nada realizamos. La vida nos lanza como una piedra, y nosotros vamos diciendo por el aire: ‘Aquí estoy yo, moviéndome’” (p. 361).

En páginas anteriores ya se vio cómo Pessoa asocia la disgregación y la situación precaria de la persona con el tedio. En el *Libro* hay numerosas páginas dedicadas a discernir qué es el tedio, un estado heredado de las anteriores generaciones, empeñadas en destruir cuanto de firme pudiera haber en las verdades y creencias absolutas. Pero es también el cansancio de uno mismo, la angustia de soportar un mundo saturado del propio yo: “¡Es

⁵²² El estatuto de realidad para los personajes de novela es algo que también reivindica Miguel de Unamuno, en consonancia con Pirandello, durante esos años: “Y he encontrado en Pirandello otra expresión que me parece característica, y es la de esos seres históricos que los hombres empíricos y fisiológicos llaman de ficción son acaso menos reales pero más verdaderos. ¡Menos reales, pero más verdaderos” ¿Y qué es realidad? ¿Qué es verdad?”. (“Pirandello y yo” (1923), en Miguel de Unamuno, *Obras Completas*, ed. de Manuel García Blanco, Escelicer, 1966, vol. VIII pp. 501-504).

que en todo esto -cielo, tierra, mundo-, lo que hay en todo esto no es otra cosa que yo mismo!”. Soares concluye que el tedio es una persona, “una ficción encarnada de mi vivencia conmigo mismo” (p. 392), un doble que le acompaña a todas horas.

El lenguaje también adquiere una importancia fundamental aquí, pues sin lenguaje no hay nada: la voz narradora del *Libro* sólo se reconoce en ese yo construido con borrones de tinta. Pero a la vez, éste es un ente falso y artificioso en el que le resulta imposible verse a sí mismo. La existencia y el empleo del lenguaje, pues, tampoco constituyen valores seguros para la afirmación de la identidad, ni desde luego un vehículo de comunicación: “¡Si yo mismo me equivoco, oyéndome, y tengo tantas veces que preguntarme a mí mismo lo que quise decir, hasta qué punto no habrán de dejar de entenderme los demás!” (p. 343).

Asimismo, la ausencia de reconocimiento en lo escrito está estrechamente asociada con la relatividad de la percepción del tiempo: “No sé qué es el tiempo. No sé cuál es su verdadera medida” (p. 362). Una cuestión que desemboca, como todo en el *Libro del desasosiego*, en el tema de la identidad:

Este es mi credo esta tarde. Mañana por la mañana yo seré ya otro. ¿Qué creyente seré mañana yo? No lo sé, porque sería preciso estar allí para saberlo. Ni el Dios eterno en que hoy creo lo sabrá mañana ni lo sabe hoy, porque hoy soy yo y mañana él quizá ya no haya existido nunca (p. 415).

Una vez más, pues, queda anulada la posibilidad de dotar de efectividad a los elementos que se han considerado tradicionalmente constitutivos de la identidad.

Ante este panorama desolador, ¿hay algo que le confiera cierta *realidad*, constancia o estabilidad a la noción de individuo? Lo cierto es que Soares se regodea, con dolor y regocijo alternos, en la idea de ser otro, pues el *Libro*, como trasunto de un yo incierto, se nutre de constantes contradicciones. El narrador especula una y otra vez sobre qué hubiera sido de él si la madre no hubiera muerto tempranamente -“¡Ah, es la saudade del otro que yo podía haber sido lo que me dispersa y sobresalta! ¿Qué otro habría sido yo si me hubiesen dado cariño desde lo que viene en el vientre hasta los besos en la carita menuda?” (pp. 40-41)-, y enfatiza la nostalgia de ser otro para huir de sí mismo -“¡Cuántas veces me atormenta el no ser el conductor de aquel coche, el cochero de aquel carruaje! ¡cualquier banal Otro supuesto cuya vida, por no ser mía, deliciosamente penetra en mí de tanto yo quererla y hasta penetra en mí de lo ajena que es!” (p. 97)-. Pero al mismo tiempo padece al percibir en su interior la lucha denodada de fuerzas incógnitas (p. 118). Las sensaciones

son lo que, al fin y al cabo, le hacen creer al yo que existe: “¿Quién soy yo para mí? Sólo una sensación mía?” (p. 171). La identidad únicamente reside en el alma, y aunque gracias a esa identidad sentida todo se asemeja y adquiere cierta coherencia, no se trata más que de otra construcción falsa (p. 184).

En definitiva, Pessoa ofrece una imagen disgregada y tortuosa del yo y define la identidad como una patética ilusión. El individuo no existe como tal, pues es múltiple y fragmentario. Únicamente el cuerpo, la materia, ofrece sustento a las innumerables fuerzas que se debaten en el alma humana:

Cada uno de nosotros es varios, es muchos, es una multiplicidad de sí mismos [...] En la inmensa colonia de nuestro ser hay gente de especies muy diversas, pensando y sintiendo de forma diferente [...] Y todo este mundo mío de gentes desconocidas entre sí, proyecta, como una multitud diversa mas compacta, una sombra única – este cuerpo quieto y escribiente con el que me reclino, de pie, sobre la mesa alta de Borges adonde vine a buscar el secante que le había prestado (p. 405).

No parece necesario, a la luz de lo expuesto, abundar en el hecho de que el *Libro del desasosiego* se inscribe en el marco de la psicología de develamiento característica de la época. ¿Qué opinaba Pessoa de los representantes de ésta? Lo cierto es que no contemplaba con agrado los estudios de Freud que, a partir de marzo de 1927, marcaron el estilo de una revista, *Presença*, en la que Pessoa publicó poemas ortónimos y heterónimos. Según Ángel Crespo, “La novedad aportada por los presencistas consistió ante todo en una poesía y una novela de carácter introspectivo, fundada en muchos casos en el psicologismo”.⁵²³ En carta a Joao Gaspar Simões fechada el 11 de diciembre de 1931, Pessoa discurre sobre lo que este crítico ha escrito a propósito de él en *Misterio de la poesía*, y le reprocha que se entregue al laberinto de las influencias freudianas.

O êxito europeu e ultraeuropeu do Freud procede, a meu ver, em parte da originalidade do critério, em parte da força e estreiteza da loucura [...]; mas principalmente de o critério assentae (salvo desvios em alguns sequazes) numa interpretação sexual. Isto dá azo a que se possam escrever, a título de obras de ciencia (que por vexes, de facto, são), livros absolutamente obscenos, e que possam “interpretar” (em genral sem razão nenhuma crítica) artistas e escritores passados e presentes num sentido degradante e Brasileira do Chiado assim ministrando

⁵²³ Ángel Crespo, *La vida plural de Fernando Pessoa*, p. 239.

masturbações psíquicas à vasta rede de onanismos de que parece formar-se a mentalidade civilizacional contemporânea [...]
Ora, a meu ver (é sempre “a meu ver”), o Freudismo é um sistema imperfeito, estreito e utilísimo.⁵²⁴

Así, Pessoa crítica el psicologismo freudiano por lo que tiene de vano, en tanto que ningún sistema puede alcanzar los misterios del alma humana, y porque se reduce a la sexualidad (lo que en realidad, matiza, le ha dado fama a Freud), pero también lo considera útil porque ha incrementado el interés por el subconsciente. En el *Libro del desasosiego* no se divulga este término, probablemente porque Pessoa lo consideraba limitado para dar fe de los fenómenos complejísimos que él experimentaba, pero parece claro que se había sentido interesado por las investigaciones del vienés.

Más complicado es averiguar qué opinaba Pessoa de Nietzsche. En un fragmento de una carta incompleta, sin destinatario ni fecha, se refiere sarcásticamente a sus discípulos y apunta que la única gran afirmación del filósofo, “é que a alegria é mais profunda que a dor, que a alegria quer profunda, profunda eternidade. Como todos os pensamentos culminantes e fecundos dos grandes mestres, isto não significa coisa nenhuma. É por isso que teve tão grande acção nos espíritos: só no vacuo total se pide pôr absolutamente tudo”.⁵²⁵ Pueda hablarse de influencia o no, lo cierto es que el *Libro* evoca en algunos aspectos el ideario de Nietzsche. Los hombres, por ejemplo, son repetidamente comparados con bestias que viven ajenas a la auténtica realidad, si bien Pessoa no abunda tanto en el engaño o en la esclavitud social y religiosa como en la responsabilidad individual; de ahí que mientras Zaratrusta imprecra constantemente al individuo, Soares se sirva de este recurso en contadas ocasiones, ensimismado en su fracturado yo.

En cualquier caso, el *Libro del desasosiego* participa de la literatura de develamiento característica de las primeras décadas del siglo XX. Pessoa hace continúa referencia a a la simplicidad en que viven, engañadas, las personas que le rodean, tristemente felices en su aparente unidad, o a los misterios que de vez en cuando demuestran que no todo es susceptible de ser explicado y que acaban relegados al olvido porque precisamente dan fe de esa incómoda irracionalidad:

Todos los días pasan en el mundo cosas que no son explicables según las leyes que conocemos de las cosas. Todos los días, contadas en su

⁵²⁴ Maria José de Lancastre, *Fernando Pessoa. Uma Fotobiografia*, Quetzal, Lisboa, 1998, p. 266.

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 108.

momento, se olvidan, y el mismo misterio que las trajo se las lleva, convirtiéndose el secreto en olvido. Tal es la ley de lo que debe ser olvidado porque no se le encuentra explicación. A la luz del sol sigue con su regularidad el mundo visible. El ajeno nos observa desde la sombra (p. 431).

Y todo se reduce, al fin, al aislamiento de un yo condenado al tedio de soportar día tras día la indefinición de su identidad, ansioso de ser otro porque en realidad es incapaz de saber quién es él mismo.

2. NARRATIVA ESPAÑOLA

DE SEMEJANZAS DE FAMILIA Y GENEALOGÍAS SECRETAS

El tratamiento diverso que recibirá el doble en el siglo XX no niega ni anula, como he venido sugiriendo, la carga semántica aquilatada a lo largo de la centuria anterior, sino que prosigue con esta vía dando lugar, a su vez, a nuevas alternativas. El doble continuará encarnando al heraldo de la muerte o al otro yo perverso de aquel al que duplica, pero también aparecerá despojado de su carga moral, liberado de todo rastro de maniqueísmo, en consonancia con el desequilibrio del tradicional sistema de valores que se ha postulado como característico de los tiempos modernos. El doble forzaré al héroe a conocerse a sí mismo y, por tanto, a aborrecerse, o bien vendrá a enfrentarle al ser patético que acabará siendo en un futuro inminente.

Las páginas siguientes están dedicadas a analizar el motivo en la narrativa española del siglo XX, con una atención especial al cuento puesto que es éste el género en el que más se prodiga. El primer problema que plantea un objetivo de esta envergadura es la secuencia en que han de estudiarse los textos ¿Es lo idóneo ceñirse a los movimientos artísticos y a los períodos acuñados por la historiografía literaria? ¿O bien aglutinar los relatos en función de las variantes o el tratamiento del doble que cada uno de ellos ofrece? A mi juicio, el modelo más operativo surge de la combinación de ambos métodos. Y pese a que el resultado de esta concurrencia no está, desde luego, exento de dificultades, sí permite al menos sortear algunos obstáculos.

Así, el criterio fundamental de clasificación que rige las páginas siguientes ha surgido del estudio de los textos, intentando evitar las taxonomías previas que no siempre funcionan cuando de estudiar la historia de un motivo literario se trata, pero sirviéndose de ellas cuando es pertinente. Aunque en la mayoría de casos el tratamiento del doble se ajusta a estas taxonomías, hay alguna que otra excepción. Planteo a continuación una de éstas. La acotación cronológica clásica del modernismo establece sus inicios hacia 1888, con la publicación de *Azul* de Rubén Darío, y su final hacia mediados de la primera década del siglo XX. ¿Qué hacer entonces con textos tan radicalmente distintos como “Del brazo de mí mismo” (1925) o “Cédula de identidad” (1928), y “Salaverría más Salaverría” (1930), de factura vanguardista los dos primeros y signo modernista el segundo, aparecido éste, por añadidura, cuando entra en crisis la *narrativa nueva*?

Las soluciones son diversas; se puede ampliar el tradicional período modernista y aludir a su pluralidad, en consonancia con las últimas tendencias investigadoras,⁵²⁶ o bien considerar que el modernismo no sólo es un grupo de movimientos artísticos, sino también una modalidad literaria atemporal o suprahistórica.⁵²⁷ A mi entender, el caso de los cuentos citados pone de relieve lo que ya es una obviedad: que los movimientos literarios no se suceden de un modo ordenado ni son sustituidos de la noche a la mañana, sino que unos y otros convergen en un mismo espacio temporal; en otras palabras, que los acontecimientos simultáneos, pese a compartir una misma edad histórica, pueden contar con una distinta edad sistemática.⁵²⁸

De ahí que Nil Santiáñez haya propuesto un sistema que permitiría organizar la simultaneidad de corrientes artísticas característica de la modernidad en dos polos, alternativo a la representación lineal de la historia literaria. Por un lado, el proyecto realista, que comprendería aspectos como la transparencia de la lengua, la predilección por la coherencia o la unidad del sujeto. Por otro, el proyecto modernista, caracterizado por un lenguaje experimental y dislocado, el gusto por la parodia y la metaficción, o la disolución de la identidad. En este espectro de posibilidades, las obras se aproximan a un polo o a otro, lo que no significa que sean del todo ajenas a elementos del polo contrario. “En verdad -apunta Santiáñez-, todas las obras modernas manifiestan una clara contaminación de elementos ajenos a su orientación principal, a su ‘dominante’, que diría Roman Jakobson; por eso es muy difícil establecer fronteras precisas entre los distintos movimientos literarios”.⁵²⁹ Esta escala transversal permite, asimismo, dar cuenta de las

⁵²⁶ Por ejemplo, Domingo Ródenas (*Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela española de Vanguardia*, Barcelona, Península, 1998, pp. 49-50) considera que el modernismo “Abarca la honda metamorfosis sufrida por los modos de representación de la experiencia humana desde finales del siglo XIX y durante las primeras cuatro décadas del siglo XX”. También Nil Santiáñez (*Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*, p. 133) apela a un “modernismo de media duración”, cuyo corte temporal iría desde el último tercio del XIX hasta la Guerra Civil. En este corte conviven el modernismo cambiosecular, las obras de Gabriel Miró, Ramón Pérez de Ayala y Unamuno publicadas entre 1910 y 1920, y las novelas vanguardistas de Ramón Gómez de la Serna, Valle-Inclán, Benjamín Jarnés, Pedro Salinas, Enrique Jardiel Poncela o Rosa Chacel.

⁵²⁷ Nil Santiáñez, *op. cit.*, p. 133. Negar esta acepción del término modernismo, afirma más adelante, “equivaldría a negar la validez del realismo como categoría suprahistórica, algo que nadie cuestiona [...] Hay que insistir en ello: es tan legítimo calificar de ‘modernistas’ a producciones literarias anteriores al cambio de siglo, como denominar ‘realistas’ a novelas escritas años antes de la publicación de las primeras novelas que la crítica y sus mismos autores calificaron como tales”.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 65. El ejemplo con el que ilustra esta idea, la publicación en 1902 de *Cañas y barro* y *La voluntad*, es elocuente.

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 75.

“genealogías secretas” que unen a las diversas obras. La expresión, debida a Ivan A. Schulman,⁵³⁰ le sirve a Santiáñez para subrayar la conexión de textos que, por su disparidad temporal, se estudiaron tradicionalmente por separado.

En el caso de las narraciones que analizaré aquí, los conceptos de “genealogía secreta” y “semejanzas de familia” convergen en el uso del motivo del doble desde unas coordenadas concretas: el tratamiento de la identidad conflictiva bajo las convenciones del género fantástico.⁵³¹ En absoluto he renunciado, no obstante, a las directrices de la periodización tradicional, pues éstas, en general, se corresponden con las mutaciones que sufre el doble a lo largo de su recorrido literario.

Así, he dividido su representación en cuatro grandes bloques. El primero comprende las primeras décadas de la centuria y se centra en el cuento modernista, cultivado, en lo que al motivo respecta, bajo la impronta romántica. El segundo está dedicado a la prosa vanguardista, que ofrece diferencias sustanciales con las precedentes manifestaciones del doble. He parcelado el tercero, consagrado a la narrativa de posguerra, en tres apartados: los años cuarenta, década en la que el doble se manifiesta en ocasiones muy contadas; los cincuenta, en la que se percibe una presencia más notoria de la literatura fantástica; y los sesenta y setenta, anticipo del esplendor que experimentará el motivo a partir de los años ochenta, período que conforma el cuarto bloque.

LA HERENCIA ROMÁNTICA

Durante las primeras décadas de siglo surgen en la literatura europea y norteamericana algunas manifestaciones notables del doble que apuran la tradición romántica y decadentista. Citaré sólo algunos ejemplos: la película *Der Student von Prag*, la novela *El Golem (Der Golem, 1815)*, de Gustav Meyrinck, donde el doble se mezcla con la Cábala en el gueto judío de Praga,⁵³² o *El caso de Charles Dexter Ward (The Case of Charles*

⁵³⁰ Ivan A. Schulman, “Las genealogías secretas de la narrativa: del modernismo a la vanguardia”, en Fernando Burgos, ed., *Prosa hispánica de vanguardia*, Orígenes, Madrid, 1986, pp. 20-41.

⁵³¹ No siempre, sin embargo, se cultiva el motivo del doble en el terreno de lo fantástico; la narrativa vanguardista supondrá, ya lo veremos, una contundente excepción.

⁵³² La obra juega con la existencia de un doble de auténtica pesadilla que atormenta al enfebrecido protagonista. Reproduzco un fragmento como muestra: “Estuve allí, encogido, inmóvil, durante horas y horas – en mi rincón, como un esqueleto helado y rígido envuelto en ropas extrañas y mohosas – y él también, allí mismo: mi propio yo. Mudo e inmóvil. Así nos estuvimos mirando a los ojos – uno el horrible reflejo del otro” (*El Golem*, Tusquets, Barcelona, 2000, p. 101).

Dexter Ward, 1927), de Lovecraft.⁵³³ Estos relatos conviven con parodias tan novedosas como “Specchio”, de Bontempelli,⁵³⁴ o *Desesperación*, de Nabokov.

En la narrativa española, el doble resulta una figura excepcional para plasmar lo que a todas luces es “una semejanza de familia decisiva en la configuración del modernismo de finales del siglo XIX y principios del XX: su preocupación por la identidad conflictiva”.⁵³⁵ La narrativa finisecular, en efecto, se hace eco de la transformación operada en el paradigma del sujeto y, por consiguiente, del personaje literario, con especial énfasis en su falta de consistencia, y con la voluntad de desvelar la falacia que encierra la consideración de la unidad como estado consustancial al individuo. Quizá es Galdós, no en vano el autor español más cervantino del siglo XIX,⁵³⁶ quien abre la caja de los truenos con *El amigo Manso* (1882), cuyo protagonista narra su nacimiento literario y su muerte, y se declara una quimera, un hombre sin atributos, un “sueño de sueño y sombra de sombra, sospecha de una posibilidad”.⁵³⁷ Como le reprocha su discípulo Manuel Peña, “Usted no vive en el mundo, maestro. Su sombra de usted se pasea por el salón de Manso; pero usted permanece en la grandiosa Babia del pensamiento, donde todo es ontológico, donde el hombre es un ser incorpóreo, sin sangre ni nervios, más hijo de la idea que de la Historia y de la Naturaleza” (p. 124).

Así, en Máximo Manso están esbozados muchos de los rasgos que serán característicos de personajes como Antonio Reyes (*Sinfonía de dos novelas*, 1889) y Narciso Arroyo (*Cuesta abajo*, 1890-1891);⁵³⁸ Fernando Ossorio (*Camino de perfección*, 1902) y Andrés Hurtado (*El árbol de la ciencia*, 1911), de Pío Baroja; Antonio Azorín (*La voluntad*, 1902), de José Martínez Ruiz; o los Avito Carrascal (*Amor y pedagogía*, 1902) y Augusto Pérez (*Niebla*,

⁵³³ Hay traducción al español, *El caso de Charles Dexter Ward*, Valdemar, Madrid, 2002. El doble se manifiesta aquí a través del retrato y se inscribe en el ciclo lovecraftiano de Cthulhu.

⁵³⁴ La fama de Bontempelli en España, auspiciada por Ramón Gómez de la Serna, Edgar Neville, Enrique Jardiel Poncela o Miguel Mihura, fue notable en la época: “Uno de los jóvenes escritores de Italia más conocidos entre nosotros es, sin duda, Massimo Bontempelli; conocido no sólo de los intelectuales españoles [...], sino también del público neutro, que tuvo ocasión de presenciar, aún no hace demasiado tiempo, la representación de la deliciosa comedia *Nostra Dea*” (Francisco Ayala, “Massimo Bontempelli: *Il figlio di due madri*”, *Revista de Occidente*, XXIX, 71 (mayo de 1929), p. 276).

⁵³⁵ Nil Santiáñez, *op. cit.*, p. 346.

⁵³⁶ En el *Quijote*, como han notado Ángeles Encinar (*Novela española actual: La desaparición del héroe*, Pliegos, Madrid, 1990, p. 42) y Nil Santiáñez (*op. cit.*, p. 133), aparece ya el tema de la duplicación interior, vinculado además a un aspecto que será recurrente en la narrativa modernista: el discurso metaficticio y el deseo de autonomía e independencia del personaje respecto al autor.

⁵³⁷ Benito Pérez Galdós, *El amigo Manso*, Alianza, Madrid, 1983, p. 8.

⁵³⁸ Véase Sergio Beser, “*Sinfonía de dos novelas*. Fragmento de una novela de *Clarín*”, *Ínsula*, 167 (octubre de 1960), pp. 1 y 12.

1914) de Unamuno. Me refiero a la incapacidad para adaptarse a la vida real, la oposición entre el hombre de acción y el hombre de pensamiento, la abulia, el exceso de intelectualismo y una angustia metafísica traducida en la duda sobre la identidad y la propia existencia.⁵³⁹ Se trata de “Un Narciso tentado por el demonio de la deserción [...], de la huida que no será sólo la huida de los cafés, de la política, de la literatura, de las mujeres a las que se ama o a las que se odia, sino sobre todo una huida de lo que mejor encarna su atormentado *sí mismo*: una huida de su nombre, de su identidad, de su propia obra”.⁵⁴⁰ Tanto los héroes decadentes de la novela intelectual como los protagonistas duplicados del cuento modernista están inmersos en el problemático marasmo de la identidad, de modo que *Amor y pedagogía*, el relato “El que se enterró” y *Niebla*, de Unamuno, vendrían a constituir distintas formulaciones estéticas de un idéntico conflicto.

En lo que al cuento se refiere, la buena salud de la que había gozado en el último tercio del siglo XIX se extiende a las primeras décadas del XX. Así lo atestiguan la abundancia de periódicos y revistas que publican en sus páginas relatos de muy diversa índole,⁵⁴¹ los concursos dedicados al cuento,⁵⁴² las colecciones consagradas exclusivamente a éste,⁵⁴³ o la edición de volúmenes y antologías.⁵⁴⁴ El cuento fantástico, a su vez, continúa contando con el beneplácito de autores y lectores. A falta de un estudio general al respecto,

⁵³⁹ Nil Santiáñez (*op. cit.*, capítulo 4) llama a estos personajes héroes decadentes; son artistas, hombres de letras o individuos sensibles alienados de la sociedad y enfrentados a ella. Véase también Roberta Jonson, “1902: Inicios de la novela intelectual”, en Paul Aubert, ed., *La novela en España*, Casa de Velázquez, Madrid, 2001, pp. 93-102

⁵⁴⁰ Joan Oleza, “Max Aub entre vanguardia, realismo y postmodernidad”, *Ínsula*, 569 (1994), pp. 1.

⁵⁴¹ Por citar un caso destacable, *La Esfera*, fundada en 1914, ofrecía un cuento original en cada número. En sus páginas publicaron José Octavio Picón, Blasco Ibáñez, Pardo Bazán, Unamuno, José María Salaverría, Pérez de Ayala, Gómez de la Serna, Wenceslao Fernández Flórez, José Díaz Fernández, Eduardo Zamacois, Felipe Trigo o Carmen de Burgos. Lo variopinto de la nómina constituye una prueba patente de la convivencia de tradición e innovación.

⁵⁴² Suele considerarse como evento *inaugural* del género en este siglo el certamen convocado por *El Liberal* el 30 de enero de 1900. El jurado, compuesto por Juan Valera, José Echegaray e Isidoro Fernández Flórez *Fernánflor*, tuvo que evaluar 667 originales. El primer premio lo obtuvo “Las tres cosas del tío Juan”, de José Nogales, y el accésit “La chucha”, de Pardo Bazán. A Valera (carta a *La Nación*, 4 de abril de 1900, en *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1968, vol. III, p. 560) le llamó la atención “Satanás”, de Valle-Inclán, “escritor joven todavía y, según parece, de estos que llaman modernistas”, que no obtuvo premio porque “el Jurado se retrajo por lo espeluznante, tremendo o escabroso del asunto”. También convocaron premios *El Cuento Semanal*, *El Imparcial*, *La Tribuna*, *Los Contemporáneos*, *Nuevo Mundo* y *Blanco y Negro*.

⁵⁴³ Destaca la “Biblioteca Mignon” (1899-1910), lugar de encuentro de los escritores de la Restauración y los jóvenes autores.

⁵⁴⁴ Algunas antologías, como *Los mejores cuentos de los mejores autores españoles contemporáneos*, editada por Arturo Vinardell Roig, y *Novelas cortas de los mejores autores españoles contemporáneos*, debida a Enrique Gómez Carrillo, ambas de 1902, reunían también a *antiguos y modernos*. Véase Ángeles Ezama Gil, “La narrativa breve en el fin de siglo”, *Ínsula*, 614 (febrero de 1998), p. 19.

sólo haré notar aquí que son numerosos los escritores de orientación modernista que lo cultivan, entre ellos Rubén Darío, Leopoldo Lugones u Horacio Quiroga y, ya en este lado del Atlántico, Valle-Inclán, Baroja o Unamuno.

La atracción hacia lo fantástico está muy ligada en esta época al gusto por lo esotérico, las religiones orientales, la Cábala y el orfismo, disciplinas aglutinadas en torno a la Teosofía, fundada por Madame Blavatsky y el coronel Olcott en Nueva York el año 1875. En revistas como *Sophia*, órgano de la Sociedad Teosófica española, publicada, con interrupciones, entre 1893 y 1925, conviven el estudio de las facultades paranormales -la telepatía, la hipnosis, las presencias, el magnetismo- y las doctrinas esotéricas derivadas de religiones orientales, con textos de pretensiones científicas que se sustentan en la astrología, el zodíaco, la magia y el espiritismo.⁵⁴⁵ El éxito de *Sophia* no tendría demasiada relevancia si no fuera porque su contenido “invadió” otras revistas de interés cultural y literario, “desde revistas de la gente vieja, como la que ostenta este mismo nombre, hasta las de la gente nueva, como *Revista Nueva* y *Helios*, pasando por la poco comprometida *La España Moderna*”.⁵⁴⁶ Durante estos años se produce una caótica mezcolanza esotérica de la que los autores toman lo que mejor se ajusta a sus necesidades expresivas. Ricardo Gullón cita un ejemplo: con la Teosofía entraron en circulación viejas ideas pitagóricas e hindúes según la versión que de ellas hizo Madame Blavatsky, y algunas de éstas, como la reencarnación, “desnaturalizada por esta fantástica mujer”, se hibridó con el eterno retorno de Nietzsche.⁵⁴⁷

Al mismo tiempo, en las publicaciones de la época va abriéndose camino una idea del hombre como ser disgregado, escindido, regido por un yo oculto que domina al racional. Aunque no comienza a traducirse a Freud al español hasta 1923 -será Ortega y Gasset quien impulse la publicación de sus obras completas en la editorial madrileña Biblioteca Nueva, y ya en 1924 Fernando Vela asocia sus investigaciones con los presupuestos del surrealismo-,⁵⁴⁸ y pese a que su nombre apenas tiene resonancia en las dos

⁵⁴⁵ Véase M^a Pilar Celma, “Las otras espiritualidades: ocultismo y teosofía en el fin de siglo”, *Ínsula*, 613 (enero de 1998), pp. 25-28.

⁵⁴⁶ M^a Pilar Celma, *La pluma ante el espejo (Visión autocrítica del fin del siglo, 1888-1907)*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1989, pp. 138-139.

⁵⁴⁷ Ricardo Gullón, “Ideologías del modernismo”, *Ínsula*, 291 (febrero de 1971), pp. 1 y 11. Véase también “La polémica entre Modernismo y generación del 98”, en AA.VV., *Actas del Congreso Internacional sobre el modernismo español e hispanoamericano* (octubre de 1985), Diputación Provincial, Córdoba, 1987, pp. 69-78.

⁵⁴⁸ Véase el artículo ya citado “El suprealismo”, p. 430.

primeras décadas de siglo, sí se dejan oír las voces de otros estudiosos que también habían indagado en el ámbito del inconsciente. Charcot, por ejemplo, aparece mencionado en “Un suicidio” (1910), de Miguel Sawa. Ya antes, en 1899 (*La Vida Literaria*), Urbano González Serrano se hacía eco del concepto de inconsciente al notar que el hombre, sobre todo el artista, se halla limitado en su acción pues “comienza por desconocerse a sí mismo”, para acabar afirmando que “lo inconsciente es la mano oculta que dirige o disloca el impulso individual”.⁵⁴⁹

Pero una de las reflexiones tempranas más notables sobre este asunto, asimismo en relación con el artista, es “Hacia lo inconsciente”, publicado también el año 1899 en *La Vida Literaria*. Pío Baroja establece una distinción entre el arte antiguo y el moderno basada en la acción predominante del intelecto o del inconsciente en el artista:

El arte ha ganado en sinceridad, pero ha perdido en inteligencia. El arte antiguo hablaba al entendimiento; el moderno, más carnal, habla sólo a la sensualidad y a la subconsciencia.

A las regiones superiores del espíritu sedujo la Ciencia; al arte le han quedado las regiones inferiores del alma, una segunda personalidad inferior, llamada subconsciencia; ese reflejo oscuro de la vida es quien goza de la obra de arte moderna.⁵⁵⁰

Esta dicotomía bien podría expresarse en términos ya no sólo de antigüedad y contemporaneidad, sino también de realismo y modernismo entendidos como claves estéticas. Algo que confirmaría una sentencia expresada más abajo por el propio autor: el artista ya no es un espejo que intenta reflejar la naturaleza, sino “un instrumento delicado que vibra con sus latidos y amplifica sus vibraciones”. De ahí que la obra moderna apele a la “segunda personalidad” del individuo: “El arte actual nace de lo subconsciente e impresiona también lo subconsciente”.⁵⁵¹

La impronta de Von Hartmann, a quien Baroja cita en dos ocasiones, se deja sentir en la actitud pesimista con la que el autor contempla ese nuevo arte dictado por el inconsciente. Von Hartmann, recordemos, consideraba que el ser humano se debate entre

⁵⁴⁹ Cf. M^a Pilar Celma, *La pluma ante el espejo (Visión autocrítica del fin del siglo, 1888-1907)*, pp. 143-144. En cuanto a Otto Rank, la primera referencia a su faceta de psicoanalista que he hallado es la de Ernesto Giménez Caballero, “*Cantos y cuentos del Antiguo Egipto*”, *Revista de Occidente*, IX, 27 (septiembre de 1925), pp. 381-387.

⁵⁵⁰ Pío Baroja, “Hacia lo inconsciente”, *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1951, vol. VIII, p. 851.

⁵⁵¹ *Ibidem*.

la razón y la voluntad, antaño unidas, y que es esa lucha la que ha conducido al individuo a la decadencia. Baroja también apela, aunque implícitamente, a la Edad de Oro soñada por los románticos y anterior a la pérdida humana de la inocencia: “Desde que la Humanidad perdió el sentido claro de la belleza, del amor, de la vida que le dio la gracia; desde que nació el cristianismo y se quiso interpretar, más que ver, la Naturaleza, la subconsciencia, ese demonio que todos tenemos en nosotros mismos, se fue apoderando de la vida”.⁵⁵² Despojado, por tanto, de una visión límpida del mundo y de sí mismo, el ser humano ha de luchar contra ese otro yo -“una segunda personalidad inferior”- que alberga en su interior y que Baroja, como es obvio, caracteriza negativamente.⁵⁵³

Las manifestaciones literarias asociadas con la disgregación y multiplicidad del yo son frecuentes durante estos años. Y es que la peculiar visión del sujeto de los escritores modernistas “condujo a la representación de un yo escindido, desintegrado, evanescente, múltiple, desorientado, discontinuo”.⁵⁵⁴ Esta concepción del sujeto se plasma de muy diverso modo en tres casos a los que me referiré sucintamente: Alejandro Sawa, Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado.

Alejandro Sawa, paradigma del bohemio finisecular, publica el año 1904 en *Alma española* un “Autorretrato” que posteriormente pasaría a formar parte de *Iluminaciones en la sombra* (1910).⁵⁵⁵ El breve texto se abre y cierra con una declaración de principios, “Yo soy el otro”, y se caracteriza, en su mayor parte, por el espíritu de la contradicción. “Yo soy por dentro -escribe Sawa- un hombre radicalmente distinto a como quisiera ser, y, por fuera, en mi vida de relación, en mis manifestaciones externas, la caricatura, no siempre gallarda, de mí mismo” (p. 175). Sawa se declara un “enamorado del vivir” que suele estar triste; un hombre al que le atraen diversos cultos religiosos pero que es a la vez escéptico; un amante del pueblo que, sin embargo, odia la democracia, pues no concibe sistema político más absurdo que “aquel que reposa sobre la mayoría, hecha bloque, de las ignorancias” (p. 176).

⁵⁵² *Ibid.*, pp. 851-852.

⁵⁵³ El interés de Baroja por el inconsciente y los fenómenos asociados con los desdoblamientos de personalidad y la esquizofrenia se pone nuevamente de relieve en “El desdoblamiento psicológico de Dostoievski”, *La Nación*, 24 de abril de 1938 (puede verse en sus *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1948, vol. V, pp. 1066-1071). Entre los nombres que Baroja cita aparecen Freud, William James, Eugène Azam (en relación con el caso de la estudiante “Ferida” [*sic*]), y los de Cervantes, Dostoievski, Pirandello y Stevenson.

⁵⁵⁴ Nil Santiáñez, *op. cit.*, p. 325.

⁵⁵⁵ Apareció originariamente en el número 9 de *Alma española* (3 de enero de 1904, pp. 10-11), en la sección “Juventud triunfante. Autobiografías”. Cito de Alejandro Sawa, “Autorretrato”, *Iluminaciones en la sombra*, ed. de Iris M. Zavala, Alhambra, Madrid, 1977, pp. 175-177.

El autorretrato proyecta la imagen de un Alejandro Sawa que no se siente uno, sino varios, y que necesita objetivarse lingüísticamente en “el otro” para conciliar sus irresolubles paradojas. La etopeya ofrece una imagen inasible y escurridiza del autorretratado, de modo que la declaración de ser otro vendría a depurar las inconsistencias de una personalidad fundada en la contradicción y a depositarlas en un *alter ego*.

El retrato escindido de Sawa ha de asociarse, asimismo, con su condición de bohemio y su posición voluntariamente marginal en la sociedad burguesa. Como nota Manuel Aznar, “La concepción aristocrática de un ‘arte por el arte’ es la que defienden la mayoría de escritores bohemios. Bohemia, anarquismo y aristocratismo artístico van unidos en la actitud estética ‘modernista’ de bohemios como Sawa, Rubén Darío o Valle-Inclán”.⁵⁵⁶ En este contexto, la representación del yo como una entidad informe y disgregada que sólo puede articularse mediante contradicciones insalvables constituye un paso más en el proyecto bohemio de *épater le bourgeois*.

“El otro él” y “El hombre doble”, de Juan Ramón Jiménez,⁵⁵⁷ no son semblanzas autobiográficas ni retratos, sino dos piezas literarias brevísimas que hoy suelen catalogarse como microrrelatos.⁵⁵⁸ El segundo, escrito en 1920, iba a ser incluido en *Hombro compasivo*,⁵⁵⁹ mientras que del primero no se dispone de fecha de escritura, aunque probablemente fue compuesto un poco antes que el anterior. Ambos parten de una anécdota similar: un narrador perplejo da cuenta de la ominosa naturaleza doble de un amigo.

En “El otro él”, la mudanza física y psicológica se produce siempre en un mismo punto de la escalera, cuando el narrador despidе al amigo desde la puerta de su casa tras

⁵⁵⁶ Manuel Aznar, “Bohemia y burguesía en la literatura finisecular”, en José-Carlos Mainer, ed., *Historia y crítica de la literatura española. Modernismo y 98*, Crítica, Barcelona, 1980, vol. 6, p. 79. Véase también, del mismo autor, “Modernismo y bohemia”, en Pedro M. Piñero y Rogelio Reyes, eds., *Bohemia y literatura (De Bécquer al Modernismo)*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1993, pp. 51-88.

⁵⁵⁷ Juan Ramón Jiménez, *Cuentos de antología*, Clan, Madrid, 1999, pp. 127 y 162-163.

⁵⁵⁸ Fernando Valls (“La ‘abundancia justa’: el microrrelato en España”, en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds., *El cuento en la década de los noventa*, Visor, Madrid, 2001, pp. 641-657) cita a Juan Ramón Jiménez, junto con Gómez de la Serna, como uno de los precursores del género en España. Sobre su narrativa breve puede verse Juan Paredes Núñez, “Los cuentos de Juan Ramón Jiménez”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 376-378 (octubre-diciembre de 1981), pp. 777-784; Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, *Juan Ramón Jiménez, la prosa de un poeta: catálogo y descripción de la prosa lírica juanramoniana*, Grammarea, Valladolid, 1994; y el prólogo de Arturo del Villar a su antología *Historias y cuentos*, Bruguera, Barcelona, 1979, pp. 5-31 (reeditada por Seix Barral en 1994).

⁵⁵⁹ José Ramón González, “Notas para la edición de *Alma compasiva*, de Juan Ramón Jiménez”, en Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, eds., *Juan Ramón Jiménez, prosista*, Fundación Juan Ramón Jiménez, Huelva, 2002, pp. 220-236.

haber pasado juntos una grata velada. “No se le parecía en nada. Era como un escamoteo rápido de algún él estrahumano. Se componía de todo él, sin él, o con él deformado, abollado, ennegrecido, pasado por sacristía, horno y ataúd, en triple negrura desagradable y fantástica. Como un él posible e imposible”. El amigo es descrito como un “escorzo claudicante, oscuro y enigmático”, esto es, como un ser imposible que sin embargo se revela posible cada vez que pasa por ese inquietante rincón de la escalera. La paradoja resulta aquí, como en el “Autorretrato” de Sawa, el recurso literario más oportuno para expresar la duplicidad del individuo.

Una sensación similar de negrura y ocultación, de confusión y miedo, experimenta el narrador de “El hombre doble” al descubrir que el afable individuo al que conociera una tarde sentado ante el piano, acompañado de su mujer y sus hijos en el salón de su plácido hogar, se transforma en un ser repugnante cuando entra en su despacho:

Luego, al otro día, en su despacho, de lejos, entrando yo por la puerta distante del banco grande, me pareció que lo había equivocado con otro, Estaba más enjuto, más oscuro, recostado entre legajo y hule, y con unos ojillos de pimienta que en nada se parecían a los azules del día antes, unos ojillos que me miraban, acercándose, como con desagrado. Llegando a un punto de la estancia, como en esos cambios de los árboles cuando nos acercamos a ellos, como si hubiera un escamoteo teatral, el hombre de hoy, el del escritorio, se transformaba otra vez, en el hombre de ayer, el del piano, y la sonrisa grande y blanda sucedía al mirar pequeño, duro y desagradable.

Al confesarle el narrador su confusión, el hombre se ríe de tal modo que la duda, en vez de quedar resuelta, se incrementa.

Tanto “El otro él” como “El hombre doble” evocan el drama de Jekyll y Hyde: la transformación física y psicológica escenifica la duplicidad de los protagonistas. El hecho de que la mudanza se produzca en dos sitios concretos -y fuera del ámbito doméstico: uno, la escalera, es lugar de tránsito; el otro, el despacho, de trabajo- dota a ambas transformaciones de una naturaleza espacial. Y es que el hombre, según se pone aquí de manifiesto, es uno u otro en función del lugar en el que se halla. Un mismo individuo puede hacer brotar del piano una música dulce, sencilla y vibrante, y convertirse en un ser despreciable en la escena laboral. Además, en ambos casos utiliza Juan Ramón Jiménez el término “escamoteo” para referirse a la metamorfosis de sus personajes, de modo que ésta se nos antoja aún más clandestina y furtiva.

El cierre de “El hombre doble” provoca una auténtica sorpresa. Tras revelar el

narrador su perplejidad ante la personalidad ambigua del amigo, unos puntos suspensivos queiebran la convención narrativa adoptada hasta el momento y arrastran al lector a otro nivel ficcional:

... La mujer leyó esta página, y, de pronto, sintió un escalofrío y dio un grito.
No era sospecha suya sólo. El poeta también lo había visto. En su casa había dos hombres.

De estas últimas líneas puede deducirse que el relato acerca del hombre doble ha llegado a las manos de la mujer del primero, quien confirma sus sospechas sobre la duplicidad del marido. O bien que, simplemente, una hipotética lectora ve reflejada en esta breve historia su propia experiencia personal. En cualquier caso, el detalle metanarrativo hace más angustioso el relato al sugerir que la experiencia relatada puede ser vivida por cualquiera.

El último caso que aduciré como ejemplo de la idea lábil del yo predominante durante estos años es el de Antonio Machado y sus apócrifos. En una pirueta similar a la de Pessoa, Machado crea a los poetas y filósofos Abel Martín y Juan de Mairena, e incluso les dota de una biografía propia. Ambos, que dieron señales de vida en 1926 -Abel Martín publica “De un cancionero apócrifo” en *Revista de Occidente* y el segundo, su discípulo, es aquí citado por vez primera-, le permiten a Machado desdoblar irónicamente su personalidad y objetivar de este modo su pensamiento en dos instancias externas. Un juego, el de los apócrifos, que nos remite a la idea de raigambre romántica de que es otro el que escribe⁵⁶⁰.

Las alusiones de Ricardo Gullón a una conciencia común de duplicidad en los autores modernistas -conciencia que el estudioso enlaza con los simbolistas Nerval y Rimbaud- corroboran la idea que antes he apuntado: en muchos de ellos, el recurso del doble o las manifestaciones de desdoblamiento interno están alimentadas por sus propias inquietudes y vivencias. La luctuosa imagen del protagonista de “La vida privada”, que se divide en un Vawdrey social y en otro Vawdrey que, agazapado en la oscuridad, escribe

⁵⁶⁰ Sobre los apócrifos machadianos, véase José María Valverde, “Introducción biográfica y crítica” a Antonio Machado, *Nuevas canciones. De un cancionero apócrifo*, Castalia, Madrid, 1971, pp. 7-100; Eustaquio Barjau, *Antonio Machado. Teoría y práctica del apócrifo*, Ariel, Barcelona, 1975; y Joaquín Marco, “Las máscaras en la obra machadiana” en AA.VV., *Antonio Machado: el poeta y su doble*, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1989, pp. 9-35.

compulsivamente, le sirve a Gullón para ilustrar esa conciencia del yo múltiple. De Juan Ramón Jiménez, por ejemplo, destaca la separación entre el yo social y el yo creativo que sufrió en América, enfermo y turbado uno, lúcido y sano otro.⁵⁶¹ En realidad, la duplicidad del autor de *Espacio* constituye un lugar común en la historiografía literaria. Luis Cernuda ya había escrito en 1958 un breve artículo titulado “Los dos Juan Ramón Jiménez” en el que ofrecía una interpretación mucho menos halagüeña de esa suerte de escisión - escalofriantemente parecida, por cierto, a la de los personajes de “El hombre doble” y “El otro él”- y que, como el propio autor de *La realidad y el deseo* revelaría, le produjo no pocas enemistades por su acritud:

No he conocido caso más evidente de *split personality* de un ser humano, albergando dentro de sí dos personas distintas, que el de Juan Ramón Jiménez. Había en él, de un lado, la persona que pudiéramos llamar Jiménez-Jekyll, es decir, el poeta conocido de todos, digno de admiración y respeto; de otro lado, el Jiménez-Hyde, bastante menos conocido, la criatura ruin que arrojaba procacidades a la cabeza de unos y de otros. Lo triste es que Jiménez-Hyde fue dominando poco a poco a Jiménez-Jekyll, hasta llegar casi a destruirlo.⁵⁶²

No obstante, lo más significativo de todas estas duplicidades es su dimensión poética y la indagación en el misterio de la creación que subyace a ellas. Como nota Ricardo Gullón,

En la aceptación del ‘otro’ como realidad tangible que se impone por su capacidad de crear la obra que le revela al ‘uno’, no veo solamente la explicación de fenómenos tan importantes como el de los heterónimos de Machado y Pessoa, sino también un modo de aceptar el misterio que es, en sí mismo, el hecho de la creación poética. Aventura intelectual, ciertamente, pero, aun en Juan Ramón, acompañada por la sensación de sentirse poseído, o si se quiere, impulsado a escribir por una fuerza a quien no lograba ver el rostro.⁵⁶³

El estudioso cita un poema de Juan Ramón Jiménez en el que el yo poético tiene la impresión de que es un *alter ego* quien guía su mano cuando escribe. Se trata de la pieza 12 de *Poesía* (1923): “Poder que me utilizas,/ como médium sonámbulo,/ para tus misteriosas

⁵⁶¹ Ricardo Gullón, “Ideologías del modernismo”, pp. 1 y 11.

⁵⁶² Luis Cernuda, “Los dos Juan Ramón Jiménez”, en Juan Manuel Rozas, ed., *La generación del 27 desde dentro*, Ediciones Alcalá, Madrid, 1974, p. 201.

⁵⁶³ Ricardo Gullón, *art. cit.*, p. 11.

comunicaciones;/ ¡he de vencerte, sí,/ he de saber qué dices,/ qué me haces decir, cuando me cojes;/ he de saber qué digo, un día!”⁵⁶⁴ Los versos plasman el deseo de acceder al conocimiento de ese ser misterioso que dicta al yo poético la escritura. Se trata, por tanto, de una formulación que trasciende la mera escisión personal e impregna el acto de escritura de resonancias misteriosas, procedentes de la noción romántica del inconsciente creador.⁵⁶⁵

Para ir concluyendo esta introducción, hay que señalar que los relatos modernistas con doble son claramente deudores del modelo romántico y del cuento fantástico decimonónico, tanto en lo que respecta a la tipología y a los elementos habituales del motivo como a sus implicaciones semánticas.⁵⁶⁶ Sin voluntad de caer aquí en un biografismo fácil, debo insistir en el hecho de que muchos de los autores que publican cuentos con *Doppelgänger* en las primeras décadas de siglo se sirven del motivo empujados por sus propias inquietudes vitales. Es el caso explícito, por citar dos nombres, de Unamuno y José María Salaverría.

Asimismo, igual que sucediera en la literatura romántica, algunas de las doctrinas divulgadas por los ocultistas servirán para dotar de presencia palpable y material al doble literario; pienso -y de nuevo he de traer a colación los nombres de Unamuno y Salaverría- en cuentos como “El que se enterró” o “Salaverría más Salaverría”, donde la transmigración de las almas y las teorías sobre el cuerpo astral dan corporeidad al *alter ego*. La oportunidad del género fantástico para poner de relieve que hay otros mundos y están en éste, así como la insuficiencia de la representación realista para indagar en el misterio, es

⁵⁶⁴ Juan Ramón Jiménez, “Poder que me utilizas...”, *Antología poética*, ed. de Javier Blasco, Cátedra, Madrid, 1995, p. 319.

⁵⁶⁵ A propósito de éstas y otras manifestaciones de duplicidad en el Modernismo español, véanse los artículos de Mary Lee Bretz, “Masks and Mirrors: Modernist Theories of Self and/as Other”, en John Gabriele, ed., *Nuevas perspectivas sobre el 98*, Iberoamericana, Madrid, 1999, pp. 73-83; y John C. Wilcox, “El yo y sus multiplicidades en la poesía española de los comienzos del siglo XX (Unamuno, Pérez de Ayala, Valle-Inclán, Jiménez y Machado)”, en el mismo volumen, pp. 85-97.

⁵⁶⁶ No creo necesario abundar en los vínculos que tradicionalmente ha trazado la crítica entre Romanticismo y modernismo. Ricardo Gullón (*Direcciones del modernismo*, pp. 47-52) cita algunos: la oposición contra la mediocridad y la crueldad de la moral burguesa; la figura del héroe rebelde, en pugna con la sociedad; el predominio de la intuición y la pasión sobre la razón; la atracción por la muerte y la proliferación del suicidio; o el gusto por lo sobrenatural. Derek Flitter (“La misión regeneradora de la literatura: del romanticismo al modernismo pasando por Krause”, en Richard A. Cardwell y Bernard McGuirk, eds., *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*, Society of Spanish and Spanish American Studies, Colorado, 1993, p. 128) señala una semejanza de familia que me parece fundamental: “la filiación del vocabulario emprendido por los escritores, que tiene su origen en el idealismo platónico y en las teorías organicistas de los románticos alemanes”.

algo que notó el propio Unamuno al evaluar la obra de su coetáneo Pirandello: “Y en eso poco he encontrado más verdad, más honda verdad humana que en los más de los cuentos y de las novelas que pasan por realistas”.⁵⁶⁷

Los cuentos que se estudiarán en las páginas siguientes provocan una sensación ambigua: la mayoría están bien contruidos, resultan inquietantes, incluso algunos tienen visos de cierta originalidad, pero su aportación a la historia del motivo es escasa. En otras palabras, esa continuidad antes señalada con la tradición decimonónica parece pesar demasiado en muchos de los autores de orientación modernista; la deuda con los modelos extranjeros, y sobre todo con Poe,⁵⁶⁸ es más que obvia.

No obstante, hay que destacar, en primer lugar, la recurrencia del motivo durante estos años, debida a la idoneidad del doble para adaptarse a la narrativa breve y para apuntar críticamente al centro mismo del ser humano; los cuentos que se verán a continuación ofrecen una imagen descoyuntada del individuo, acorde con el espíritu de los tiempos modernos. Por otro lado, y en consonancia con esta concepción epocal, todos los relatos -excepto los de Miguel Sawa, deudores de los *topoi* decimonónicos- se distancian de la herencia romántica en un detalle sumamente relevante: el doble modernista aparece despojado de la carga moral y por lo general negativa que habitualmente se le había reservado en el siglo XIX.

La plasmación maniquea del motivo que puede observarse en *Los elixires del diablo*, “William Wilson”, “El caballero doble” o, ya a finales de siglo, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* o *El retrato de Dorian Gray* (podrían citarse más, aunque obviamente no todos los relatos con doble del XIX inciden en esta dimensión ética), está ausente en Unamuno, Salaverría o José Francés. La polarización moral pierde protagonismo, y es una noción mucho más compleja del individuo, irreductible al binomio bueno-malo, la que gana terreno entre los autores de estos años.

⁵⁶⁷ Miguel de Unamuno, “Pirandello y yo”, p. 503.

⁵⁶⁸ Ya Rubén Darío, en 1896, daba cuenta de la amplia presencia del norteamericano en la cultura finisecular: “La influencia de Poe en el arte universal ha sido suficientemente honda y trascendente para que su nombre y su obra sean a la continua recordados. Desde su muerte acá, no hay año casi en que en el libro o en la revista, no se ocupen del excelso poeta americano, críticos, ensayistas y poetas” (“Edgar Allan Poe”, *Los raros*, en *Obras completas*, Afrodisio Aguado, Madrid, 1950, vol. II, p. 261).

Miguel de Unamuno

Miguel de Unamuno inaugura la tradición del doble en el siglo XX con “El que se enterró”, publicado en el periódico bonaerense *La Nación* el 1 de enero de 1908.⁵⁶⁹ En esta pieza fantástica, el autor se sirve del motivo para poner en tela de juicio las nociones convencionales de realidad y lógica, para subvertir las certezas acerca de lo que es posible e imposible y mostrar la ineficacia del pensamiento racional cuando se trata de justificar ciertos fenómenos. El tema de la identidad está aquí latente en tanto que uno de esos misterios que, según piensa el protagonista, se materializan ante el ser humano con más frecuencia de lo que se cree. No en vano, Emilio atribuye a la experiencia sobrenatural con su otro yo los cambios operados en su personalidad.

En las primeras líneas del relato, el narrador y amigo da fe de esa mudanza: el “dicharachero y descuidado Emilio” ha pasado a ser, inexplicablemente, “un hombre tristón, taciturno y escrupuloso” (p. 46). El enigma se desvela cuando Emilio le explica el aterrador suceso que originó el cambio. Un año y medio atrás, cuenta, comenzó a sentir un terror inexplicable, un pánico asociado con la muerte que incluso le llevó a concebir la idea del suicidio. Un día, cuando su miedo llega ya al paroxismo, ve entrar a su doble en la habitación en la que permanece aislado: “El que estaba ahí, de pie, delante de mí, era yo, yo mismo, por lo menos en imagen. Figúrate que estando delante de un espejo, la imagen que de ti se refleja en el cristal se desprende de éste, toma cuerpo y se te viene encima...” (p. 48). A diferencia de lo que ocurre con las imágenes especulares, “aquel mi yo de fuera estaba de pie, y yo, el yo de dentro de mí, estaba sentado”. Pero no tarda en situarse a su nivel: “se sentó donde tú estás sentado ahora, puso los codos sobre la mesa como tú los tienes, se cogió la cabeza, como tú la tienes, y se quedó mirándome como me estás ahora mirando” (p. 49). Al poco, Emilio oye al otro susurrar su nombre y sufre un desvanecimiento. Ese desmayo, afirma, no fue otra cosa que la muerte, si bien no tardó en *resucitar*, sentado en el sillón que antes ocupaba el doble:

 Mi conciencia, mi espíritu, había pasado del uno al otro, del cuerpo primitivo a su exacta reproducción. Y me vi, o vi mi anterior cuerpo, lívido y rígido, es decir, muerto. Había asistido a mi propia muerte. Y se

⁵⁶⁹ Miguel de Unamuno, *Cuentos*, ed. de Eleanor Krane Paucker, Minotauro, Madrid, 1961, vol. 2, pp. 46-52. Un estudio de la producción cuentística del autor puede verse en Harriet S. Stevens, *Los cuentos de Unamuno*, La Torre, San Juan de Puerto Rico, 1962; y Manuel García Blanco, “Prólogo” a Miguel de Unamuno, *“El espejo de la muerte” y otros relatos novelescos*, Juventud, Barcelona, 1965, pp. 5-14.

me había limpiado el alma de aquel extraño terror. Me encontraba triste, muy triste, abismáticamente triste, pero sereno y sin temor a nada. Comprendí que tenía que hacer algo; no podía quedar así y aquí el cadáver de mi pasado (p. 49).

Emilio explica cómo enterró al otro en el rincón de la huerta de la finca, con su perro como único testigo, y se esfuerza en convencer al amigo de que si, como éste dice, su experiencia puede tildarse de alucinación, es porque toda percepción, toda sensación, no son en realidad más que alucinaciones. Finalmente, le acaba enseñando un cadáver humano, ya casi esqueleto, enterrado en la huerta.

Tras la revelación de Emilio, el narrador se distancia de él: “Me daba miedo [...] Lo único que hacía era burlarse de la lógica y de la realidad” (p. 52). Emilio acaba muriendo de una simple pulmonía, pero entre sus papeles deja un relato pormenorizado del encuentro con el doble y un tratado sobre la alucinación. Puede comprobarse, además, la existencia del cadáver enterrado en la huerta, pero no su identidad. En el tratado, Emilio sostiene que son muchas las personas que han vivido y viven experiencias trascendentales y misteriosas, si bien permanecen en silencio por temor a que se les considere locos. Como colofón, el narrador transcribe un párrafo de ese escrito: “La lógica es una institución social y la que se llama locura una cosa completamente privada. Si pudiéramos leer en las almas de los que nos rodean veríamos que vivimos envueltos en un mundo de misterios tenebrosos, pero palpables” (p. 52).

El doble se utiliza aquí de un modo muy similar al de la tradición romántica, como un artificio que pone de manifiesto la existencia de *misterios* insertos en la realidad cotidiana y la falsedad de las convenciones e instituciones sociales; la locura, por ejemplo, ¿es un desorden mental o un estado excepcional de lucidez?⁵⁷⁰ Mientras los amigos de Emilio no dudan en creerlo alterado, él arguye que no hay tal alteración mental, sino el conocimiento profundo de un gran misterio. Unamuno dota al relato de una estructura dialógica en la que se enfrentan, sin solución aparente, la vivencia sobrenatural del protagonista y la perspectiva escéptica y racionalista del amigo. El descubrimiento del cadáver no hace sino aumentar el desconcierto del lector: su identidad nunca se resuelve, de modo que podría ser

⁵⁷⁰ Véase al respecto “La locura del doctor Montarco” (1904) en la edición citada de *Cuentos*, vol. 2, pp. 31-45.

tanto el otro yo de Emilio como, la hipótesis plausible para el narrador, el cuerpo de un hombre asesinado por él.

No obstante, su negativa a aceptar como real la historia esconde también un temor cerval a lo desconocido, un rotundo rechazo a todo lo que pueda desequilibrar su ajustada noción de lo posible. Cuando Emilio narra la aparición del doble, tiembla al saber que la criatura estuvo sentada en el mismo sofá que él ocupa ahora, y otro tanto sucede en el huerto. Mientras el narrador apunta que la historia de Emilio es un caso de psicología, éste le responde: “¡Y de metafísica experimental!” (p. 51). El narrador, como si de analizar un expediente clínico se tratara, se esfuerza en encontrar un significado racional, pero Emilio pone énfasis en la realidad física de lo ocurrido y desecha toda explicación lógica: “Se os figura que el mundo es una charada o un jeroglífico cuya solución hay que hallar. No hombre, no; esto no tiene solución alguna, esto no es ningún acertijo ni se trata aquí de simbolismo alguno. Esto sucedió tal cual te lo he contado, y si no me quieres creer, allá tú” (p. 52). Son, en definitiva, dos maneras distintas de concebir la realidad que colisionan al aparecer en escena el doble.

Resulta enigmático que el único testigo del entierro del *alter ego* sea un perro. A ojos del narrador, poca importancia tiene ese matiz: cuando Emilio refiere que el animal “me miraba con ojos de terror, pero de terror humano” y que por ello le dedicó unas palabras de consuelo -“no comprendemos nada de lo que pasa, amigo, y en el fondo no es esto más misterioso que cualquier otra cosa”-, el amigo sólo puede contestar que se le antoja incluso “una reflexión demasiado filosófica para ser dirigida a una persona” (p. 50). La conclusión que se desprende de este enfrentamiento verbal es que mientras el amigo *humano* es incapaz de comprender la confesión de Emilio, el amigo *can* sí la entiende. Este perro sin nombre bien podría ser un antecedente del Orfeo que adopta Augusto Pérez en *Niebla*, el cachorro al que el escritor enamorado le participa todas sus penas y que al final de la novela reflexiona sesudamente sobre la extraña naturaleza humana.⁵⁷¹

La representación del motivo se inscribe aquí en la tradición que asocia doble y muerte, engarce que suele traducirse en la aparición del *alter ego* como anuncio de un fallecimiento inminente. Emilio, en efecto, muere dos veces: la primera, *metafísica*, al encontrarse con el doble, y la segunda, mucho más prosaica, unos meses después, *necesaria* para que el amigo pueda sacar a la luz su secreto. En la primera muerte, Unamuno

⁵⁷¹ Miguel de Unamuno, *Niebla*, ed. de Mario J. Valdés, Cátedra, Madrid, 2002. Véase en concreto “Oración fúnebre por modo de epílogo”, pp. 296-300.

introduce una variante en la tópica sucesión de los hechos, pues Emilio no sólo resucita, sino que intercambia su alma con el otro yo, en una suerte de proceso *metempsicótico*.⁵⁷² La transmigración provoca un ostensible cambio en Emilio y en su percepción del mundo: “Desde entonces las cosas siguen siendo para mí las mismas, pero las veo con otro sentimiento. Es como si hubiese cambiado el tino, el timbre de todo. Vosotros creéis que soy yo el que he cambiado y a mí me parece que lo que ha cambiado es todo lo demás” (pp. 50-51). Pero además, al enterrar al otro, a su antiguo *alter ego* ya muerto, desaparecen la enfermedad y el pavor que hasta el momento le habían aquejado, por más que sus amigos continúen considerándolo un loco.⁵⁷³

“El que se enterró” es una temprana incursión narrativa de Unamuno en la problemática de la personalidad, una cuestión que le interesó enormemente a juzgar por la abundancia de reflexiones al respecto que pueden espigarse en su obra. Un ejemplo es “Artemio, heautontimoroumenos” (1918),⁵⁷⁴ cuento moral no exento de ironía protagonizado por un individuo escindido en dos partes, una *buena* y otra *mala*: “Eran como el doctor Jekyll y el Mr. Hyde del maravilloso relato de Stevenson, relato que nadie que quiera saber algo de los abismos del alma debe ignorar” (p. 78-79). Artemio se debate entre su yo angelical y su yo demoníaco, pero a causa de su cobardía ambos acaban fundiéndose en uno solo que privilegia al segundo en detrimento del primero.

“La sombra sin cuerpo” (1921), un fragmento de novela que Unamuno nunca llegó a concluir -por desgracia, pues la pieza es muy prometedora-, evidencia la deuda del

⁵⁷² La metempsicosis o transmigración de las almas, todo un *topos* de la literatura fantástica asociado tradicionalmente con el doble y que trataron entre otros Poe, Gautier o Maupassant, está también muy presente en la literatura modernista, por ejemplo en los poemas “Metempsicosis” (1893) y “Reencarnaciones” (1890), de Rubén Darío, y “Metempsicosis”, de Leopoldo Lugones (1897).

⁵⁷³ “Mi difunto yo”, de Julio Garmendia, guarda algunas concomitancias con “El que se enterró”, si bien el cuento del venezolano es posterior: apareció en 1927, en *La tienda de muñecos* (*La tienda de muñecos*, Montesinos, Barcelona, 1995, pp. 57-65), libro que “lo ubica entre los grandes de su estirpe: Jorge Luis Borges, Juan Rulfo y Felisberto Hernández” (Juan Carlos Chirino, “Gatos, muñecos y fantasmas”, *El País. Babelia*, 25 de septiembre de 2004). El narrador y protagonista, Andrés Erre, descubre “la defeción de su *alter ego*”, quien le ha abandonado por causas desconocidas y se dedica a cometer todo tipo de fechorías en su nombre. El doble usurpa su lugar en el lecho conyugal, y Andrés se suicida al descubrirlo. Pero tras colgarse de una viga alumbra la idea, dado que ni en su hogar ni en la prensa se percatan de su desaparición, de que el doble se ha apoderado de su cadáver y continúa suplantándole.

⁵⁷⁴ Miguel de Unamuno, “Artemio, heautontimoroumenos”, *Nuevo Mundo* (Madrid), 29 de marzo de 1918, en *Cuentos*, vol. 2, pp. 78-81. Quizá el cuento se lo inspiró “El heautontimoroumenos”, de Baudelaire, ya citado en esta tesis.

autor con la tradición romántica del doble.⁵⁷⁵ El narrador vive atormentado por el suicidio de su padre, en el que cifra el misterio de su existencia; si no ha seguido todavía el ejemplo paterno es porque antes espera arrancar a la madre el secreto del suceso. Pero esto se le antoja imposible, pues ella permanece “sometida al otro que había hecho desaparecer de casa todo rastro que pudiese recordar a su antiguo dueño” (p. 86). El enigma de quién es ese *otro*, si el nuevo compañero sentimental de la madre o, en consonancia con “El que se enterró”, el padre transmutado, no se resuelve aquí. En cualquier caso el narrador, impresionado por la lectura del *Peter Schlemihl* de Chamisso, se obsesiona con la imagen de una sombra sin dueño. “Y acabé por pensar si no somos todos sombras a la busca de sus cuerpos y si no hay otro mundo en que nuestros cuerpos se estén buscando. Y entonces di en pensar que aquella comezón del suicidio que me atormentaba no era sino el deseo de encontrar a mi padre, que era el cuerpo del que era yo la sombra” (p. 88). Se encierra en casa, aterrorizado con la idea de ver su proyección, “sombra de sombra”. La confesión concluye una tarde en que, sin querer, ve su cabeza proyectada en la pared, justo donde antes había un retrato de su padre que el *otro* descolgó. “Y entonces supe lo que es el terror en las raíces del alma” (p. 88). “La sombra sin cuerpo” se inscribe, como “El que se enterró”, en una línea terrorífica y macabra alejada por su tono de, por ejemplo, el dilema tragicómico de Matías Pascal ante la maltrecha silueta de su sombra, y deudora sobre todo de la tradición del cuento fantástico romántico.⁵⁷⁶

Pero si hay una obra en la que Unamuno explora hasta sus últimas consecuencias el enigma de la identidad y de la existencia humana, ésa es *El otro. Misterio en tres jornadas y un epílogo*, drama que el autor vasco escribió en 1926, en Hendaya, y reelaboró seis años después con motivo de su estreno el 14 de diciembre de 1932 en el Teatro Español por la

⁵⁷⁵ Miguel de Unamuno, “La sombra sin cuerpo”, *Caras y caretas* (Buenos Aires), 16 de julio de 1921, en *Cuentos*, vol. 2, pp. 86-92.

⁵⁷⁶ Incluso antes de que Pirandello se tradujera al español (en 1924 Cansinos-Assens vierte *Il fu Matías Pascal* para la editorial valenciana Sempere), la comparación entre el italiano y Unamuno se había convertido en un lugar común, sobre todo por lo que respecta al personaje que se rebela ante su autor; es el caso, claro, de *Niebla* (1914) y *Seis personajes en busca de autor* (*Sei personaggi in cerca d'autore*, 1921) (otro tanto, aunque en menor grado, sucede con Mario Verdaguer y *El marido, la mujer y la sombra*). Unamuno negó cualquier tipo de influjo mutuo o unidireccional en “Pirandello y yo”, atribuyendo las similitudes de ambas obras a una coincidencia y reconociendo, no obstante, que en el escritor siciliano “he visto, como en un espejo, muchos de mis propios más íntimos procederes”. Yo destacaría en ambos, *grasso modo*, la consideración del individuo como una entidad lábil, el interés por la locura y el cuestionamiento del concepto de realidad. Mientras Pirandello suele tratar estos temas con un tono tragicómico que trasluce una aceptación de la dualidad humana, Unamuno ahonda en su dimensión trágica.

compañía de Enrique Borrás y Margarita Xirgu.⁵⁷⁷ El propio autor afirmaba en la “Autocrítica del drama *El otro*”, ideada para este estreno, que la idea de la obra brotó de “la obsesión, mejor que preocupación, del misterio -no problema-, de la personalidad, del sentimiento congajoso de nuestra identidad y continuidad individual y personal. Aunque es claro que la fábula de la pieza, lo que se llama el argumento, no es una mera alegoría”.⁵⁷⁸ Mucho se ha escrito sobre la obra, por lo que no me detendré en aspectos que otros han estudiado ya con detenimiento.⁵⁷⁹ Únicamente me interesa destacar su estrecha relación con “El que se enterró”, fundada en el motivo del doble.

Unamuno integró el cuento de 1908 ya en la primera versión del *misterio*, si bien modificando algunos de sus elementos.⁵⁸⁰ En la Escena IV del Acto Primero, el protagonista, El Otro, refiere a Ernesto, su supuesto cuñado, la experiencia que ha modificado su carácter y que tiene enormemente angustiada a Laura, la que se dice su mujer. El protagonista explica que un atardecer le anunciaron “al otro, y me vi entrar a mí mismo por ahí, por esa puerta [...] Me vi entrar como si me hubiese desprendido del espejo, y me vi sentarme ahí, donde tú estás” (p. 62). La escena se desarrolla como la de Emilio y su *alter ego*, con la diferencia de que El Otro hace un viaje retrospectivo: comienza a “vivir, o mejor a desvivir, hacia atrás, a redrotiempo, como en una película que se haga al revés”

⁵⁷⁷ En 1928 estuvo a punto de estrenarse en San Sebastián por la compañía Ladrón de Guevara-Robles, pero la censura lo impidió. *El otro* es una de las obras de Unamuno que en más ocasiones se ha llevado a escena. Se representó en Berlín entre 1928 y 1929; en Madrid contó con unas veinte representaciones y un gran éxito de crítica el año 1932; y en Buenos Aires, en 1934, llegó a las cincuenta. Puede verse un compendio de las reseñas que se escribieron a partir de 1932 (entre otros, de Antonio Espina, Wenceslao Fernández Flórez, María Zambrano o Enrique Díez-Canedo) en Manuel García Blanco, “Prólogo” a Miguel de Unamuno, *Obras completas*, Vergara, Madrid, 1962, vol. XII, pp. 136-146.

⁵⁷⁸ Miguel de Unamuno, “Autocrítica del drama *El otro*”, en *El otro. El hermano Juan*, ed. de José Paulino, Espasa Calpe, Madrid, 1992, p. 103.

⁵⁷⁹ Véanse los estudios ya clásicos de Ricardo Gullón (*Autobiografías de Unamuno*, Madrid, Gredos, 1964) y Andrés Franco (*El teatro de Unamuno*, Ínsula, Madrid, 1971), además de Carlos Feal Deibe (*Unamuno: ‘El otro’ y don Juan*, Planeta, Madrid, 1976), y los artículos de Isabel Paraíso de Leal (“Yo, el otro”, en Jesús María Lasagabaster, ed., *El teatro de Miguel de Unamuno*, Universidad de Deusto, San Sebastián, 1987, pp. 153-189) y Alfredo Hermenegildo (“La imposible ruptura de la geminación: *El Otro*, de Unamuno”, en el mismo volumen, pp. 189-211).

⁵⁸⁰ Isabel Paraíso de Leal, en el artículo citado, propone tres estadios de redacción del drama: en el primero, de 1926, aparece ya el motivo del desdoblamiento; el segundo agregaría el Acto II (tema de Caín); y el tercero, de 1932, desarrolla la imagen de las mujeres como furias. Como nota José Paulino (“Introducción” a Miguel de Unamuno, *El otro*, p. 14), el hecho de que en febrero de 1927 Unamuno llamara a su obra *Misterio en tres jornadas y un epílogo*, demostraría sin embargo que por aquel entonces el drama ya estaba diseñado. En cualquier caso, me parece relevante el hecho de que el cuento sobre el doble sea el germen de la obra.

(p. 62). En este viaje, el protagonista regresa al vientre materno y elimina así simbólicamente al gemelo, como si éste nunca hubiera nacido.

Quizá Unamuno se hace eco aquí de las nuevas teorías sobre el tiempo. Desde el último tercio del siglo XIX hasta el primero del XX se habían postulado argumentos para defender la existencia de un tiempo privado y heterogéneo en coexistencia con uno público; el tiempo, por tanto, había empezado a concebirse como una construcción mental.⁵⁸¹ En marzo de 1923 Einstein visita Barcelona y la Residencia de Estudiantes de Madrid, evento del que da debida cuenta la prensa. Los intelectuales que se ocuparon de la visita desde *El Sol* (Ramiro de Maeztu, Luis Araquistain o Julio Camba) recalcan la dificultad de comprensión de las doctrinas de Einstein, si bien entienden que la teoría de la relatividad modifica las nociones de tiempo y espacio y denuncia la falacia de los relojes. A raíz de todo ello, algunos autores llevan a cabo una minuciosa revisión de esos parámetros en el ámbito artístico. “El tiempo del teatro deja de ser convencionalmente relativo (relativo al tiempo exterior) y empieza a comportarse con una genuina, independiente relatividad (tiempo relativo a su propia actividad) [...] El reloj del teatro no es ya sólo acomodaticio y variable, sino que ha adquirido una voluntad propia, más allá de todos los reglamentos de la física”.⁵⁸²

Aunque en *El otro* la distorsión de la secuencia temporal no se escenifica -a diferencia de lo que sucede en obras coetáneas como *Así que pasen cinco años* (1931), de García Lorca-, sino que se expresa verbalmente, me parece que el *misterio* está impregnado del nuevo discurso científico y filosófico sobre el tiempo. Precisamente en julio de 1923, escribe Unamuno, desde Salamanca, un artículo, “Nuestros yos ex-futuros”, en el que plasma una “ficción trágica” que se le ocurrió, según dice, tras leer a Amiel y reflexionar sobre el eterno retorno nietzscheano, una experiencia muy similar a la de *El Otro*:

Y es figurarme que al llegar a una hora en la procesión de los siglos empezara el Universo a remontar su curso, a revertir su marcha, como la melodía de un disco de fonógrafo que se tocara al revés, y la historia con ello, y volviéramos a vivir nuestras vidas, pero desde la muerte al nacimiento, y se llegase así al *fiat lux* y al principio en que era la palabra, para volver a recomenzar el movimiento de lanzadera.⁵⁸³

⁵⁸¹ Véase Nil Santiáñez, *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*, p. 58.

⁵⁸² Luis Fernández Cifuentes, *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*, Prensas Universitarias, Zaragoza, 1986, p. 259.

⁵⁸³ Miguel de Unamuno, “Nuestros yos ex-futuros”, *Obras Completas*, vol. VIII, pp. 490. El artículo no llegó a publicarse y permaneció inédito hasta que Manuel García Blanco lo recuperó para las obras completas del autor vasco. En “Marcha atrás” (1931), de Samuel Ros, también el protagonista

Al recuperar la conciencia, continúa explicando el protagonista, aparece sentado en el sillón del otro, mientras en el suyo yace su cadáver. “¡Aún me veo! ¡Todo es para mi espejo! ¡Aún me veo! Aquí estaba, lívido, mirándome con sus ojos en que se quedó, como en trágica placa, la escena de mi muerte... Y para siempre..., para siempre...” (p. 63). El protagonista enseña a su interlocutor un cadáver, enterrado en el sótano de la casa, en el que Ernesto reconoce a Cosme, esto es, al hombre que él identifica con El Otro.

En el Acto Segundo se aclara una incógnita fundamental planteada en la escena anterior: ese *otro* al que el protagonista da muerte es su hermano gemelo. El Ama que crió a ambos da cuenta de la existencia de Cosme y Damián -ante la sorpresa de Ernesto, que como el lector o espectador, nada sabía-, dos gemelos tan parecidos que no había modo de distinguirlos, y con los que Laura estableció una compleja relación, casándose finalmente con el primero. El cadáver del sótano no es, por tanto, el de un doble sobrenatural como el de “El que se enterró”, sino el de uno de los hermanos. Y aunque en principio Laura y Ernesto creen que es Cosme quien ha matado a Damián, las identidades del asesino y el asesinado se enmarañan cada vez más a lo largo del *misterio*. La compleja situación se agrava con la aparición de Damiana, mujer de Damián, que reclama al superviviente como padre de los gemelos que lleva en el vientre.

“El que se enterró” y *El otro* bien podrían considerarse dos variantes de una idéntica situación germinal, pues el desarrollo de ambos textos es notablemente distinto: si Emilio al vencer al doble supera el miedo a la muerte (ha depositado todo su malestar en el cadáver del *alter ego*) y logra volver a ser uno, El Otro no experimenta purificación alguna, sino que se siente más atrapado todavía por la idea de la disolución tras el asesinato cainita. El drama, por añadidura, explota con mayor énfasis que el cuento la tradición del doble, escenificada en la crisis de Cosme-Damián y en el crimen. Unamuno pone los cimientos del *misterio* en el tema mítico de Caín,⁵⁸⁴ algo que evidencia el protagonista al reconocer sus remordimientos ante el fratricidio y al justificar la consumación del crimen como medio de

experimenta una regresión temporal, aunque en su caso muere a los cinco años, antes de llegar al vientre materno.

⁵⁸⁴ Se trata de un mito muy presente en su obra, sobre todo en *Abel Sánchez* (1917). Según Pedro Salinas (“Unamuno, autor dramático” (1933), en *Literatura española. Siglo XX*, Alianza, Madrid, 1985, p. 71), *El otro* “es simplemente el cumplirse de aquel vaticinio de *Abel Sánchez*”. Véase también Carlos Clavería (“Sobre el tema de Caín en la obra de Unamuno” (1950), *Temas de Unamuno*, Gredos, Madrid, 1970, pp. 97-129), quien aventura que el germen y el título de *El otro* están ya en el capítulo XXI de esa novela.

supervivencia: “Pero también me digo que si Caín no hubiera dado muerte a Abel, Abel habría matado a Caín... ¡Era fatal! [...] Si el uno no mata al otro, el otro habría matado al uno” (pp. 72-73). Y más adelante: “Le llevo dentro, muerto, ama. Me está matando..., me está matando... Acabará conmigo... Abel es implacable, ama. Abel no perdona [...] El que se hace víctima es tan malo como el que se hace verdugo” (pp. 74-75).

El odio que El Otro le profesa a su gemelo se remite a la niñez, época en que surgió la conciencia de ser un yo y de gustarse muy poco:

Desde pequeñitos sufrí al verme fuera de mí mismo..., no podía soportar aquel espejo..., no podía verme fuera de mí... El camino para odiarse es verse fuera de sí, verse otro... ¡Aquella terrible rivalidad a quién aprendía mejor la lección! Y si yo la sabía y él no, que se la atribuyeran a él... ¡Distinguirnos por el nombre, por una cinta, por una prenda!... ¡Ser un nombre! Él, él me enseñó a odiarme... (p. 76).

El aborrecimiento nace de la obligación de compartir su identidad con el gemelo y tener que sobrellevar, por tanto, el peso de una personalidad escindida, pero también de la repulsión que se suscita a sí mismo y que la presencia del hermano, como si de un espejo se tratara, no cesa de recordarle. Toda su vida ha estado regida por una sombría fatalidad y encauzada al asesinato del otro, o lo que es lo mismo, al suicido. Se trata de lo que, como anuncia Damiana, también les depara inevitablemente el futuro a los gemelos nonatos: “Es que siento lucha en mi seno. A ver quién saldrá antes al mundo para sacar después al otro antes del mundo...” (p. 94).

La atracción palpable de Unamuno por el tema de la identidad y el desdoblamiento ha sido repetidamente asociada por la crítica con sus crisis espirituales. Así, el drama de 1897 *La Esfinge*, donde aparece una escena (XIII, Acto I) de contemplación ante el espejo considerada un antecedente de *El otro*, es, según Andrés Franco, una “versión escénica del drama interior que aparece en el *Diario* inédito y en el epistolario, la crisis personal de Unamuno convertida en obra de arte”, algo que, de hecho, evidencia una carta del autor a Clarín citada por el mismo Franco.⁵⁸⁵ Lo mismo sucedería con *El otro*, que Unamuno escribió tras la crisis moral sufrida en París.⁵⁸⁶ Pero la interpretación del drama más ceñida a

⁵⁸⁵ Andrés Franco, *El teatro de Unamuno*, p. 63.

⁵⁸⁶ “En el destierro, don Miguel se ve obligado a enfrentarse consigo mismo. Tiene que hacerse una pregunta fundamental: ¿quién es Miguel de Unamuno? Por una parte, hay un problema de interioridad y exterioridad. ¿Es el que él se cree?, o ¿es el que se imaginan los demás? ¿Es el hombre hogareño y contemplativo?, o ¿es el batallador, el desesperado agonista de la leyenda? ¿Es el que se

las circunstancias personales de Unamuno es la de Isabel Paraíso de Leal quien, apoyándose en la metodología de Rank, afirma que las duplicaciones literarias unamunianas deben leerse como la expresión de una vivencia íntima y extrema del autor, en detrimento de cualquier influencia literaria. La estudiosa, aunque acepta que Unamuno conocía la tradición del doble, se inclina a creer que “extrajo de sí mismo el tema, de su obsesión por la multiplicidad del Yo, de su lucha entre el yo agónico y el yo contemplativo, de su continua interrogación ‘¿quién soy yo?’”⁵⁸⁷

Sin duda, “El que se enterró” y *El otro* pueden considerarse expresiones del miedo a la muerte y de la angustia existencial de Unamuno, lo que lo hermanaría con autores que, como Hoffmann, Poe, Nerval, Dostoievski o Maupassant, experimentaron en sus propias carnes un pánico similar, traducido en la imagen de la duplicación o en la experiencia autoscópica. Que al autor vasco le obsesionaba la dispersión del yo es incontestable.⁵⁸⁸ Ahora bien, me parece necesario subrayar que en Unamuno se percibe una conciencia estética y literaria de estar sumándose, con sus textos, a la tradición narrativa del doble. Como nota Ricardo Gullón, en los autores del siglo XIX “encontró abrumadores testimonios de un interés paralelo al suyo. Y recuérdese: fue contemporáneo de Freud, el renovador de la psiquiatría que padeció su gran crisis de conciencia (o de angustia, según el vocabulario médico) el mismo año -1897- que Unamuno la suya”.⁵⁸⁹

Ya se ha visto el impacto que le produjeron el horror latente en *La maravillosa aventura de Peter Schlemihl* y la indagación psicológica de Stevenson, cuya novela pudo leer en la traducción española de 1920. No obstante, Unamuno dominaba el inglés, y fue en esa lengua en la que probablemente hizo sus lecturas de Poe. Su biblioteca salmantina contiene dos ediciones del norteamericano con anotaciones de su puño y letra: *The Poems of Edgar Allan Poe with a Selection of Essays* (1927) y *Tales of Edgar Allan Poe*, en la edición ya citada de

muestra al público?, o ¿es ‘otro’, un ‘hipócrita’ que se oculta bajo una máscara? (*ibid.*, p. 210). Según Ricardo Gullón (*Autobiografías de Unamuno*, p. 154), “Hallándose en París, Unamuno se creyó comediante y se preguntó si el hombre histórico no estaba suplantando y destruyendo al hogareño y calmo”.

⁵⁸⁷ Isabel Paraíso del Leal, “Yo, el otro”, p. 173.

⁵⁸⁸ Gonzalo Sobejano (*Nietzsche en España*, Gredos, Madrid, 1967, p. 306), comparando el “apetito de eternidad” de Nietzsche con el de Unamuno, apunta: “Sin embargo, mayor aún que el hambre de inmortalidad era en Unamuno el ansia de individuación. Toda fusión de la persona con los demás, cualquier abandono de la conciencia individual en el seno de una conciencia colectiva o la anegación de aquella en Dios, producíanle terror”.

⁵⁸⁹ Ricardo Gullón, *op. cit.*, p. 153. En la “Autocrítica del drama de *El otro*”, Unamuno menciona a Freud en relación con *Edipo Rey* (p. 103).

los cuentos completos elaborada por John H. Ingram (reimpresión de 1907).⁵⁹⁰ Incluso escribió un breve artículo en respuesta a la reseña de Ernesto Montenegro aparecida en *La Nación* sobre el libro de John W. Robertson *Edgar A. Poe: A Psychopathic Study* (1923). En este artículo, “La moralidad artística”, Unamuno abomina de los ataques que sufre la literatura por parte de la sociología, la pedagogía y sobre todo las investigaciones patológicas. La literatura verdaderamente enfermiza e insana es aquella que indaga en las patologías de los escritores y no, como sería de rigor, en su obra literaria.⁵⁹¹

También en el verano de 1923, y pese a no haber leído aún “The Jolly Corner”, da cuenta Unamuno de la existencia del relato de Henry James en “Nuestros yos ex-futuros”. La fuente de inspiración, como confiesa el propio autor, es un breve ensayo de Van Wyck Brooks titulado “Henry James: The American Scene”, publicado en julio de 1923 en “esta revista” (casi con total seguridad se trata de *La Nación*). El escrito evidencia su curiosidad por las manifestaciones diversas del motivo, en concreto por el doble que encarnaría lo que el original no pudo llegar a ser, algo que no dejó de atormentar al propio Unamuno:

La obsesión que me persigue de continuo es la misma que persiguió a Spencer Brydon, el de “The Jolly Corner”, y la misma que persiguió a Henry James, y es qué habría llegado a ser de mí, quién me hubiera hecho yo si habiendo obtenido en 1889, a mis veinticinco años, la cátedra de Psicología, Lógica y Ética del Instituto de Segunda Enseñanza de Bilbao, mi villa natal, me hubiera quedado en mi país vasco en vez de venir, dos años después, en 1891, a explicar Lengua y Literatura Griegas en esta vieja Universidad de Salamanca donde profeso hace treinta dos años [...]

En mis frecuentes visitas a mi tierra vasca, al nido de mis sueños de niñez y mocedad, donde eché los cimientos de mi fantasía, también yo, como Spencer Brydon, perseguía el fantasma de mi otro yo, del que

⁵⁹⁰ M. Thomas Inge y Gloria Downing, “Unamuno and Poe”, *Poe Newsletter*, 3 (diciembre de 1970), pp. 35-36.

⁵⁹¹ Miguel de Unamuno, *La Nación*, 19 de agosto de 1923, en *Obras Completas*, vol. IV, pp. 1412-1414. El artículo constituye una defensa de la intimidad del autor: la biografía de éste, en vez de ayudar a comprender su obra, estorba. El artista se explica por su obra literaria, formada también por sus diarios y correspondencia: “Los grandes escritores no tienen correspondencia privada. Siempre tienen presente al público”. Pero cosa diferente, matiza Unamuno, es que se pretenda escudriñar en su vida privada. Por ello defiende a Poe, convertido en leyenda por aquellos que no soportan su excelencia. También en un artículo de 1912, “Sobre el ajedrez” (*Contra esto y aquello*, Espasa Calpe, Madrid, 1963, pp. 119-120), cita Unamuno al norteamericano.

habría llegado a ser si me quedo en mi primer hogar, de mi yo ex-futuro.⁵⁹²

A la postre, en los dobles unamunianos se conjugan la experiencia vital del autor y la voluntad de perpetuar una tradición literaria. Asimismo, el énfasis que pone Unamuno en la existencia de ciertos *misterios* irresolubles lo vincula con los escritores románticos y fantásticos del XIX. Precisamente en la palabra *misterio* se halla la clave decisiva para interpretar en términos de continuidad “El que se enterró” y el drama de 1932. Como nota Carlos Clavería, con la aplicación de *misterio* a *El otro* Unamuno podía estar haciendo referencia al *mystery* de Byron *Caín*, obra sobre la que se discute en *Abel Sánchez*.⁵⁹³ O bien, según Andrés Franco, a la tradición litúrgica medieval, pues el relato de Caín y Abel era una de las historias bíblicas más representadas.⁵⁹⁴ No obstante, sin descartar estas conjeturas, la más ajustada al texto me parece la de Ricardo Gullón: Unamuno aplicaría *misterio* al enigma de la personalidad, recalando así la imposibilidad de plantearlo y estudiarlo con las armas de la lógica.⁵⁹⁵ En otro sitio apuntaba Gullón que “Unamuno se preguntó más de una vez si la profundidad no estaba en la superficie”,⁵⁹⁶ y creo que éste es uno de los casos en que el autor aplicó esa máxima. En efecto, si en “El que se enterró” Emilio califica de “misterio” la aparición del doble, su muerte y su posterior resurrección, también lo hace el Ama, en el epílogo, con respecto al caso de Cosme-Damián. Frente a la postura racionalista de don Juan, el médico de la familia (quien desempeña un papel similar al del narrador testigo del cuento), el Ama aboga por no buscar solución a aquello que no la tiene:

AMA. –(*Poniéndose en pie y con solemnidad.*) ¡El misterio! Yo no sé quién soy, vosotros no sabéis quiénes sois, el historiador no sabe quién es (*Donde dice: “el historiador no sabe quién es”, puede decirse: “Unamuno no sabe quién es”*), no sabe quién es ninguno de los que nos oyen. Todo hombre se muere,

⁵⁹² Miguel de Unamuno, “Nuestros yos ex-futuros”, pp. 490. Además, Unamuno leyó con detenimiento las obras de William James, entre ellas *Principles of Psychology* y *The Variety of Religious Experience*, cuyos ejemplares (en las ediciones originales de 1890 y 1902), con anotaciones del autor vasco, se conservan en su Casa Museo. Véase el detallado estudio de Izaskun Martínez, “Miguel de Unamuno, lector de William James”, *Seminario del Grupo de Estudios Peirceanos*, Universidad de Navarra (14 de octubre de 2004), <http://www.unav.es/gep/MartinezSeminarioUnamuno.html>.

⁵⁹³ Carlos Clavería, “Sobre el tema de Caín en la obra de Unamuno”, p. 115.

⁵⁹⁴ Andrés Franco, *El teatro de Unamuno*, p. 211.

⁵⁹⁵ Ricardo Gullón, *Autobiografías de Unamuno*, p. 168.

⁵⁹⁶ Ricardo Gullón, “La invención del 98”, p. 15. También Pedro Salinas (“Unamuno, autor dramático”, p. 70) señala que “En Unamuno hay que buscar siempre, tras de lo oculto, lo romanceado. Misterio, aquí, asume su simple significación vulgar y corriente”.

cuando el Destino le traza la muerte, sin haberse conocido, y toda muerte es un suicidio, el de Caín. [...]

ERNESTO. -Y usted, ama, seguirá viviendo en esta casa de muerte, en la suya, ama.

AMA. - ¿Mía?

ERNESTO. - Sí, la suya y de los muertos. (*Vase.*)

AMA. -(*A don Juan.*) Nos dejan solos, con ellos...

JUAN. -Con los locos y los muertos.

AMA. -Y los dos mayores misterios, don Juan, son la locura y la muerte.

JUAN. -Y más para un médico (pp. 98-99).

La anécdota de *El otro*, su trama -como la de “El que se enterró”- deudora de los mecanismos del género policíaco, en realidad apenas tiene relevancia. Como nota José Paulino, lo que aquí se dramatiza es, al fin y al cabo, el odio del individuo a sí mismo, provocado por la ruptura de la unidad originaria;⁵⁹⁷ en palabras del protagonista, “No poder ser solo; esa es la tragedia”. Así, lo que diferencia a Unamuno de coetáneos como Pirandello, Pessoa o incluso del mallorquín Mario Verdaguer, quienes aceptan la multiplicidad del sujeto como consustancial a éste y en cuyas obras tal singularidad adquiere la dimensión de una gran falacia que ha de ser destruida, es la nostalgia de esa unidad primera, una tristeza melancólica que desemboca en el horror absoluto y que está más próxima de “William Wilson” o de *Eureka* que de *Uno, ninguno y cien mil*.

Miguel Sawa

En 1910 aparece *Historias de locos*, volumen publicado poco después de la muerte de su autor, el sevillano Miguel Sawa.⁵⁹⁸ Poco se ha escrito sobre éste, y sus esporádicas salidas del anonimato se han debido generalmente a su vínculo fraternal con Alejandro.⁵⁹⁹

⁵⁹⁷ José Paulino, “Introducción” a Miguel de Unamuno, *El otro*, p. 21.

⁵⁹⁸ Miguel Sawa, *Historias de locos*, E. Doménech, Barcelona, 1910. Todas las citas pertenecen a este volumen.

⁵⁹⁹ Véanse por ejemplo las documentadas páginas que les dedica Allen Phillips a Miguel y los otros dos hermanos (Enrique y Manuel) en *Alejandro Sawa. Mito y realidad*, Turner, Madrid, 1976, pp. 112-118.

Miguel Sawa fue un autor prolífico cuyas obras se acogieron con entusiasmo. Publicó cuentos y *nouvelles* en *El Cuento Semanal* (“La muñeca”, 1907) y *Los Contemporáneos* (“La ruta de Judith”, 1910), y adaptó con Dionisio Pérez Safo, de Alphonse Daudet, comedia en cuatro actos que se estrenó en el Teatro de la Comedia el 10 de febrero de 1906. Dirigió el semanario satírico madrileño *Don Quijote* y la coruñesa *La Voz de Galicia*. Fue uno de los primeros comentaristas de la obra de Valle-Inclán,⁶⁰⁰ y ejerció de su padrino en la “cuestión personal” surgida entre el escritor y Manuel Bueno en julio de 1899. Manuel Machado, que pertenecía a su círculo de amigos, le dedicó el poema “Eleusis” (*Alma*, 1902). Pese a que llevaba una vida menos bohemia y más ordenada que la de sus hermanos Alejandro y Manuel, frecuentaba las tertulias y era amigo de los escritores de la época.

Historias de locos comprende diecinueve cuentos inéditos, dos de ellos dedicados al doble, “Mi otro yo” y “El desnudo de Rubens”. En el primero, Sawa diseña un *Doppelgänger* de raigambre romántica que poco aporta a la historia del motivo. La relevancia y la significación del cuento se cifran, a mi entender, en el contexto en el que se encuadra (en ello abundaré luego). El protagonista comienza por sancionar la premisa de que “la Naturaleza no se repite jamás, no da a la vida dos seres iguales” (p. 67), y a continuación explica la singular experiencia que le condujo al manicomio en el que está recluido. Cuatro años atrás tuvo la ocasión de conocer a un hombre idéntico a él. No sólo, puntualiza, compartían un físico muy peculiar (los ojos azules y abombados, la nariz de loro, el pelo rojo, la barba rala y la tez pecosa) y rasgos singulares como una idéntica cicatriz, una cojera y la falta de un dedo pulgar, sino que se llamaban del mismo modo, Juan Expósito, nacieron el 14 de octubre de 1864 y eran huérfanos. “Pero -puntualiza- pensábamos y sentíamos de distinta manera [...]; en lo moral, él tenía su corazón y yo el mío” (p. 69).

Tras una primera aproximación poco afortunada, resuelven aclarar la situación en el Café de Fornos.⁶⁰¹ Entre coñac y coñac, se hacen amigos; el segundo Juan incluso baraja la posibilidad de que ambos estén emparentados: “Hermano -me dijo- tu vida y la mía son obra del Misterio. ¿Quién eres tú? ¿Quién soy yo? Acaso una misma madre nos trajo al

⁶⁰⁰ Le dirigió una “Carta abierta a Ramón del Valle-Inclán, autor de *Epitalamio*”, *Don Quijote*, VI, 17 (23 de abril de 1897).

⁶⁰¹ Se trata del popular café madrileño fundado por Manolo Fornos a finales del siglo XIX, sito entre las calles Alcalá y Peligro. Era un lugar frecuentado por los bohemios; a él acudían Alejandro Sawa, Joaquín Dicenta, Pedro Barrantes, Valle-Inclán, Villaespesa, Baroja o Martínez Ruiz. Veáanse los testimonios de Emilio Carrere (s.f.), “El Café Fornos”, y Valle-Inclán (1892), “Madrid de Noche”, en José Esteban y Anthony N. Zahareas, eds., *Los proletarios del arte. Introducción a la bohemia*, Celeste, Madrid, 1998, pp. 84-89.

mundo, acaso somos fruto de un mismo vientre impuro. La Casualidad, gran auxiliar del Misterio, nos ha reunido” (p. 71). Y así, como hermanos, comienzan a considerarse el uno al otro. Pero el doble se encapricha del primer y único amor de Juan, Regina. Pese a que promete desaparecer y, en apariencia, se ausenta durante meses, en la noche de bodas del protagonista el doble se le adelanta en el lecho nupcial:

--Sí, soy yo -me dijo- que he usurpado una vez más tu personalidad y he ocupado tu puesto en la fosa nupcial.

--¡Caín!

--¡Sí que lo soy, y por eso después de poseerla la he matado para que no fuera de nadie más que de mí!

Le cogí por el cuello.

--¡Miserable!

--¡Mía! ¡Solo mía! (pp. 75-76).

El narrador dice no recordar qué pasó después, de modo que se declaró loco y fue conducido al manicomio en el que reside desde entonces.

Tal es el final habitual de los cuentos que conforman *Historias de locos*, la reclusión o la muerte de los protagonistas. Los enajenados de Sawa, *grosso modo*, se dividen en dos grupos: los que enloquecen a causa de una situación que al lector se le revela no sobrenatural (estamos, pues, en el terreno de lo *fantasmatique*), y los que a causa de un fenómeno que sí lo es acaban trastornados. Al primer grupo pertenecen “El genio de la especie”, el protagonista de “Cómo se fabrican las esmeraldas”, y el de “La muerte de María Antonieta”, que se cree Danton y estrangula a una pobre mujer que niega ser la reencarnación de la reina francesa. En el segundo están englobados los cuentos fantásticos, como el inquietante “Judas”, “La sirena”, “La máscara del dominó negro” y, por supuesto, “El otro yo”.

El doble de Sawa es un calco del típico *Doppelgänger* decimonónico: aparece azarosamente y, aunque declara que su deseo es entablar una relación amistosa con Juan Expósito, acaba arruinándole la vida. Original y doble son huérfanos -una semejanza de familia con los héroes duplicados del XIX-, y la gota que colma el vaso en su problemática convivencia es la atracción por la misma mujer. Sawa extrema la truculencia del caso haciendo que Regina perezca en el tálamo, a manos del doble; aunque no suele ser habitual que el *alter ego* asesine a la amada, puede hallarse un antecedente en *Los elixires del diablo*: recordemos que el doble de Medardo asesina a Aurelia justo cuándo ésta iba a ser

consagrada en el altar de la iglesia, anunciando así la muerte del propio Medardo, acaecida justo un año después.

“El otro yo” tiene un valor más canónico que estético. Y es que el libro en el que se integra bien puede considerarse una suerte de compendio o recapitulación de muchos de los motivos característicos de la literatura fantástica, pseudofantástica o macabra del siglo XIX, que tuvieron una notable continuidad entre los modernistas. En estas páginas se codean el Judío Errante, un gato que aunque se asocia con Baudelaire mucho recuerda al Plutón de Poe, estatuas que hechizan al que las mira, una dama muerta que se oculta tras un carnavalesco dominó, una sirena, la muerte personificada, don Juan, suicidios y duelos, reencarnaciones e investigaciones alquímicas. A los nombres de Charcot y de Nietzsche (“Un suicidio”), podrían sumárseles otros cuya presencia es casi palpable: los de Hoffmann, Poe, Dumas, Gautier y Maupassant. La inclusión del doble en esta nómina, pues, viene a confirmar que en 1910 se consideraba un motivo fecundo vinculado a la tradición fantástica.

En “El desnudo de Rubens”, Sawa desarrolla una variante del doble íntimamente asociada con “Retrato del diablo”, de Nerval, o “La toison d’or”, de Gautier: la mujer duplicada en un lienzo. Aquí, un narrador testigo (¿el psiquiatra de un manicomio?) asiste a la confesión de un loco de “cabeza espantable, de cabellos erizados” y “ojos de fiebre” (p. 115). Un loco que, sin embargo, se dice capaz de pensar cuerdamente y vive atormentado por el don de la inteligencia: “¿Por qué considerar la inteligencia -¡oh vanidad humana!- como un privilegio, como una gracia suprema? [...] Todos los males del hombre tienen su origen en el cerebro” (p. 116). Y que, asimismo, es plenamente consciente de haber matado a su hermosísima mujer -“la obra maestra del Gran Artífice” (p. 118)- por celos, como si de un Otelo moderno se tratara. De viaje por Italia, explica, ambos visitaron el “Museo Dei Office” (en realidad la Galería de los Uffizi), y en la sección dedicada a Rubens enloqueció:

Porque imagínese usted cuál sería mi sorpresa y mi espanto y mi indignación al ver que uno de aquellos lienzos representaba a una mujer desnuda, y que aquella mujer era una copia exacta de la mía, lo que se dice una copia exacta.

Sí; aquella era su cara ¡su misma cara! y aquel era su cuerpo ¡su mismo cuerpo!... Era ella ¡toda ella! Sus ojos, su nariz, su boca, su cuello, su seno, sus piernas... ¡era ella, toda entera!

¡Rubens había visto a mi mujer desnuda! Otros ojos, antes que los míos, habían gozado de la contemplación de aquel cuerpo que yo creía sagrado. ¿Pero era esto posible? (p. 119).

Sacó un revólver, continúa explicando, y disparó primero a la mujer y luego al lienzo “revelador de mi deshonra”. El pobre loco no se arrepiente de su crimen, pues aunque bien sabe que Rubens no pudo conocer a su mujer, “la *adivino*” (p. 120), lo que justificaría el uxoricidio.

A diferencia de “El otro yo”, donde la existencia del doble permanece cuando menos bajo el signo de la duda, “El desnudo de Rubens” potencia una lectura fantasmática del fenómeno del parecido: el protagonista, poseído por unos celos patológicos, convierte una simple coincidencia o una leve semejanza -algo que su testimonio poco fiable no nos permite deducir- en el móvil de su crimen. El motivo, pues, se desarrolla en su vertiente pseudofantástica: lo que en Nerval o Gautier es un fenómeno sobrenatural, aquí se explica por la monomanía del protagonista. El cuento de Sawa, por otra parte, no reproduce la atmósfera macabra de “Retrato del diablo” ni se detiene en la reflexión artística implícita en “La toison d’or”. Tampoco está a la altura del que, en mi opinión, es su más directo precedente, “La Madona de Rubens”, de Zorrilla.

La imagen de la mujer como monstruo de belleza o *femme fatale*, característica de la literatura y el arte decadentistas, está presente en muchas de las *Historias de locos*, aunque sólo aparece desdoblada en este cuento. En ocasiones es la perversidad de la fémina la que destruye al amante (“El gato de Baudelaire”, “Cómo se fabrican las esmeraldas” o “Artes femeninas”), en otras la mente enfebrecida del hombre atribuye a la mujer *pecados* sólo existentes en su imaginación (“La tentación”, “La muerte de María Antonieta” o este “El desnudo de Rubens”).

Historias de locos, según afirma su prologuista, Emilio Vallés, es “eminentemente representativa de la actual pasión psicológica, de la sutilización literaria y del estetismo”.⁶⁰² Las implicaciones que alcanza aquí la locura hundirían sus raíces en el arte romántico, si bien Vallés matiza que la reivindicación de la locura como rasgo exclusivo del genio descansaba durante el Romanticismo en un énfasis vano, pues todos los hombres tienen su punto de enajenación. Se trata de una *democratización* de la locura poética, tradicionalmente reservada a unos cuantos elegidos. Como en cierto modo ocurre en Unamuno, la enajenación no se consideraría aquí una mutilación mental, sino un estado que permite acceder a la realidad desde una perspectiva distinta: es la huella de una energía divina que deviene en vehículo de profecía, inspiración profética o fiebre inventora.

⁶⁰² Emilio Vallés, “A manera de prólogo”, en Miguel Sawa, *Historias de locos*, p. 16.

Los protagonistas de “El otro yo” y “El desnudo de Rubens” se ajustan al tipo del bohemio, el individuo que frecuenta los cafés, vive al margen de la sociedad, se cree una suerte de elegido y por ello experimenta o comete actos excepcionales, para acabar enloqueciendo y apurando el final de sus días en la más pura miseria moral y material. En realidad, poco distan los locos de Sawa del aspirante a dramaturgo Pelayo del Castillo que él mismo describiera en *Don Quijote* el 25 de octubre de 1901.⁶⁰³

José Francés

Pese a que el protagonista de “El nefasto parecido”, del madrileño José Francés, vive la experiencia del doble de un modo notablemente distinto al de los personajes de Unamuno o Sawa, su caso incide en un aspecto que preocupó enormemente al primero -la vida no vivida-, así como en algunos elementos presentes en “Mi otro yo”. José Francés, periodista, crítico de arte, conferenciante y traductor de, entre otros, Poe, fue un cuentista prolífico que escribió más de cuatrocientos relatos, además de una figura muy popular en su época.⁶⁰⁴ Quizá llamara la atención por aquel entonces que un funcionario de Correos -ganó su oposición en 1904, cuando hacía un año que había empezado a publicar cuentos en *La Vida Galante*- se dedicara al mundo de la literatura y el arte, tal y como pone de manifiesto el curioso título de una entrevista que le hiciera Alfredo Huertas en mayo de 1928 para el periódico madrileño *La Voz de Correos*, “Entrevista con la doble personalidad de Pepe Francés, operador de posta, y don José Francés, académico de Bellas Artes”.

El cuento que nos ocupa apareció en la segunda edición ampliada de *Miedo*, en la editorial Nuevo Milenio, el año 1922. Aunque no he podido ver la primera edición del volumen, fechada en 1907, me parece casi seguro que “El nefasto parecido” se añadió posteriormente, dado el papel central que en él asume el mundo del cine. Por añadidura,

⁶⁰³ Miguel Sawa, “Los bohemios. Pelayo del Castillo”, en José Esteban y Anthony N. Zahareas, eds., *Los proletarios del arte. Introducción a la bohemia*, pp. 94-95.

⁶⁰⁴ Véanse dos retratos en Eduardo Zamacois (1968), *Un hombre que se va... (Memorias)*, Santiago Rueda Editor, Buenos Aires, 1969, capítulo XIV, pp. 259-260; y Rafael Cansinos-Assens, *La novela de un literato*, Alianza, Madrid, 1982, vol. 1, pp. 314-346. Éste último retrata a Francés en el salón de Carmen de Burgos. Galdós y Eugeni d’Ors emitieron juicios muy favorables sobre el autor que pueden verse en Joaquín de Entrambasaguas (1962), “José Francés”, *Las mejores novelas contemporáneas*, Planeta, Barcelona, 1973, vol. IV, pp. 918 y 921.

José María Merino, que incluye el relato en su antología *Cien años de cuentos (1898-1998)*. *Antología del cuento español en castellano*,⁶⁰⁵ lo data en 1922.

Suele asociarse a José Francés con la promoción de *El Cuento Semanal* y el cultivo de una novela entre naturalista y decadente.⁶⁰⁶ No obstante el autor, en consonancia con el hervidero artístico que es el mundo cultural de principio de siglo, experimentó con distintas tendencias literarias; si en 1903 denostaba el modernismo desde las páginas de *Gente Vieja*, cinco años después lo apoyaría en *El Heraldo de Madrid*.⁶⁰⁷ En cualquier caso, “El nefasto parecido” se aleja sensiblemente de la tónica naturalista y erótica con que se acostumbra a vincular a su autor, y se caracteriza por el estilo sutil e impresionista que hizo fortuna entre algunos autores del modernismo.

La historia tiene lugar en una humilde ciudad castellana en la que vive don Luquitas, catedrático de Psicología, Lógica y Ética. Un buen día, comienza a anunciarse en el Teatro Principal la proyección de una película, dividida en veinticinco episodios, cuyo protagonista, el *cowboy* Jack Jefferson, guarda un “parecido exacto fraterno” con don Luquitas: “Antes de verle moverse en la pantalla, le contemplaron [...] como una revelación extraña” (p. 76). Picado por la curiosidad, don Luquitas decide ir al teatro el domingo del estreno:

Se había visto en los carteles, en las fotografías. Debajo de los carteles manos de mozalbetes habían escrito su nombre debajo de aquel exótico del protagonista yanqui.

Y cuando en la pantalla apareció el *cowboy* audaz, hubo un estrépito de risas, de gritos, de aplausos, que al catedrático le azoró y le colmó de arrepentimiento por haber ido.

-- ¡Eh! ¡Don Luquitas! -le gritaban voces infantiles de sus alumnos desde las localidades altas-. ¡Qué callado te lo tenías!

Las damas, desde las plateas, le buscaban con los gemelos, sonriendo burlonas. De las butacas contiguas, de las que tenía detrás, voces amigas, manos amigas, le llamaban, le tocaban en el hombro.

Él sonreía confuso, tartamudeando:

-- Sí; es asombroso, asombroso... (p. 77).

⁶⁰⁵ José María Merino, ed., *Cien años de cuentos (1898-1998)*. *Antología del cuento español en castellano*, pp. 76-80. Todas las citas pertenecen a este volumen.

⁶⁰⁶ Eugenio de Nora (1962), *La novela española contemporánea*, Gredos, Madrid, 1973, vol. I, p. 360. Nora, dicho sea de paso, considera al autor mejor cuentista que novelista.

⁶⁰⁷ Cf. María Villalba Salvador, “José Francés, escritor. Literatura, arte y vida en confluencia”, en Fidel López Criado, ed., *Wenceslao Fernández Flórez y su tiempo. Evasión y compromiso en la literatura española en la primera mitad de siglo*, Ayuntamiento de La Coruña, La Coruña, 2002, p. 531.

La sorna con que algunos le hacen notar su identidad física con el *cowboy* se debe a la diferencia de caracteres de uno y otro. Si Jefferson aparece como un hombre aguerrido y camorrista, aventurero y seductor que monta caballos salvajes, incendia granjas y rapta mujeres, el pobre don Luquitas es un hombre tímido y enfermizo del que se compadecen sus alumnos. El protagonista evoca, en cierto modo, al Zurita de Clarín (*Pipá*, 1886), y no sólo porque éste es también catedrático de Psicología, Lógica y Ética en el instituto de un pequeño pueblo, sino también porque se trata de un hombre apocado, de carácter voluble y maleable, carente de voluntad e iniciativa.

El caso es que la pantalla acrecienta el parecido del protagonista con Jefferson. En uno de los capítulos, éste comienza a arrastrar la pierna derecha tras permanecer tres años en un presidio; lo curioso es que don Luquitas ya antes renqueaba de la misma pierna. El periódico republicano de la ciudad incluso anuncia el espectáculo como *Las hazañas de don Luquitas*. Es sobre todo al final de cada entrega, al aparecer el *cowboy* meditabundo, recortada su silueta en el horizonte e iluminado su busto por una hoguera, cuando más se manifiesta la similitud. La asimilación de don Luquitas al personaje de celuloide es gradual: los alumnos, sus amigos y conocidos empiezan a llamarle Jack Jefferson, y las mujeres, que jamás le habían hecho caso hasta el momento, le lanzan fogosas miradas.

En los últimos capítulos, se revela que Jefferson es “un despojado”, un hijo que ha vengado a sus padres y ha recuperado la posición social que le pertenece; así se explican, pues, sus arrebatos melancólicos al final de cada entrega. Dado el éxito de la película, se repite la proyección, “Otras doce semanas que la ciudad convivió con Jack Jefferson, y en las cuales don Luquitas sentía renovarse totalmente su alma” (p. 79). Y es que, en efecto, el influjo del actor en don Luquitas va más allá de la mera superficie:

Porque desde la remota fábula, desde el otro lado de los mares, el actor encargado de desarrollarla influía sobre don Luquitas. Como las revelaciones milagrosas de otros siglos a los místicos ingenuos, aquella vida tan distinta de la suya en un hombre igual a él iba modelando un hombre nuevo en el catedrático de Psicología, Lógica y Ética. Se sentía despojado él también, acorralado él también, vengador de no sabía qué tragedia familiar acaecida antes de su nacimiento. Y ya sonreía a las mujeres, y cuando explicaba a sus alumnos el concepto de la Ética, le temblaba la voz (p. 79).

Un día, don Luquitas amanece en el único *café de camareras* de la ciudad con una terrible resaca. Otra noche, amenaza con su bastón en la puerta del teatro al delegado de Hacienda. Incluso tiene algún que otro problema con sus colegas catedráticos. Pero “la más

terrible de sus aventuras” (p. 79), matiza el narrador burlescamente, la constituye su boda con una de las planchadoras de su calle.

Pasan los años, el *cowboy* cae en el olvido y don Luquitas, perdido su prestigio, es incapaz de matar a su mujer -como sí habría hecho Jefferson- cuando ésta le es infiel en repetidas ocasiones. El catedrático vuelve a ser el que era antes de que la figura canalla de Jefferson irrumpiera en la ciudad, pero con una salvedad: le sigue temblando la voz al definir la Ética y ahora, además, también la Lógica.

Así, lo nefasto del increíble parecido reside precisamente en que le descubre a don Luquitas lo mísera que es su existencia. La identidad física con el *cowboy* le proporciona la admiración de sus conciudadanos durante el tiempo en que se proyecta la película, pero la metamorfosis de su carácter es temporal y ridícula: las fabulosas aventuras que ilusionan al catedrático desde la gran pantalla sólo se realizan en la vida real a través de borracheras, desplantes, arranques violentos y un matrimonio poco afortunado.

La relación trasciende obviamente la simple identidad física. El *cowboy* ejerce en don Luquitas un influjo fuera de lo común que adquiere visos de una “revelación”; no en vano este término se emplea en dos ocasiones para referirse al fenómeno. Gracias a su doble *yanqui*, el catedrático se asoma a una vida que probablemente no había sospechado que existiera; él también fabula con la posibilidad de tener un secreto de familia, de ser un héroe maltratado por las circunstancias que un día u otro acabará recuperando lo que le fue arrebatado. En el doble, don Luquitas deposita sus deseos y sus esperanzas de ser otro, y atisba lo que podría haber sido de él en otras circunstancias, así como el Brydon de James se obsesiona con su potencial yo norteamericano y Unamuno especula con la posibilidad de haber obtenido una cátedra, también de Psicología, Lógica y Ética.

El personaje de don Luquitas no es un visionario como los *locos* de Sawa, pero sí comparte algunos rasgos con Juan Expósito: la dificultad para integrarse en la comunidad, la incapacidad de tratar con mujeres, la pusilanimidad, la cojera. Para ambos, la aparición del doble supone inicialmente una bendición, una oportunidad de escapar de su solitaria cotidianidad. En los dos casos, además, interviene una mujer: mientras la esposa de Juan Expósito es engañada y, al parecer, estrangulada por el doble, la planchadora que contrajo matrimonio con don Luquitas busca en su marido a Jefferson y, como no lo encuentra, acaba siéndole infiel. El doble, una vez más, sirve para escenificar no sólo un problema de identidad, sino también un conflicto erótico y amoroso.

Una de las aportaciones de “El nefasto parecido” a la tradición del motivo es la incorporación del cine -cine mudo, claro; hasta 1930 no empieza a comercializarse el sonoro- en la trama; José Francés se hace eco, así, del impacto que tuvo el nuevo arte en la sociedad española, sobre todo a partir de los años veinte. El cine no era únicamente un espectáculo popular, sino un medio de descubrir e incluso poetizar la realidad. Al margen de aspectos narrativos y técnicos, familiarizó a los espectadores con otros modelos de vida, especialmente el norteamericano: “su aspecto industrial, sus primeros mitos del *star-system*, la brillantez con que vivían aquellos galanes charolados y aquellas mujeres de cabellos rubios y piel satinada, hicieron soñar a modistillas y a intelectuales con idénticos horizontes de vida” .⁶⁰⁸

En “El nefasto parecido”, en vez de acartonados galanes y niveas damas, es un *cowboy* el que pone de manifiesto el poder del celuloide para modificar o intervenir en la realidad del espectador y, como se pone de manifiesto en el caso concreto de don Luquitas, para hacer del personaje cinematográfico un *alter ego* de aquél. La figura del *cowboy* había ido adquiriendo, desde principios del siglo XX, cada vez más importancia en la literatura popular norteamericana; entre 1903 y 1910 se publican los clásicos de la novela del Oeste, y proliferan los folletines de Maz Brand y Zane Grey. Jack Jefferson se ajusta a uno de los prototipos de *cowboy* que muy poco tardaría en trasvasarse de la literatura al cine: el vaquero errante que encierra un secreto asociado con su identidad, cuya recuperación justifica todas las fechorías perpetradas. El *western*, ya bajo el formato de largometraje, ya bajo el de serial, no tardaría en difundirse a las pantallas extranjeras, como lo demuestra un texto de 1911 publicado en *Moving Picture World* quejándose de la abundancia de películas sobre el Oeste y atribuyéndola a la demanda europea.⁶⁰⁹

La función especular del cinematógrafo en el espectador también se manifiesta en *El incongruente*, una novela de Ramón Gómez de la Serna publicada el mismo año que la edición ampliada de *Miedo*. A diferencia de lo que sucede en “El nefasto parecido”, aquí es una proyección del mismo Gustavo la que aparece en pantalla (capítulo 41):

⁶⁰⁸ José-Carlos Mainer (1983), *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Cátedra, Madrid, 1999, p. 184.

⁶⁰⁹ Cf. Jean-Louis Leutrat, “El western”, en AA.VV., *Historia general del cine. EE.UU. (1908-1915)*, Cátedra, Madrid, 1998, vol. II, p. 154. Véase también, del mismo autor, “El western”, en AA.VV., *Historia general del cine. América (1915-1928)*, Cátedra, Madrid, 1997, vol. IV, pp. 161-190.

Aquella noche iba bien la sesión, iban bien las horas, cuando de pronto apareció una película norteamericana, de la que era él el protagonista, él, con su mismo rostro, su misma expresión, todo lo mismo; y, por si lo dudaba, hasta el alfiler de corbata y la leontina del reloj.

Tenía realmente algo de trasunto de una cosa sucedida en otra encarnación, si los hechos y todo el ropaje de la película no fuesen contemporáneos. ¿Cómo podía ser él aquel personaje de película, cuando nunca, ni en sueños, había pasado por aquellos parajes ni había reconocido a aquellas gentes?⁶¹⁰

A medida que se desarrolla la película, Gustavo “se sentía más él mismo en el gran espejo”. Lo curioso es que no reconoce a la mujer con la que se besa en la pantalla; una extraña circunstancia que le lleva a confirmar lo que siempre pensó:

que los grandes funcionarios del cine -¿se puede decir actores realmente?- eran, más que seres reales, representantes ideales, fantasmas de otros seres vivos que vivían su vida, sin mezclarse al cine. Por eso él, que tenía tipo y alma de personaje de cine en un film lleno de peripecias, de esquinazos del destino, de casualidades, de incongruencias, había sido escogido entre los tipos humanos para representar ese papel (pp. 757-758).

El incongruente formula una “teoría de la duplicidad” según la cual ciertos tipos viven, sin dejar de ser ellos mismos, una vida cinematográfica que desconocen hasta que un día se dan de bruces con ella en el celuloide.

Más adelante, en las páginas dedicadas a Gómez de la Serna, volveré a esta novela. Simplemente me interesa dejar aquí constancia de las múltiples posibilidades que el nuevo arte ofrece, en la narrativa de los años veinte, a los escritores interesados en el motivo del doble.

José María Salaverría

Si hay en estos inicios de siglo, además de Unamuno, un escritor español obcecado con el asunto de la personalidad, ése es José María Salaverría. Por ello, no deja de ser curioso que Salaverría arremetiera precisamente contra el autor de *Niebla*, a quien había admirado e incluso visitado en su juventud, con motivo de la “obscenidad del yo” que se desprende de su obra. Además de acusar a Unamuno de plagiarlo, de vivir esclavo de la

⁶¹⁰ Ramón Gómez de la Serna, *El incongruente*, en *Obras completas*, ed. de Ioana Zlotescu, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 1997, vol. IX, p. 757.

figura que se ha construido y de haber relegado su obra a un segundo plano, cediéndole todo el protagonismo a su personaje, se detiene en definir el *tono unamunesco* en términos igualmente peyorativos:

exaltación entre pueril e infernal de la personalidad, con exhibición de ésta a un grado de impudor sencillamente obsceno. Y después, como ampliación de o consecuencia de lo anterior, un anhelo angustioso, patético [...] del ser mortal y pasajero que se rebela a morir, no sólo como literatura, sino como carne. Luzbel y Narciso en una pieza.⁶¹¹

Cuatro años después, al escribir sobre el propio Unamuno y algunos de sus coetáneos (Baroja, Azorín, Maeztu), Salaverría apunta a la exacerbación del yo como rasgo definitorio de todos ellos, asociado además con una “tardía e inconsciente renovación romántica” que desemboca en un yoísmo delirante y un agudo espíritu de rebeldía: “el individualismo, la exaltación de la personalidad y el culto del yo tomaba[n] proporciones dramáticas, por no decir satánicas”.⁶¹² Estas críticas no son únicamente consecuencia de una valoración estética, sino un producto de la ideología sociopolítica, conservadora a ultranza, de Salaverría.⁶¹³ De Unamuno, a quien llegó a creer destinado a ser “el salvador de España”, le decepcionaba que dedicara más tiempo a la literatura que a la política; y le molestaron especialmente sus ataques a la monarquía de Alfonso XIII y a la dictadura de Primo de Rivera.

En cualquier caso, insisto, tanto eso que Salaverría llama “obscenidad del yo” como la veta romántica que señala entre sus coetáneos son muy evidentes en su propia obra. Si en Unamuno el misterio de la personalidad aparece íntimamente relacionado con el terror a la muerte, como nota el mismo Salaverría, en éste el misterio se condensa sobre todo en la imposibilidad de sentirse uno y de definir la identidad según las convenciones habituales. Así se pone de manifiesto ya en *El perro negro* (1906), donde se describe como un ser doble:

⁶¹¹ José María Salaverría, “Miguel de Unamuno”, *Retratos*, Espasa Calpe, Madrid, 1926, p. 135. Las pullas contra Unamuno causaron cierta indignación, como se pone de relieve en Jean Cassou, “Lettres espagnoles: José María Salaverría”, *Retratos*, *Mercurio de France*, octubre de 1926, pp. 239-240.

⁶¹² José María Salaverría, “La generación del 98”, *Nuevos retratos*, Renacimiento, Madrid, 1930, p. 78.

⁶¹³ Cf. Beatrice Ramos Petriz, *Introducción crítico-biográfica a José María Salaverría (1873-1940)*, Gredos, Madrid, 1960, p. 170. Sobre su vida y obra puede verse también Francisco Caudet Roca, *Vida y obra de José María Salaverría*, CSIC, Madrid, 1972. Se trata, no obstante, de una obra poco recomendable; Caudet equivoca fechas -para *El muñeco de trapo* da hasta tres, 1927, 1928 y 1929- y poco aporta a la investigación de una obra prácticamente desconocida.

Yo no soy *uno*, yo soy *varios*. Soy un conjunto de elementos contradictorios [...] Y en mi persona guardo tendencias tan antagónicas, que yo mismo soy como un palenque donde cotidianamente riñen opuestos paladines; o soy como una tribuna de controversia, en continua discusión... Soy vario y múltiple, desconocido e imprevisto.⁶¹⁴

La insistencia de Salaverría en su naturaleza doble se pone nuevamente de manifiesto en el prólogo a su segundo libro de cuentos, *El muñeco de trapo* (1928), donde da fe de “La tragedia del hombre que se encuentra partido en innumerables personalidades”, que es la suya propia. En este caso, la duplicidad consustancial a su persona le sirve para paliar la sorpresa que pueda causar a algunos lectores el “verme metido a cuentista”: “¿No es uno, verdaderamente y como hombre de letras, una difícil agrupación de múltiples personalidades?”⁶¹⁵ Al igual que en *El perro negro*, la convivencia de diversos yos es vista aquí como un conflicto, “un gran episodio de guerra” o un “constante altercado” que impide que Salaverría pueda considerarse dueño de sí mismo, pues “a cada mudanza de aire, de luz, de emoción, de corrientes ideológicas, he ido precipitándome en cambios desconcertantes”.⁶¹⁶

Todavía puede espigarse otra profesión más de duplicidad en Salaverría. Se trata del retrato que de sí mismo hace en “El fichero supremo”;⁶¹⁷ el protagonista del relato, Pedro Pérez, aspira a catalogar el Universo entero para hacer de éste una especie de biblioteca inteligible y manejable. Salaverría, testigo de sus esfuerzos, encuentra en el fichero su propia cédula:

Allí estaba mi ficha. Tiré de ella:
“José María Salaverría. Es alto y flaco. Calvo desde muy joven. Tímido. Sentido de la justicia muy exagerado. Es de naturaleza doble: triste-alegre; sensual-místico; cordial-misántropo; idealista-lógico; bohemio-laborioso; aventurero-sedentario. Naturaleza en constante guerra por su duplicidad. Sensibilidad enorme; con ella casi exclusivamente está costeano su vida de escritor” (pp. 117-118).

El autorretrato, articulado como el de Alejandro Sawa mediante diversas contradicciones, interesa no sólo como testimonio de la naturaleza múltiple del autor -única

⁶¹⁴ Cf. Francisco Caudet Roca, *op. cit.*, p. 29.

⁶¹⁵ José María Salaverría, “Prólogo” a *El muñeco de trapo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1928, p. 6.

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 8.

⁶¹⁷ José María Salaverría, “El fichero supremo”, *El muñeco de trapo*, pp. 111-122.

constante definitoria de su personalidad-, sino también porque revela la tendencia de Salaverría a *novelizarse* y hacer de sí mismo un personaje literario, y proporciona una valiosa información sobre su fuente de inspiración: la sensibilidad, la emoción, la experiencia propia.

Como se ha visto, en el prólogo a *El muñeco de trapo* Salaverría parece querer justificar el cultivo del cuento aduciendo la condición proteica consustancial al escritor, dado que él era conocido sobre todo por sus ensayos y crónicas periodísticas. Quizá esa necesidad de reivindicar su faceta de cuentista tuviera que ver con un decepcionante recibimiento del primer libro que dedicó al género, *Páginas novelescas* (1920). Y es que el hecho de que tanto los dos volúmenes citados como un tercero, *El libro de las narraciones* (1936), estén consagrados a la narrativa breve, y en algunos casos al cuento fantástico, se ha considerado incluso en estudios posteriores a la muerte de Salaverría poco menos que una anomalía:

Los elementos románticos del misterio y la fatalidad predominan en tal grado que nos preguntamos si Salaverría eligió semejante argumento por razones comerciales, para satisfacer los deseos de ciertos lectores (las historias se publicaron originalmente en revistas populares madrileñas, como *La Novela de Hoy* y *La Novela Semanal*), o si ofrecían el aliciente de una escapatoria para la vena de romanticismo en el temperamento salaverriano.⁶¹⁸

Sin embargo, el estudio de cuentos como “La muerte de mi *doblé*” o “Salaverría más Salaverría” no sugiere que el autor buscara primordialmente el beneplácito del lector (aunque, desde luego, algo de eso podía haber), ni tampoco que el cuento fantástico le proporcionara una evasión romántica. Por el contrario, creo que Salaverría recurre al cuento fantástico porque le permite explorar territorios vedados al ensayo o a la novela psicológica,⁶¹⁹ asuntos que, en definitiva, desbordan los límites de la representación realista.

“La muerte de mi *duple*” es uno de los cuentos más notables de *Páginas novelescas* (1920).⁶²⁰ Salaverría volvió a recuperarlo, junto con “Fin de raza”, “La flor de Magdala” y “El forjador de fantasmas”, en *El muñeco de trapo*, aunque introdujo una modificación en el

⁶¹⁸ Beatrice Ramos Petriz, *op. cit.*, p. 205.

⁶¹⁹ Sobre la producción novelística del autor, véase Eugenio de Nora, *La novela española contemporánea*, vol. II, pp. 275-278.

⁶²⁰ José María Salaverría, “La muerte de mi *duple*”, *Páginas novelescas*, Rafael Caro Raggio, Madrid, 1920, pp. 147-162.

título: “La muerte de mi *doble*”.⁶²¹ Resulta difícil conjeturar por qué utilizó Salaverría en 1920 el término inglés *duple*, equivalente a *double* pero no documentado en la literatura sobre el motivo; quizá el autor, quien viajó en numerosas ocasiones por Europa y América, se inspiró en la traducción de algún relato, o bien adoptó el término por considerarlo original.⁶²² En cualquier caso, en 1928 cambia el *duple* del título y del texto por *doble*, que continúa marcando en cursivas. Otra modificación, poco relevante, es la del nombre del doble: en 1920 se trata de Rosi, y ocho años después de Rossi.

El cuento ilustra como pocos ese mecanismo propio del género fantástico que acuñé como “la repetición de lo semejante”, pues está estructurado en torno a varias casualidades que, a fuerza de reiteración, dejan de serlo para insinuar la existencia de un extraño orden de cosas. El protagonista y narrador es confundido en tres ocasiones con un tal Rossi en otros tantos lugares y por personas distintas: al salir del Hotel París de Buenos Aires, en la ciudad de Posadas y en un café de la capital argentina. Si la primera vez la confusión le causa cierta desconfianza y la segunda preocupación (siempre, dice, le ha interesado el tema de los parecidos), la tercera le intriga enormemente, de modo que pide información sobre Rossi:

Y supe que mi *doble* era suizo, de mi misma edad, de un parecido desconcertante. Probablemente nos parecíamos hasta en el carácter. Más aún: Rossi padecía iguales achaques crónicos que yo; es decir, que nuestros cuerpos, nuestros rasgos, nuestras almas, nuestros vicios de la sangre o de los órganos capitales, eran paralelos, simétricos. Con lo cual, naturalmente, sentí vivísimos deseos de comprobar aquel problema de identidad: hubiese dado cualquier cosa por ver a Rossi, hablarle, medirle de abajo a arriba y de fuera a adentro.

Pero Rossi tenía algo de fantástico; se conocían muy someramente sus andanzas, y nadie me daba con seguridad un rastro de su derrotero. Debía andar por Europa (p. 74).

Viaja a Suiza -“el capricho de mi fortuna me llevó allí” (p. 75)-, donde finalmente se topa con Rossi. El encuentro se produce de un modo peculiar. El escenario es la estación -lugar de tránsito por excelencia- de Ginebra, donde espera un tren hacia Lyon. Enfrascado en la lectura de un periódico, percibe una “voluntad fatal”, condensada en una

⁶²¹ José María Salaverría, “La muerte de mi *doble*”, *El muñeco de trapo*, pp. 72-73. Cito por este volumen, dado que contiene la versión definitiva del cuento.

⁶²² Salaverría, no obstante, sólo dominaba el francés. Dumas, Poe, Gautier y Dostoievski fueron algunos de sus autores preferidos.

ráfaga de aire que arroja su sombrero al suelo y le obliga a fijarse en el hombre que pasa ante él en ese mismo instante. Las miradas de ambos se cruzan y se produce el reconocimiento, acompañado por la certeza de haber encontrado no ya a un simple sosias, sino a un auténtico otro yo.

La primera sensación que acomete al protagonista es la simpatía, que también percibe en Rossi; pero el abrazo de ambos queda frustrado por la partida inmediata del tren. Ahora bien, al ver a Rossi asomado a la ventana del vagón, experimenta “un odio repentino, irracional” (p. 79). Este siniestro aborrecimiento, que cree que podría llevarle al crimen, se debe, claro, a la noción de la pérdida de su identidad:

Yo no me pertenecía todo entero: otro hombre participaba de mi persona. Sentíame desdoblado en dos. Me obsesionaba la idea de que no era yo solo, sino que era dos. Andaba por el mundo otro ser que tenía derecho a usar de mi personalidad. Yo no me pertenecía, por consiguiente [...] Algunas noches de fatiga nerviosa llegué a delirar; me imaginaba como diluido en un éter imponderable, y cuando trataba de coordinar los componentes de mi ser, veía la imagen del otro, y entonces me consideraba perdido: ¡yo no era un yo en absoluto, como las demás personas, sino un semiyo! ¡Una especie de subhombre! ¡Un socio comanditario de la firma Rossi y Compañía!... Le aborrecí con toda la fuerza de mi alma (p. 81).

Meses después, el protagonista encuentra a un amigo que le participa la extraña muerte de Rossi, acaecida no se sabe cuándo en Suiza. Se siente entonces victorioso, aliviado de “haber reconquistado la integridad de mi ‘yo’” (p. 82). Pero al instante la bárbara alegría cede lugar a los remordimientos. El relato se cierra con la convicción del narrador de haber asesinado mentalmente al doble.

Rossi constituye un *Doppelgänger* clásico: es un ser “fantástico”, de procedencia incierta, que acaba convirtiéndose en una pesadilla para el protagonista. Entre éste y el doble surge una suerte de telepatía que, textualmente, se vehicula a través de la primera persona del plural empleada al producirse la anagnórisis: “Nos miramos. La mirada fue tan rápida, fulminante, como un tiro. Pero a pesar de su brevedad nos pareció larga, lenta, incontable [...] Reconocíamos mutuamente la seguridad de una completa identificación” (p. 77). El sentimiento de empatía, como es de rigor, acaba convirtiéndose en rechazo, en un odio tan atroz que incluso podría tener propiedades criminales. Salaverría deja el interrogante abierto: ¿mató el protagonista a Rossi, a su otro oyo, de tanto aborrecerlo,

quizá en la misma estación ginebrina? ¿Se trata de una fantasía provocada por el sentimiento de culpa? ¿O puede que, simplemente, Rossi no resistiera la revelación?

Es también interesante la disposición de las coincidencias que propician el conocimiento por parte del protagonista de la existencia de su *Doppelgänger* y la confrontación de ambos, fruto asimismo de unas circunstancias en apariencia fortuitas. En “La muerte de mi *doble*”, la casualidad reiterada deja de serlo y pasa a reflejar una lógica, una causalidad, ajena a la racional. El azar, por tanto, deviene en *fatum*, en destino que el protagonista llega a atribuir a una “voluntad fatal” cuya procedencia escapa a su comprensión pero que, en todo caso, parece tener como objeto que conozca a Rossi, unido a él por un vínculo inefable.

El segundo relato con *Doppelgänger* de este autor, titulado “Salaverría más Salaverría”, se publicó en las últimas páginas de *Nuevos retratos*, una recopilación de ensayos y semblanzas en la que la pieza, por su carácter fantástico, resulta discordante con la tónica general del libro.⁶²³ Sin embargo, cuando se repara en su vertiente apologética, su inclusión en esta nómina de semblanzas adquiere cierta coherencia.

Tanto por su morfología como por sus implicaciones semánticas, el doble de “Salaverría más Salaverría” (1930) es sensiblemente distinto a Rossi. Frente al *alter ego* homomórfico pero de distinta personalidad (tiene otro nombre, otra vida) que es Rossi, el *Doppelgänger* constituye aquí una duplicación exacta de Salaverría; si la existencia de Rossi tiene como objetivo evidenciar la evanescencia de la identidad humana, el doble de Salaverría sirve sobre todo para que éste acopie información acerca de lo que sus conocidos opinan de él. Se trata, por tanto, de un uso del motivo que remite a “Muérete y verás” o “Mi entierro”.

No obstante, en vez de reproducir la atmósfera sepulcral que caracteriza los cuentos de Pedro Escamilla y Clarín, o de explicar la conciencia duplicada del protagonista a través de la convencional separación *post mortem* de cuerpo y alma, Salaverría se nutre de las doctrinas teosóficas sobre el cuerpo astral para generar un doble. La experiencia de desdoblamiento arranca una noche en un café donde el protagonista conoce a un faquir indio que le invita a fumar un cigarrillo de extraño sabor. Luego, en el hotel donde se hospeda, el faquir le invita a unos licores de la India “para iniciados en determinadas sectas

⁶²³ José María Salaverría, “Salaverría más Salaverría”, *Nuevos retratos*, pp. 217-231. Los textos que componen el volumen son “Pérez Galdós”, el citado “La generación del 98”, “Ramón Gómez de la Serna y el Vanguardismo”, “Ramón de Basterra” y “Retrato de la época o una teoría del adorno”.

religiosas” (p. 221). Tanto fuma y bebe, que cae en un profundo sopor del que no despierta hasta el mediodía siguiente. Se asusta, pues percibe una “incorporeidad craneal” que le hace sentirse otro. Sale del hotel y ve que un hombre que camina delante de él, a unos ocho metros de distancia, imita todos sus movimientos. Al verle el rostro queda perplejo: “¡Aquel caballero que venía precediéndome desde el corredor del hotel, era yo mismo, en persona!” (p. 222).

Tras la lógica estupefacción, empieza a elucubrar sobre la naturaleza del caballero. No se trata de un fantasma, pues está provisto de corporeidad material, ni de un simple sosias, sino de un doble verdadero. Tampoco tarda en descubrir lo útil que éste puede serle: al pasar junto a dos mujeres que acaban de cruzarse con el doble, oye que una piropea “al escritor Salaverría”, mientras que la otra opone un “pero” que no llega a concretar. La preocupación y la curiosidad le empujan a continuar su persecución: “¡Sí, por último iba a enterarme claramente, fidelísimamente, de lo que los demás piensan de mí!” (p. 125).

Antes de llegar al café de la calle de Alcalá en el que entra el doble (quizá se trate, como en el cuento de Sawa, del café de Fornos), Salaverría reflexiona sobre la imagen de sí mismo que aquél le proporciona. Es una experiencia distinta a la de ver la imagen reflejada en el propio espejo, pues ésta se halla sujeta a una contemplación consciente y controlada, mientras que la del doble provoca un extrañamiento del propio yo: “Veíame, en efecto, a distancia, desde fuera y como si yo fuera para mí un ser extraño, propiamente un objeto. Eso es; me veía a mí mismo objetivamente” (226). Se percata entonces -como el Moscarda de Pirandello- de que “la idea que de nuestra propia figura tenemos es falsa” (pp. 226-227).

En el café descubre que carece de cuerpo material, de ahí que hasta el momento no haya sido visto por nadie: “lo externo de Salaverría estaba concentrado en mi otro yo, en tanto que yo vindicaba la posesión del juicio, la razón y el poder de la crítica” (p. 227). Se pone de manifiesto que el doble es, por tanto, el cuerpo astral de Salaverría, que se separó de él durante el sueño (los teósofos consideraban que la fuga se producía a través de la glándula pineal) gracias a las artes del faquir. Contempla al segundo Salaverría sentado solo en una mesa y se concentra en lo que sus habituales compañeros de tertulia dicen de él. Uno le califica de pelma y afirma que ojalá se hubiera quedado en Venezuela (Salaverría, en efecto, estuvo en Caracas poco antes de publicar *Nuevos retratos*, en 1929); se niega, dice, a leer a un escritor que oye misa cada día. Otro asegura que “Salaverría no conoce el idioma castellano”; encima, protesta, quiere entrar en la Real Academia Española.

Mientras prosiguen los rumores sobre su persona, Salaverría siente una terrible compasión al ver al doble -a sí mismo- solo, ajeno a la idea que de él se han forjado los otros. El final se precipita con un desmayo, al intentar Salaverría acercarse a “mi pobre yo”. Despierta en su cama y un médico le sosiega: “Mire bien alrededor, no hay nadie. Su otro yo se ha reintegrado a su verdadero cuerpo físico. Ya tiene usted en su poder a su personalidad...” (pp. 230-231). El protagonista vuelve a dormirse, en esta ocasión tranquilo. Este cierre probablemente pretenda atestiguar la realidad de lo sucedido a través de la figura fidedigna del doctor, un mecanismo contrario al de los relatos pseudofantásticos que suelen acabar atribuyendo al sueño los fenómenos sobrenaturales experimentados por el protagonista.

De las conjeturas a las que se presta “Salaverría más Salaverría”, Beatrice Petriz Ramos considera especialmente apropiadas, a mi entender con acierto, dos: “Salaverría ansiaba defenderse de los absurdos que de él se murmuraban por entonces, o, acaso [...] se consideraba uno de los importantes escritores de la época que debería incluirse en esta serie de retratos, y no podía describirse fuera del artificio de una fantasía”.⁶²⁴ En efecto, su voluntad de reivindicarse como escritor junto a autores de la talla de Galdós o Ramón explicaría por qué incluyó un cuento protagonizado (doblemente además) por él mismo en un libro de carácter ensayístico. Salaverría, asimismo, se sirve de los resortes de la ficción para evitar quizá una confrontación directa con aquellos que, en verdad, le acusaban de excesivo celo religioso o de no dominar la lengua española.⁶²⁵ La treta del desdoblamiento le permite, además, compadecerse de sí mismo a través de una persona interpuesta, de modo que la autoconmiseración queda en cierto modo paliada.

“Salaverría más Salaverría”, en consonancia con los textos junto a los que figura, podría incluso considerarse un retrato, o más bien un bosquejo de retrato, de su autor. En esta ocasión el doble no sirve para definir *ad contrariis* al sujeto, puesto que se trata de una mera proyección astral sin pensamiento ni voluntad propia. No obstante, esa descripción en negativo se articula a través de la imagen que los otros se han forjado de Salaverría, una representación que reprueba y no acepta como verdadera. Ha de entenderse, pues, que las

⁶²⁴ Beatrice Petriz Ramos, *Introducción crítico-biográfica a José María Salaverría (1873-1940)*, p. 184.

⁶²⁵ Del anticlericalismo y la aversión emocional y estética a la religión en su juventud -que en *El perro negro* se manifiesta de un modo muy similar al de *Camino de perfección* o *La voluntad*-, pasó luego a una postura más moderada. La alusión al imperfecto dominio del español tiene que ver con su formación autodidacta y el posible influjo del vasco en su uso de la lengua.

maledicciones de los tertulianos son proporcionalmente inversas a la realidad; así, al decir lo que Salaverría *es*, estarían indicando lo que en realidad *no es*. La reflexión a la que invita el cuento es similar a la que propone Pirandello en *Uno, ninguno y cien mil*, aunque el relativismo descarnado del italiano y la mirada irónica con la que observa a sus personajes no tiene aquí parangón.

En cualquier caso, Salaverría, al igual que Moscarda, descubre que un mismo individuo puede ser uno o mil en función de quien le contemple, y que por eso mismo resulta imposible obtener una idea estable de la personalidad, pues la suya propia resulta tan poco fiable como la de los otros. “¿A qué se reducía, entonces, la idea de la personalidad? ¿Quién podía jactarse de poseer verdadera y absolutamente bien asida y bien definida su personalidad?” (p. 229), reflexiona el protagonista. La posteridad, según nota Salaverría, tampoco es fiable a la hora de dar fe de la auténtica idiosincrasia del individuo, pues se basa en datos falsos, juicios erróneos o interesados. Por tanto, incluso los prohombres y las figuras históricas que tan bien creemos conocer no son otra cosa que falsos constructos, basados más en las intenciones de quien elabora el retrato que en la inasible realidad.

LAS REPRESENTACIONES VANGUARDISTAS

Los personajes duplicados de la narrativa vanguardista se insertan en una línea conceptual del sujeto muy similar a la de los relatos que acabo de estudiar. Esta narrativa manifiesta, como la precedente, una singular predilección por la plasmación del yo disoluto, de ahí que abunden los individuos de personalidad polifónica, los héroes escindidos en contradicciones y los personajes de apariencia evanescente o en constante metamorfosis. Como ejemplos ya clásicos puede citarse *El incongruente* (1922) y *El caballero del hongo gris* (1928), de Gómez de la Serna, así como los protagonistas de las novelas de Benjamín Jarnés *El profesor inútil* (1926) y *Locura y muerte de nadie* (1929). Muchos de estos personajes son descendientes directos del protagonista intelectual o decadente de la novela finisecular, tan característico además de la literatura con *Doppelgänger*.⁶²⁶

¿Qué es, entonces, lo que singulariza al personaje -y con él a los dobles- de la prosa de Vanguardia? En primer lugar, sus modos de representación y elaboración: “el personaje vanguardista es, ante todo, un constructo imaginario con encarnadura literaria y

⁶²⁶ Véanse distintas manifestaciones del héroe vanguardista en Ramón Buckley y John Crispin, eds., *Los vanguardistas españoles. 1925-1925*, Alianza, Madrid, 1973, capítulo 4.

ésta no es un accidente sino una condición esencial de su existencia”.⁶²⁷ No se produce una *descharacterización* del personaje tradicional, pues el escritor no configura a sus criaturas en virtud de un patrón realista; lo hace, por el contrario, a partir de una técnica de agregación de rasgos en torno a un núcleo, sin reparar en la verosimilitud del resultado. A esta técnica se debe “la impresión de desdibujamiento que tiene el lector, el antojo de estar ante un cúmulo o grumo de cualidades sin contornos precisos, sin un cuerpo opaco y duro que ayude a la complicidad o al compadreo”.⁶²⁸

El hecho de que el relato vanguardista sea el contenedor en no pocas ocasiones de un análisis sobre los modos de construcción del propio relato contribuye a que, en ese contexto autorreflexivo y despojado de referentes reales, el personaje resulte no ya el trasunto de un ser que pretende ser verosímil, sino una invención verbal. Un efecto similar provocan en la entidad del personaje el carácter deshilachado de la fábula y la devaluación de la anécdota. El cordón que une la narración es ahora una imagen recurrente o una idea obsesiva, cualquier factor cohesivo distinto de los que dotan de organicidad el discurso mimético-realista.⁶²⁹

La acción se recluye en la mente caótica de los protagonistas, desvinculándolos del entorno y del mundo sensorial: “los hechos se limitan a la efervescencia de un cerebro que ha perdido su identidad racional y lógica”.⁶³⁰ La realidad externa, en otras palabras, es totalmente sustituida por la realidad subjetiva.⁶³¹ El hallazgo inconsciente y el irracionalismo se convierten en canteras de la creatividad que relativizan el valor del conocimiento empírico.⁶³² El solipsismo, forma radical de subjetividad en la que todo se subordina al yo y

⁶²⁷ Domingo Ródenas, “Introducción” a *Proceder a sabiendas. Antología de la narrativa de Vanguardia española (1923-1936)*, Alba, Barcelona, 1997, p. 50.

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 51.

⁶²⁹ Escribía Francisco Ayala en 1929 a propósito de Bontempelli: “La intensa y primaria preocupación por el hilo argumental -que le distancia de la mayoría de sus coetáneos- viene a procurarle un perfil muy distintivo dentro del panorama actual de la literatura. Los nuevos escritores suelen apuntar a otros blancos, tales como la imagen, los valores de composición, el humor un poco teñido, a veces, de sentimentalidad clownesca, los frutos líricos; y ya en segundo plano, la minuciosidad, la pura intención estética, la preferencia por los temas recientes...” (“Massimo Bontempelli: *Il fligio di due madri*”, pp. 277-278).

⁶³⁰ Rafael Fuentes Mollá, *La novela vanguardista de Mario Verdaguer*, Diputació de Barcelona, Barcelona, 1985, p. 65.

⁶³¹ El “creador sincero” (el nuevo prosista) “se desgarrar silenciosamente la carne para hundir la mirada en sus entrañas y hallar dentro el reflejo del mundo circundante” (Benjamín Jarnés (1927), *Ejercicios*, en *Obra crítica*, ed. de Domingo Ródenas, Institución Fernando el Católico (CSIC), Zaragoza, 2001).

⁶³² Domingo Ródenas, *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela española de Vanguardia*, pp. 49-50.

se filtra a través de éste, es probablemente el rasgo que hermana a la mayoría de los personajes que se estudiarán a continuación.

La estructura fragmentaria del texto vanguardista, su apariencia de recolección de retazos sueltos, bien puede concebirse como un correlato textual de la desintegración del sujeto (así sucedía, recordemos, en el *Libro del desasosiego*). La atomización del discurso narrativo resulta del afán de dar fe de una percepción o de una experiencia moderna de la realidad, de modo que se sustituye la coherencia del discurso mimético por una lógica distinta. La sensación de rapidez y de temporalidad que destila la escritura, sujeta a la “hegemonía de la ocurrencia”,⁶³³ hace del personaje, asimismo, un ente provisional, susceptible de mutar o desaparecer en cada escena.

Si “El que se enterró” o “La muerte de mi *doble*” son cuentos fantásticos, no siempre pueden leerse como tales los relatos vanguardistas que contienen fenómenos extraordinarios, pues lo fantástico constituye, como ya se vio, un género basado en el discurso realista que necesita de sus convenciones para dinamitarlo. El narrador proporciona una descripción mimética del mundo que se ve resquebrajada por la irrupción de lo sobrenatural, y esta grieta, esta resquebrajadura, tiene idénticos visos de realidad que el mundo cotidiano fidedignamente representado. Por el contrario, en el cuento vanguardista los hechos suelen aparecer filtrados únicamente por la percepción de los personajes, y el mundo circundante se construye a partir de procedimientos ajenos a las convenciones realistas -es perceptible, como nota José-Carlos Mainer, la impronta de la psicología de Freud y Jung, y la sustitución de la descripción del entorno por una “visión metafórica y transmutadora de la realidad”-,⁶³⁴ de modo que se hace imposible distinguir lo natural de lo preternatural, lo que sucede de lo que no. En algunas ocasiones, a estos elementos se le añade además la actitud impertérrita de los personajes ante el fenómeno extraordinario. Así sucede en *El marido, la mujer y la sombra*, de Mario Verdaguer, donde la emancipación de la sombra de un monigote no provoca el menor asombro entre los asistentes al suceso. El interés se desplaza a sus consecuencias y no a su naturaleza posible o imposible; en absoluto importa cómo se ha producido la escisión ni ésta, desde luego, supone vulneración alguna de la lógica que rige el mundo de los personajes.

⁶³³ Rafael Fuentes Mollá, *op. cit.*, p. 57. Así, “la escritura aproxima dos momentos que antes se hallaban disociados: el momento de la concepción de la obra y el momento de su plasmación”.

⁶³⁴ José-Carlos Mainer, “Introducción” a Francisco Ayala, *Cazador en el alba y otras imaginaciones*, ed. de José-Carlos Mainer, Seix Barral, Barcelona, 1971.

Antes de analizar las *prosas* de Gómez de la Serna, Melchor Fernández Almagro, Dámaso Alonso y Samuel Ros me detendré en *El marido, la mujer y la sombra*.⁶³⁵ En esta novela no hay propiamente *Doppelgänger*, pero sí un juego intertextual con la tradición literaria del motivo. Por ello, así como por la configuración de los personajes, su estructura fragmentaria y su carácter autorreflexivo, la obra resulta una ilustración excepcional de los argumentos que he desgranado en las páginas precedentes. Verdaguer se sirve de algunos tópicos inherentes a la historia del doble para ahondar en dos cuestiones fundamentales: la relación conflictiva del escritor con sus creaciones, su posición precaria en la sociedad a causa de su profesión, y un problema de identidad cuyas raíces son en el fondo muy similares a las de los personajes pirandellianos, condensadas ambas en la relación del Novelista con la Sombra que un buen día surge de un monigote que recorta a petición de sus hijos.⁶³⁶

La silueta de la Sombra es la de “un personaje alto, vestido de negro, poseído de un extraño temblor -que era el temblor de la mano de papá- lo que le daba una inquietante apariencia de vida” (p. 5). Su emancipación no tarda en provocar un conflicto conyugal. Así, la Primera Parte de la novela, titulada “La feria sentimental”, se centra en la convulsión familiar que supone la existencia de la Sombra. El Novelista se siente orgulloso de su personaje y se felicita por las buenas críticas que le deparará, pero también le acometen los celos al percatarse de que la Sombra ha seducido a su Mujer. Ésta arguye que si se ha enamorado es “porque es obra tuya, porque tú le hiciste, porque eres tú mismo en tu mejor aspecto y en tu más profunda verdad. Es tu espíritu el que vive en él de un modo maravilloso” (p. 39). A su vez, la Mujer comienza a sentir celos ante el egoísmo del esposo, que ama a su obra más que a ella y a los niños, y le abandona. La Sombra, a su vez, también acaba huyendo del hogar.

El Novelista, acuciado por la soledad, descubre que “en el mundo el ideal vale poca cosa y que la realidad nos envuelve y nos consume” (p. 80). Es entonces cuando

⁶³⁵ Mario Verdaguer, *El marido, la mujer y la sombra*, Lux, Barcelona, 1927.

⁶³⁶ Las concomitancias de la novela de Verdaguer con la poética pirandelliana ya las destacó Eugenio de Nora (*La novela española contemporánea*, vol. II, p. 226), aunque matizando que el modelo del italiano está “superficialmente asimilado”. Sobre la obra de Verdaguer puede verse también José Gabriel López Antuña, *Mario Verdaguer, un escritor proteico*, Pliegos, Madrid, 1994; Domingo Ródenas, *Metaficción y autorreferencialidad en la novela vanguardista española*, Tesis Doctoral, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1997; y Jordi Gracia, “La conciencia astillada del escritor Mario Verdaguer”, en Francis Lough, ed., *Hacia la novela nueva. Essays on the Spanish Avant-Garde Novel*, Peter Lang, Berna/Viena, 2000, pp. 155-178.

rememora su pasado, la época en que todavía no era escritor sino un niño de Vic llamado Miguel (Segunda Parte, “Las lejanías”). La Cataluña rural y la casa familiar se configuran, en oposición al piso de la calle barcelonesa de Aribau que ocupa actualmente, como un ámbito real y palpable, un remanso de paz que pone de manifiesto cuanto de artificial tiene la Sombra, y que le ayuda a reconstruir su identidad. Evoca a la madre muerta, que nunca conoció, y también a la dulce María, quién luego sería su esposa.

La inmersión en el pasado le hace ver la vacuidad de su vida, el modo en que la vocación de escritor le ha alejado del mundo real. “Comenzó a darse cuenta de que los personajes de sus novelas eran seres muertos, estaban fuera de la realidad y no podían darle aquel amor que le faltaba, que era real, que se había ido de su casa con su mujer” (p. 121). Así, el Novelista emprende un viaje (tal es el título de la Tercera Parte, “El viaje”) hacia Levante, aunque no le resulta tan satisfactorio como pretendía. En el tren, de regreso a Barcelona, conoce a Katia, quien le identifica con el “autor de la Sombra” (p. 145). Traban amistad y ella le revela su historia, una vida vulgar propia de folletín que el Novelista transcribe, “recreándose en hacer nacer una figura real, que no estaba en sus novelas y que había comenzado a amar” (p. 151), y que pasa a engrosar la Cuarta Parte de la novela (“La historia de Katia”). La vuelta a Barcelona y la relación con Katia suponen, tras el viaje al pasado, una nueva deshumanización del Novelista. Y es que la joven rusa no es una persona *real*, sino un personaje de novela barata que transcurre entre circos y sesiones de espiritismo.⁶³⁷ La escena en que Katia parece surgir del espejo de un cafetería mientras el Novelista aguarda su llegada dota al personaje, en efecto, de un aura irreal (p. 150).

En la Quinta Parte, “El marido, la mujer y la sombra”, el Novelista inicia una relación sentimental con Katia. Prepara, con cierto regocijo, el sofá en el que un día descubriera a su esposa con la Sombra, pero al evocar a María siente remordimientos, y echa de menos “una muerta ternura familiar, que él mismo había destruido con un pedazo de papel y unas tijeras” (p. 179). Quizá por eso, a causa de esa secreta nostalgia, le pide a María que regrese con él. La reconciliación, no obstante, es sólo aparente, pues continúa viendo a Katia. A su vez, María vuelve con la Sombra. Los motivos por los que sigue enamorada obedecen, según explica el narrador, a la afición del sexo femenino a “la novela

⁶³⁷ Según nota Víctor Fuentes (“La narrativa española de vanguardia (1923-1931): un ensayo de interpretación”, *Romanic Review*, LVIII (1972), p. 211-218), la parodia de géneros asociados con el gusto burgués, como el folletín y la novela rosa, es uno de los mecanismos más fructíferos de la narrativa vanguardista.

blanca”. Y es que la Sombra no es para María más que un personaje de novela sentimental que “le había enseñado todas las perversidades del amor enfermo, del amor rebuscado en los libros” (p. 191). El Novelista, por su parte, se siente satisfecho con su doble vida: Katia le proporciona la aventura, María la paz. Tiene dinero, editores, y se sabe mimado por el público. Pero para conseguir esta felicidad ha renegado de su creación: “La Sombra, que había condensado sus ideales más íntimos, ya no estaba allí, ya no le estorbaba con sus inquietudes y con su ir y venir incesante. Él había renunciado al ideal para gustar las realidades de la vida” (p. 197). Pese a todo, matiza el narrador, la presencia de la Sombra, aunque invisible, sigue latiendo en la casa.

Hay otra historia en la novela, secundaria con respecto a la del Novelista, que se inscribe también en la dimensión del doble. Se trata de la anécdota protagonizada por Rodríguez, autor de una “Oda a Luisa” que el Novelista desprecia pero que, en cambio, gusta mucho a la Mujer y a la Sombra. En el capítulo XIV de la Primera Parte, el narrador presenta al poeta Rodríguez, que ejerce como periodista para ganarse la vida y habita, “solitario como un gorrión” (p. 67), en el último piso de un hotel, obsesionado con la Luisa de la oda, cuyo paradero desconoce desde hace diez años. Al llegar a la redacción del periódico, Rodríguez se desdobra en el Hombre Percha: mientras el poeta piensa en Luisa, el otro, “aquel ser que lleva parte de su ropa, se mueve, se sienta sumiso a la máquina de escribir y comienza maquinalmente a hacer cuartillas” (p. 69).

Aunque el Hombre Percha no es puramente el *Doppelgänger* de Rodríguez, Verdaguer se sirve del artificio del desdoblamiento interno para expresar la alienación de un individuo que, a despecho de su vocación literaria, pasa el tiempo recluido en una oficina, escribiendo las crónicas insustanciales que el director le ordena. Así, cuando éste le dice que el artículo que acaba de escribir es inmoral, el poeta se defiende aduciendo que “Es la máquina de escribir, señor Director, lleva muchos años en la Redacción y ya escribe sola” (p. 74). Su compleja situación evoca la del protagonista sin nombre de *El intelectual y su carcoma* (1934), quien también vive atormentado por una especie de desdoblamiento interno. Por ejemplo, llena de comentarios cínicos las novelas del “viejo inquilino”, de “mi enemigo mortal” -las suyas, claro-, en una suerte de “venganza contra mí mismo”.⁶³⁸ Y es que tanto esta novela como *El marido, la mujer y la sombra* son, en palabras de Jordi Gracia, “poderosas metáforas de la impotencia literaria del escritor y paradójicamente, logran

⁶³⁸ Mario Verdaguer, *El intelectual y su carcoma*, en Joaquín de Entrambasaguas, ed. (1961), *Las mejores novelas contemporáneas*, Planeta, Barcelona, 1973, vol. VIII, pp. 1319-1320.

transmitir el desasosiego, la incertidumbre, la ambivalencia del deseo y la angustia ante el precio de la literatura como oficio”.⁶³⁹

La alusión al personaje de Luisa adquiere, además, una función estructural. En el último capítulo de la Primera Parte (XV), Luisa se encuentra con la Sombra en Vallvidrera y, conscientes ambos de su naturaleza ficticia, de ser personajes literarios -ella sabe que “Una mujer inmortalizada en unos versos tiene el deber de estar siempre en un plan de novela” (p. 75)-, deciden iniciar una vida juntos. Luisa no volverá a aparecer en la novela, y la Sombra, cuando lo haga, estará ya emancipada y dispuesta a iniciar una nueva etapa con María.

La recepción más o menos positiva que en su época tuvo la novela entre escritores y críticos⁶⁴⁰ fue fruto, al margen de su novedoso carácter vanguardista, de “la exactitud con que la novela retrataba las nuevas relaciones del escritor moderno consigo mismo”,⁶⁴¹ y es precisamente en este sentido en el que hay que rastrear la impronta del doble. Parece probable que Verdaguer conociera los relatos clásicos dedicados al motivo (los de Chamisso, Hoffmann o Poe), y la obra de Dostoievski, de quien hizo algunas traducciones.⁶⁴² Además, vertió del italiano *Palabras y sangre*, de Papini, libro que contiene excelentes cuentos fantásticos y algún otro que, al igual que sucede en *El marido, la mujer y la sombra*, tematiza la relación conflictiva entre la ficción literaria y la realidad.⁶⁴³

⁶³⁹ Jordi Gracia, “La conciencia astillada del escritor Mario Verdaguer”, p. 167.

⁶⁴⁰ Véanse las reseñas de Rafael Cansinos-Assens, “*El marido, la mujer y la sombra*”, *La Libertad*, 25 de marzo de 1927; Ernesto Giménez Caballero, “Dos novelas de ruido. Sobre *Marcos Villari*, de Bartolomé Soler y *El marido, la mujer y la sombra* de Mario Verdaguer”, *La Gaceta Literaria*, 1 de mayo de 1927; José María Salaverría, “Ideas y notas. Ruido o fervor literarios”, *La Vanguardia*, 1 de abril de 1927; y el capítulo XXXII de las *Rúbricas (Nuevos Ejercicios)* (1931) de Benjamín Jarnés, en *Obra crítica*, ed. de Domingo Ródenas, pp. 161-163.

⁶⁴¹ Rafael Fuentes Mollá, *La novela vanguardista de Mario Verdaguer*, p. 79.

⁶⁴² La publicación de las traducciones, no obstante, es posterior a la de esta novela: *El espíritu subterráneo* y *El jugador* de Dostoievski (ambas en la editorial Maucci, 1931), y *Palabras y sangre*, de Papini, en la edición citada de Apolo, 1932. Pero Verdaguer había vertido en 1927 *La patética vida de Dostoieski*, de André Levinson, de modo que probablemente conocía ya las obras del ruso.

⁶⁴³ Me refiero a “El hombre de mi propiedad” (*Palabras y sangre*, pp. 51-66): el misterioso Dité, le sugiere al narrador que haga más bella y misteriosa su vida, como si se tratara del personaje de una de sus novelas. El narrador acepta, pero es incapaz de moldear a Dité como éste desea: “debe reconocer que, en sus novelas, da muestras de una imaginación mejor y mayor” (p. 62). Comprende entonces que ha tenido que sacrificar su vida a la de Dité, convirtiéndose en “su esclavo, en el empresario siempre alerta de su existencia personal” (p. 63), y provoca el suicidio del personaje. “Aquel papel” (*Marcha atrás*, 1931), de Samuel Ros, parte de un motivo similar: una célebre pero desorientada actriz solicita a un autor de teatro que le escriba un papel, que le dé un rumbo a su vida. El autor acaba ofreciéndose como “Programador de la vida. Se escriben papeles definitivos y transitorios para ciertas situaciones de la vida. Especialidad en papeles para millonarios aburridos”

El interés de los vínculos que ligan a La Sombra con el Novelista estriba sobre todo en la correspondencia creador y creación. El escritor se vanagloria del personaje que ha inventado, lo adora de manera casi narcisista, pero a la vez se siente irritado y asustado por su autonomía. Este horror surge de un modo peculiar de concebir el proceso creativo:

Si la “ocurrencia” no nace ya de la propia voluntad del creador y es indeliberada, el sujeto que la engendra difícilmente puede autoproclamarse dueño legítimo de ella ni reclamar su plena paternidad. El que escribe siente ahora su escritura como algo que se ha quedado, en parte, sin dominio, algo que ya no se halla sometido íntegramente a su voluntad de escritor y que se rebela contra las excesivas sujeciones lógicas [...] No ha cambiado, como vemos, sólo la escritura, sino que ha variado simultáneamente la idea del oficio de escribir, hasta tal punto que el escritor moderno se ve, en parte, despojado de su tradicional y omnipotente iniciativa creadora, relegada ahora a alguna parte oscura de sí mismo.⁶⁴⁴

La “ocurrencia”, la idea generadora del producto artístico, no depende del escritor, nace en una esfera ajena al yo consciente, de modo que a aquél sólo le queda considerarse un intermediario entre la obra y una parte inaccesible de sí mismo.⁶⁴⁵ El modo casual en que nace la Sombra, silueta de un monigote de papel recortado descuidadamente, sintoniza con esa poética del azar y la “ocurrencia”, con la idea de que el producto artístico surge de un rincón ignoto que escapa al control del escritor.

La Sombra, asimismo, obliga a su creador a enfrentarse a un nebuloso problema de identidad. El Novelista, como también su criatura, carece de nombre concreto y de una historia propia; el paralelismo se evidencia cuando nota que “Mi personaje no tiene pasado [...]. Este es un defecto literario que me censurarán los críticos” (p. 8). Ha vivido instalado en un mundo falso, en las páginas de ficción y en una ciudad, Barcelona, que a causa de los

(Samuel Ros, *Antología*, ed. de Medardo Fraile, Fundación Santander Central Hispano, Madrid, 2002, p. 57). En una novela anterior de Ros, *El ventrílocuo y la muda* (1930), se cita a un individuo que se vendió como personaje literario; lo mismo se plantea después Braulio, el protagonista, incapaz de darle un sentido a su vida.

⁶⁴⁴ Rafael Fuentes Mollá, *op. cit.*, p. 80.

⁶⁴⁵ La impronta de Freud también se deja sentir en la producción vanguardista de Verdaguer. El propio autor escribiría en 1930 que “en toda obra literaria hay una gran parte de inconsciente” (*cf.* José Gabriel López Antuñano *Mario Verdaguer, un escritor proteico*, p. 132). El capítulo VII (Primera Parte) de *El novelista, la mujer y la sombra*, donde el narrador se refiere al sueño como un estado que “nos devuelve al embrión de que hemos salido, nos hunde en el fermento inconsciente y viscoso donde germina, debajo de la conciencia, la raíz profunda y misteriosa de la vida” (p. 32), es revelador al respecto. Y las referencias del protagonista de *El intelectual y su carcoma* a la “subconsciencia” son más que frecuentes.

avances tecnológicos se le figura más fantasmagórica que nunca. Y, casi emulando a la Sombra, vive algunas situaciones como si de un personaje de novela se tratara. De ahí que se empeñe en revisar su pasado, para lograr corporeidad frente a la indefinición especular de su criatura, y de ahí también que se entusiasme con Katia e intente hacer de ella un personaje real, por más que ésta resulte finalmente una huerfanita de folletín.

Ya para acabar, ¿cómo puede interpretarse el final de la novela, esa consecución de una aparente felicidad en la que, pese a todo, sigue interfiriendo persistentemente la Sombra? Fuentes Mollá repara en que, a diferencia de lo que sucede en las tradicionales historias que versan sobre el doble, Verdaguer, consciente de estar sirviéndose de un artificio narrativo canónico, trata el asunto con ironía y reprocha a su Novelista ya no que se fragmente como individuo, sino que se olvide de la Sombra, a la postre una forma inédita de su yo.⁶⁴⁶ En efecto, el Novelista encuentra la felicidad cuando renuncia a su ideal literario y a su complejidad como individuo, y se instala en la vulgaridad; a su vez, la Mujer logra sobreponerse al horror que le causa el prosaísmo de lo cotidiano gracias a los encuentros con su héroe de novela, un personaje radicalmente opuesto al burgués en que se ha convertido su marido.

Pero la suya es una falsa felicidad; como matiza el narrador en los últimos párrafos de la novela, la Sombra sigue estando presente, aunque invisible, en el piso de la calle Aribau. Disiento, en este sentido, del parecer de Fuentes Mollá a propósito del final feliz, pues la criatura que el Novelista ha intentado desahuciar continúa enquistada en su vida, recordándole eso en lo que se ha transformado pero a la vez amenazando con regresar en cualquier momento. Al fin, quizá la peripecia de Rodríguez-Hombre de la Percha y de la huidiza Luisa, la criatura que le proporcionó gloria literaria, podría estar anticipando el destino del Novelista que, tras extirpar de su vida la ficción que se le escapó de las manos, subsiste anhelando un mundo definitivamente desaparecido -el de la infancia- y resignado a recibir como limosna una aparente bonanza profesional y conyugal.

El marido, la mujer y la sombra puede considerarse, al margen de lo consignado, uno de los frutos de la extraordinaria fortuna que tuvo el género de la novela entre los nuevos narradores. Pero también el cuento o la *prosa* gozaron de gran aceptación. A mediados de la década de los veinte, *prosa* vale no únicamente por 'cauce verbal de expresión', sino que

⁶⁴⁶ Rafael Fuentes Mollá, *op. cit.*, pp. 88-89.

designa además una pieza literaria breve confeccionada, claro, en prosa. Es de notar la frecuencia con la que las publicaciones periódicas de la época -*Revista de Occidente, Litoral, Verso y Prosa*- solicitan “prosas” a los autores, género que se convierte “en una de las piedras angulares de la experimentación literaria de los jóvenes”, y paradigma de la estética de la brevedad y del ingenio subyacente tras la literatura española de Vanguardia. Un culto al *quintaesencismo* -la densa parquedad- que pretendía preservar a la narrativa de la trivialidad y la ramplonería de la literatura vieja y tópica, y que tuvo como en la poética y la obra de Ramón Gómez de la Serna a uno de sus factores determinantes.⁶⁴⁷

Los cuentos que se estudiarán en las páginas siguientes dan fe del modo en que se difuminaron y expandieron las convenciones de un género sometido al experimentalismo. Frente a los relatos contemplados hasta ahora, tanto “Del brazo de mí mismo” y “Cédula de eternidad” como los caprichos de Gómez de la Serna se ciñen a un concepto libre de cuento; también de ahí, quizá, que en la época se acudiera al término *prosa* -y a otros como *fragmento* o *narración*- para distinguir esos textos del cuento *convencional*.⁶⁴⁸

El género que cultivan los autores jóvenes se halla despojado del magisterio teórico de Poe: poco queda aquí del efecto único y la unidad de impresión postulados por el norteamericano, rasgos convergentes en una idea de cuento equiparable a la de un preciso artefacto de relojería. Por el contrario, uno de los elementos singularizadores de estos *cuentos nuevos* es su estructura porosa, imbuida de una pretendida urgencia y una buscada espontaneidad, y diáfananamente opuesta a lo que el propio Gómez de la Serna había llamado, en 1919, “construcciones de mazacote”.⁶⁴⁹ Aun así, los jóvenes autores no renuncian a culminar sus cuentos con una sorpresa final, en consonancia con la naturaleza epatante de la estética vanguardista; es el caso de “Del brazo de mí mismo” y “Cédula de eternidad”, cuyos cierres obligan a releer la historia a la luz de esa información última.

⁶⁴⁷ Domingo Ródenas, “Introducción” a *Prosa del 27*, Espasa Calpe, Madrid, 2000, pp. 26-29 y 49-50.

⁶⁴⁸ Benjamín Jarnés, por ejemplo, cuestiona en 1928 que las “pequeñas obras en prosa de Sherwood Anderson” deban llamarse cuentos, y reflexiona a propósito de lo que ocurre en España: “Resulta difícil, en efecto, asignar un nombre registrado en las viejas retóricas a esto que muchos jóvenes españoles han dado en llamar, un poco vagamente, ‘narraciones’” (“Sherwood Anderson”, *Revista de Occidente*, XX, 60 (junio de 1928), pp. 352-353).

⁶⁴⁹ “La prosa debe tener más agujeros que ninguna criba y las ideas también. Nada de hacer construcciones de mazacote, ni de piedra, ni del terrible granito que se usaba antes en toda construcción literaria” (Ramón Gómez de la Serna, “Introducción” a *Greguerías selectas*, Casa Editorial Calleja, Madrid, 1919, pp. 5-6).

La promiscuidad y “la ambigüedad identitaria” -la expresión pertenece a Domingo Ródenas- del cuento, sus coqueteos con el poema en prosa, el bosquejo narrativo y la nota ensayística, así como la preponderancia del ejercicio de estilo, tienen que ver con un rechazo explícito de los vanguardistas a la literatura decimonónica y a todo lo que ésta acarrea: “la mimesis representacional y la presunción inherente de que el lenguaje pueda reproducir la realidad; el sentimentalismo, gesticulante o melancólico, de raíz romántica que ha viajado a través del decadentismo finisecular hasta el modernismo hispánico; y la prosa roída por las inercias, desgachada y a veces chabacana del siglo muerto”.⁶⁵⁰ No hay que obviar, sin embargo, el eclecticismo que tradicionalmente se le ha atribuido al vanguardismo español, arraigado en tendencias literarias finiseculares como el decadentismo o el modernismo.⁶⁵¹

En cualquier caso, el remozado doble de Vanguardia, dependiente de las nuevas representaciones del personaje, es mucho más vaporoso e indefinido que el elaborado en el contexto de otras estéticas, aun siendo deudor, quizá a despecho de sus creadores, de las elaboraciones del pasado siglo (recordemos, una vez más, *La reproducción prohibida*, de Magritte). Tradicionalmente el doble se había configurado como un mecanismo lingüístico y literario que servía para dar una forma consistente -por ominosa que ésta fuera- a la disgregación de las nociones de individuo e identidad. Pero en la narrativa de Vanguardia no siempre transmite esa paradójica sensación de consistencia, dado que puede resultar tan etéreo, evanescente e inaprensible como el original al que duplica. En otras ocasiones, el motivo es objeto de una desautomatización paródica, en consonancia con el espíritu subversivo y lúdico de las vanguardias. Por añadidura, si en el cuento modernista el doble acostumbraba a aparecer exento de toda carga maniquea, esta tendencia se extrema en las narraciones vanguardistas.

⁶⁵⁰ Domingo Ródenas, *op. cit.*, p. 70. Como afirmaba Ernesto Giménez Caballero en 1934 (“Literatura española, 1918-1930”, en Ramón Buckley y John Crispin, eds., *Los vanguardistas españoles. 1925-1925*, p. 52), la nueva literatura “ES ANTI-romántica, « -retórica, « - política, « - plebeya, « - patética”.

⁶⁵¹ En palabras de Víctor García de la Concha (“Anotaciones propedéuticas sobre la vanguardia literaria hispánica”, en AA.VV., *Homenaje a Gili Gaya*, Bibliograf, Barcelona, 1979, p. 101), “La vanguardia hispánica nace, en efecto, con voluntad de contestación al discurso literario de la mentalidad burguesa: a su dialéctica y a sus formas expresivas. Mas, paradójicamente, sus raíces se hunden y nutren en los campos del modernismo degradado”.

Ramón Gómez de la Serna

Suele señalarse que de la obra y la poética de Ramón Gómez de la Serna surgieron tanto la prosa de la generación del 27⁶⁵² como el *desmantelamiento* de los géneros literarios.⁶⁵³ Otro tanto podría aventurarse del ejemplo que tuvo que suponer para los jóvenes escritores su originalísima actitud ante los temas y motivos literarios tradicionales. Según afirmaba Guillermo de Torre en 1927, los escritores de Vanguardia se encontraban, a la hora de afrontar esta cuestión, ante un dilema estético: “descubrir si en la nueva era del arte han de ser aún conservados los viejos y agujereados motivos de siempre, confinando la inspiración y la fantasía recreadora en los límites y elementos conocidos; o si, por el contrario, se impone la instauración decisiva de los nuevos y actuales sujetos temáticos promotores de nuevos ritmos”.⁶⁵⁴ Sin duda, Gómez de la Serna había optado, bastante antes de que Guillermo de Torre planteara el problema, por conjugar ambos caminos a su peculiar manera.

Los textos ramonianos con doble constituyen un muestrario de las representaciones del motivo en la prosa de Vanguardia. El autor acostumbra a tratar el motivo de un modo juguetón y despreocupado -como escribe con acierto Salaverría, “el nuevo escritor se compromete desde el principio a retorcerle el pescuezo a la trascendencia”-⁶⁵⁵ aunque no exento de tintes ominosos. Un extraño híbrido, el resultante de esta amalgama, que se sustenta en su definición de humorismo: “es el estado especial en que son vencidos los dos elementos [lo cómico y lo dramático] y convertidos en una tercera complacencia, que no abusa de lo cómico ni de lo dramático, que sacrifica las ventajas de las dos situaciones”.⁶⁵⁶

Precisamente en este artículo, “Gravedad e importancia del humorismo”, se hallan algunas de las claves indispensables para descifrar el modo en que Gómez de la Serna

⁶⁵² Véase César Nicolás, *Ramón Gómez de la Serna y la generación del 27*, Tesis Doctoral, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1983. La deuda de estos autores con la perspectiva artística de Ramón y, más concretamente, con la greguería, ya la había notado antes Luis Cernuda en “Gómez de la Serna y la generación poética de 1925”, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Guadarrama, Madrid, 1957.

⁶⁵³ Luis López Molina, “Ramón Gómez de la Serna o la escritura incontenible”, *Quaderns de Vallençana*, 1 (junio de 2003), pp. 72-81; y “El ‘ramonismo’ hoy”, *Quimera*, 235 (octubre de 2003), pp. 24-32.

⁶⁵⁴ Guillermo de Torre, “Del tema moderno como ‘número de fuerza’”, en Jaime Brihuega, ed., *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales (las vanguardias artísticas en España. 1910-1931)*, Cátedra, Madrid, 1982, p. 214.

⁶⁵⁵ José María Salaverría, “Ramón Gómez de la Serna y el Vanguardismo”, *Nuevos retratos*, p. 144.

⁶⁵⁶ Ramón Gómez de la Serna, “Gravedad e importancia del humorismo”, *Revista de Occidente*, VIII, 84 (junio de 1930), pp. 348-391.

concibe el personaje literario y el procedimiento que aplica a los temas y motivos tradicionales. Su noción de personaje es, en contra de lo que pudiera parecer, correlativa a la de persona; el hombre pensado por el humorista, afirma, no es un ente ficticio ni una abstracción del hombre real: “Lo ficticio del personaje del humorista va circunscrito al hombre real, y lo que hace es sobrepasarle, llevarle más, corrigiendo su garrulería y su tozudez”.⁶⁵⁷ El deber del humorista, en consonancia con esa voluntad de mostrar el doble de las cosas (“por dónde cojea todo”), no es otro que “desconcertar al personaje absoluto que parecemos ser, dividirlo, salirnos de nosotros, ver si desde fuera vemos mejor lo que sucede”.⁶⁵⁸ Esta concepción no unitaria del individuo y del personaje literario, unida a una voluntad expresa de distanciamiento, surge de un pensamiento en el que no hay cabida para las vanas inquietudes. El humorismo enseña al artista a comprender la irresolubilidad de ciertos problemas (pongamos por caso el de la identidad); problemas que quizá no sean tales, sino el producto de “la vida mal planteada, defectos de la vida confinada en pequeños círculos”.⁶⁵⁹ La disposición “mágica, infantil y primitiva”⁶⁶⁰ de Gómez de la Serna ante la vida y el arte permite, asimismo, *salvar* los temas literarios y *perdonar* su calidad de obsesión, sus manidas y gastadas pasiones. Constituye un vehículo, por tanto, de renovación y de subversión, un crisol en el que se funden la disconformidad con las convenciones literarias y el ánimo de desautomatizarlas.

El doble es un motivo recursivo en la ingente obra del autor. Dada la magnitud de ésta y la imposibilidad de abarcarla en pocas páginas, lo que ofreceré a continuación no será una lista exhaustiva de las representaciones ramonianas del *Doppelgänger*, sino un sucinto análisis de aquéllas que más afortunadas me han parecido.⁶⁶¹ Las duplicaciones, las escisiones y los juegos con la identidad no podían dejar de gustar a alguien que, como Gómez de la Serna, hizo de la originalidad y la extravagancia rasgos acusados ya no sólo de su escritura, sino también de su propio periplo vital. Muestra de ello es, por ejemplo, el montaje fotográfico en el que el autor aparece multiplicado seis veces gracias a un truco de espejos y que literaturizará en *El incongruente*. Gustavo, el protagonista de esta novela, se ve

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 355.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 351.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 356.

⁶⁶⁰ César Nicolás, “Imagen y estilo en Ramón Gómez de la Serna”, en Nigel Dennis, ed., *Studies on Ramón Gómez de la Serna*, Dovehouse Editions, Ottawa, 1988, p. 135.

⁶⁶¹ Debo agradecer a Antonio Rivas, quien actualmente prepara en la Universidad de Neuchâtel una tesis doctoral sobre la narrativa breve de este autor, sus sugerencias y su inestimable ayuda en la localización de los caprichos y disparates ramonianos con *Doppelgänger*.

acosado por unos sueños que resultan el colmo de la incongruencia: ya sueña que es una mesa, un pez o un ídolo negro, ya conversa con sus seis dobles: “En sueños se repetía él mismo numerosamente, y a veces había una reunión de Gustavos que discutían de todo con opiniones diferentes. Es lo que más le obsesionaba: aquellas discusiones entre aquellos seis Gustavos, entre los que después no se reconocía” (p. 704).

Ésta no es la única experiencia de desdoblamiento de Gustavo, “un caso agravado del mal de siglo, de la incongruencia” (p. 606), un individuo que confiesa que “Yo no tengo lógica” (p. 612) y al que no le queda otro remedio que vivir a remolque de los sinsentidos con los que tropieza una y otra vez, incapaz de hacer valer una endeble voluntad. El devenir vital de Gustavo, una suerte de Don Juan paródico,⁶⁶² se compone de diversas peripecias amorosas en las que por lo general es él el seducido. Por ejemplo, su falta de sustancia se pone en evidencia cuando en una reunión de la aristocracia parisina los asistentes le confunden con el retrato de un Vanderbilt (capítulo 36).

El motivo del doble, sin embargo, reaparece con una función mucho más determinante en el último capítulo de la novela, donde, como ya se vio aquí en relación con “El nefasto parecido”, Gustavo corrobora su incipiente “teoría de la duplicidad” gracias a la existencia de un *alter ego* cinematográfico. La mujer desconocida a la que besa en la gran pantalla resulta ser su compañera de butaca. Ambos hablan, expectantes, de lo que sucederá en el tercer episodio de la película, y la boda con la que ésta concluye marca el destino de Gustavo, quien por fin halla lo que andaba buscando: “Después, todos fueron preparativos sin ninguna peripecia, y a los pocos días se casaban en el Juzgado de Paz, acabando en aquel mismo instante la incongruencia del incongruente, la vida novelesca de Gustavo” (p. 762).

Algo similar a lo que le sucede a Gustavo, quien visita gracias al celuloide parajes inéditos, ocurre en “Paisajes imaginarios de América”, una peculiar pieza narrativa incluida en *El alba y otras cosas* (1923) en la que un Ramón entusiasta transita por lugares desconocidos, buscando posibilidades vitales insospechadas.

No hemos estado en América; pero una fraternidad fatal y sinceramente sentida nos hace pensar en sus paisajes, porque la nostalgia del atardecer

⁶⁶² Luis López Molina, “Le donjuanisme et les littératures d’avant-garde: un exemple espagnol”, en AA.VV., *Don Juan. Les Actes du Colloque de Treyvaux*, Editions Universitaires Fribourg, Friburgo, 1982, pp. 83-93. Véase también Luis Bagué Quílez, “El humorismo paródico de *El incongruente*”, *Boletín Ramón*, 5 (otoño de 2002), pp. 26-33.

busca los sitios de elección, aquellos en que se nació por segunda vez, aquellos en que un hermano nuestro vio la luz, aquellos por los que pasó nuestro padre sin decirnos jamás nada.

¿Qué vemos al pensar en un paisaje tan distinto y tan desconocido, al que, sin embargo, creemos conocer?

Yo, que soy un hombre sincero, voy a divulgar ese paisaje de la inconsciencia con estribaciones en la cordillera mundial que es como la espina dorsal del mundo.⁶⁶³

De las experiencias narradas en los “Paisajes”, es un breve texto titulado “El otro” el que me interesa destacar aquí. El narrador imagina, al otro lado del Atlántico, a un doble que ejecuta sus mismos movimientos y que se dedica, como él, a la escritura:

Está sentado a la mesa a las mismas horas que yo -en ese rincón de América- y escribe las mismas cosas. Yo sé que le es más difícil que a mí editarlas, que le resulta casi imposible, pero escribe esas mismas cosas. Hace un momento escribía en una primera cuartilla este mismo título de una novela que tendrá el mismo argumento que la mía:

El Biombo

Se ha dormido también trazando ese título con los mejores trazos de la pluma, con cuidado, con perfección de hombre que traza las letras de imprenta de un gran cartel [...]

Es un tipo como yo, recuadrado, con patillas que las tijeras de la peluquería aclaran muy de tarde en tarde, con la misma mirada perdida (p. 884).

Despojado de toda connotación ominosa, el doble supone un engarce más de esa cartografía americana que Gómez de la Serna va perfilando con una imposible nostalgia. Tanto es así que, fantasea, “Buscamos al mismo tiempo los dos esas palabras que se extravían a lo mejor, y que son irremediablemente necesarias, como *querube, madreperla, trampantojo, augurante*, etc., y que los dos amamos tanto. Yo creo que nos hemos ayudado mutuamente hasta encontrar la palabra escondida” (p. 885). De la coincidencia con “ese gemelo mío”, prosigue, procede gran parte de sus greguerías, de ahí que éstas se reproduzcan en “todas las revistas jóvenes” de América.⁶⁶⁴

⁶⁶³ Ramón Gómez de la Serna, “Paisajes imaginarios de América”, *El alba y otras cosas*, en *Obras completas*, ed. de Ioana Zlotescu, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 1999, vol. V, p. 876. De ahora en adelante citaré los textos contenidos en las *Obras completas* anotando únicamente volumen y página; las referencias completas pueden verse en la Bibliografía final.

⁶⁶⁴ *El Biombo*, la novela que proyectan Ramón y su doble transatlántico, tiene idéntico título que la que elabora Andrés Castilla en los capítulos 43-45 de *El novelista (Obras completas, vol. X)*. En esta obra de 1923 el exótico objeto, “espejo sombrío”, cobra propiedades ominosas a los ojos del

“El otro”, además, es precursor de algunos textos posteriores dedicados al doble. Su tono fingidamente (¿o no?) testimonial es muy similar al que empleará Borges en “Borges y yo” (*El hacedor*, 1960), mientras que el vínculo que Gómez de la Serna establece entre España y América será igualmente productivo en *La orilla oscura* (1985), de José María Merino.

Las representaciones del doble no se agotan, desde luego, en la inquietante pero a la postre reveladora “teoría de duplicidad” del incongruente, ni en esa reconfortante hermandad que se establece con el gemelo americano en los “Paisajes”. El *ramonismo* resulta un escenario idóneo para la duplicación de los característicos tipos ramonianos -o, mejor quizá, de “ese multiprotagonista solitario y angustiado, único héroe del ramonismo”⁶⁶⁵ y un espacio propicio para la formulación de estrofalarias disquisiciones al respecto. Tanto los *caprichos* como los *disparates* pueden considerarse géneros experimentales en los que los signos culturales se descomponen, la visión de la realidad se retuerce y desautomatiza, y se trazan relaciones insospechadas entre el ser y las cosas. Como ha señalado Antonio Rivas, quien matiza la consciencia de Gómez de la Serna de estar creando un nuevo molde genérico, el camino hacia la condensación absoluta que supone el cultivo de estas piezas narrativas brevísimas

lleva aparejada una reflexión sobre el arte del relato, una abstracción de sus elementos constitutivos. El valor de los caprichos y de los disparates, por tanto, no estriba únicamente en haber reducido las dimensiones del cuento, sino también en haber propiciado una reflexión sobre los límites de la narración. Los microrrelatos ramonianos no se agotan en la rica y variada escritura greguerística. Si se puede hablar de los caprichos o disparates como un precedente es porque en ellos se establece un diálogo con el cuento, género que sufre en las páginas ramonianas un proceso de reducción, abstracción y [...] también de inversión.⁶⁶⁶

narrador: se erige en testigo silencioso de los actos de los habitantes de la casa, transforma a las personas en *otras* cuando son observadas a través de sus goznes y muestra desgracias futuras (por ejemplo, la muerte de la madre). El biombo, sobre todo, condensa “esa dualidad adversaria que crea de un lado la luz y del otro la sombra, de un lado la vida y del otro la muerte” (p. 470).

⁶⁶⁵ José-Carlos Mainer, *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, p. 312.

⁶⁶⁶ Véase Antonio Rivas, “De caprichos y disparates: las formas del microrrelato de Ramón Gómez de la Serna”, en Andrés Cáceres Milnes y Eddie Morales Piña, eds., *Asedios a una nueva categoría textual: el microrrelato*, Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, 2005, pp. 70-71. Es también clarificadora al respecto la introducción de Luis López Molina a la antología *Disparates y otros caprichos*, Menoscuarto, Palencia, 2005, pp. 7-38.

Las manifestaciones del autor al respecto son múltiples. Así, en “Teoría del disparate” (prólogo a *Disparates*, 1921), define del modo que sigue sus piezas narrativas, defendiendo la naturaleza *real* de su contenido y describiendo una peculiar confección estética y estructural:

Esta especie de disparate escogido para este libro procede de la persuasión de que hay cosas disparatadas de un interés que se repite en la vida; cuadros de pesadilla que tienen la particularidad de proyectarse en nosotros en momentos lúcidos; grandes arañas que bajan del cielo claro de las tardes claras, situaciones que se resuelven sin resolverse, sólo quedándose pasmadas en su absurdidad [...]
Todos esos conatos de drama, de escena, de realidad abrupta y borrosa; todos esos proyectos que no pueden salir de su éxtasis de proyectos; todos esos momentos que se nos clavan en la frente cuando menos febriles estamos, merecen que alguien los recoja de la realidad. Yo lo haré con sinceridad y sin *corregir* nada en el disparate ni *disparatarlo más* [...] ¡Cuidado!... El disparate tiene límites, leyes, aticismos y certezas como el acierto. La misma austeridad de expresión, el mismo ceñirse a algún concepto, la misma lógica en el emplazamiento de la composición.⁶⁶⁷

La elección de la sustancia temática resulta inseparable del corsé genérico que la delimita, de ahí que esa revisión de los modos del cuento afecte también a sus habituales motivos; entre ellos, claro, hay que contar con los de la literatura de lo insólito y lo fantástico. Tanto es así que algunos de sus disparates pueden considerarse, y me remito de nuevo a las palabras de Antonio Rivas, “citas paródicas de relatos canónicos”.⁶⁶⁸

“La otra” (1919),⁶⁶⁹ por ejemplo, conjuga el apego al motivo de la amada perdida con el del eterno femenino, ambos de gran fortuna en la tradición romántica y cultivados por autores que, como Poe o Nerval, suscitaron un vivo interés en Gómez de la Serna; éste consagró treinta años de su vida a elaborar una biografía del norteamericano, *Edgar Poe. El genio de América* (1953),⁶⁷⁰ mientras que a Nerval le dedicó la ya citada “El suicida Gerardo de Nerval. En esta semblanza, funde vida y obra literaria hasta el punto de llamar a Jenny Colon “Aurélia”; ingenuamente o no -quizá pensara, como Unamuno, que la vida del

⁶⁶⁷ Ramón Gómez de la Serna, “Teoría del disparate”, *Obras completas*, vol. V, pp. 434-444.

⁶⁶⁸ Antonio Rivas, “De caprichos y disparates: las formas del microrrelato de Ramón Gómez de la Serna”, pp. 66-67. Pone como ejemplo “La mano” (1917), donde el aurore retoma, para parodiarlo, el motivo principal de dos cuentos de Maupassant.

⁶⁶⁹ Esta breve pieza apareció en *Muestrario*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1919. Cito de *Obras completas*, vol. IV, p. 476; recientemente se ha recogido en la citada antología elaborada por Luis López Molina *Disparates y otros caprichos*, p. 93.

⁶⁷⁰ Tradujo, además, algunos de sus cuentos. Véase James H. Hoddie, *El contraste en la obra de Ramón Gómez de la Serna*, Pliegos, Madrid, 1999, pp. 169-170.

artista se explica por su obra literaria, formada también por diarios y correspondencias-toma por verídicos hechos que aparecen depurados por el tamiz de la ficción.⁶⁷¹ En cualquier caso, lo que me interesa destacar aquí es el modo en que Gómez de la Serna carga las tintas en la obsesión de Nerval hacia Colon, convertida en la figura sincrética de su ideal femenino, y en el hecho de que para el poeta francés todas las mujeres constituyeran reproducciones de ese arquetipo. “La otra” evoca un conflicto paralelo al de “Silvie”, y “Aurélia”:

En todo era *ella*, aquella por la que estaba desesperado. Los mismos lunares, la misma voz de corazón herido, los mismos secretos, los mismos caprichos, el mismo nombre de la que había gozado su amigo el escéptico.

-¿Y sabe usted dónde está la suya?

-En una mancebía.

-Pues vamos a verla.

Fueron. No era ella, pero era enteramente igual a ella.

Al salir le dijo el amigo escéptico:

-Lo ve. No hay que desesperarse nunca. Sólo hay que buscar la otra, la enteramente parecida.

Gómez de la Serna condensa en pocas líneas el conflicto del individuo que cree haber encontrado en una prostituta a la dama perfecta de cuyos encantos disfrutó en el pasado “el amigo escéptico”. Pero, según le aconseja éste, debe conformarse con buscar a “la otra”, a “la enteramente parecida”, pues la mujer ideal -o el ideal de mujer- es inaprehensible. Asimismo, se sugiere aquí, como en los casos precedentes de doble objetivo femenino, una duplicidad entre virtud y lascivia, pureza y pecado, cifrada en la contraposición entre *ella* y la prostituta hallada en el lupanar.⁶⁷²

⁶⁷¹ Como señala José-Carlos Mainer (*op. cit.*, p. 310), las biografías y efigies ramonianas “son retablos desmesurados donde importa más la imaginación que la exactitud, la voluntad y el destino personales que la historia de alrededor, la anécdota falseada que el análisis biográfico, la actitud ante el arte que la evaluación estética del resultado. Pero no por eso se convierten en puros *divertimenti* o en rimeros de episodios trágicos o chistosos.”

⁶⁷² El texto evoca a “La una y la otra”, aparecido un año después en *Libro nuevo (Obras completas, vol. V, pp. 113-115)*. Un hombre tremendamente fiel a su esposa se siente atraído por la de un amigo: “había encontrado como un duplo de aquella mujer a quien amaba” (p. 114). No hay parecido físico entre ellas (ni, por tanto, doble); lo que las equipara es la certeza extraña del protagonista de que “sin conocerse aquellas dos mujeres, sin haber estado cerca nunca, se correspondían, dependía la una de la otra” (p. 114). Cuando fallece la mujer del amigo, se empeña más que nunca en cuidar a la suya, convencido de que “debía de haber una relación oculta entre ellas” (p. 115). A su vez, “La una y la otra” y el microrrelato de *Muestrario* comparten con “Las muertas”, de 1910 (*Obras completas, vol. I*), el motivo de la amada inalcanzable que se encarna en otra y un “tono bastante saturado de

Esa misma ambivalencia femenina se manifiesta en “Espejo doble” (1956),⁶⁷³ cuyo protagonista observa cómo “ella” -su presumible amada- usa “uno de esos espejos de cartera, que son espejo por el anverso y por el reverso”. El azogue se le antoja diabólico, pues en función del lado en el que se contempla “emprendía o no la carrera de la coquetería, que una faz del espejo era la mala y la otra la buena; la una la tentación al mal y la otra al bien”. La decisión de romperlo acaba siendo desastrosa: “le trajo la mala suerte de perderla para siempre”.

Con voluntaria ambigüedad, Gómez de la Serna aquilata en este capricho diversas supersticiones referidas al azogue. Por un lado, su capacidad para mostrar el envés de la realidad y de la naturaleza humana, pero también la atribución de poderes mágicos capaces de metamorfosearlas a su gusto; por otro, la proverbial mala suerte que acarrea romper un espejo, a la vez que, según se pone de manifiesto en numerosas tradiciones folclóricas, el estrecho vínculo que une al ser humano con su reflejo especular, de modo que si éste se quiebra el individuo perecerá.

¿Qué sucede realmente en “Espejo doble”? ¿Ha de interpretarse la pérdida definitiva de la amada como un mero abandono provocado por la destrucción del azogue, o bien como una pérdida que exprime en toda su literalidad ese “para siempre” y apunta, por tanto, a la muerte? Es esta posibilidad la que permite un juego más productivo con el carácter doble de la mujer.⁶⁷⁴ Al resquebrajar el espejo, temeroso de esa coquetería malévolamente que aflora en la amada cuando se contempla en su anverso, el protagonista la asesina. Y no

modernismo decadentista” (Ignacio Soldevila, “Ramón: las primeras narraciones (1905-1913)”, Evelyn Martín-Hernández, ed., *Ramón Gómez de la Serna*, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines (Université Blaise Pascal), Francia, 1999, p. 153). El protagonista de “Las muertas”, apasionado por “las cosas extrañas”, divaga sobre cinco muertas que no conoció en vida. En los ojos invisibles de la quinta, “la del retrato”, halla “como un antifaz de todas las muertas femeninas. Así las muertas innominadas [...] tienen la carátula de ella” (p. 1103).

⁶⁷³ “Espejo doble” pertenece a los *Caprichos* de 1956, volumen en el que se compendian numerosas narraciones procedentes de otros libros misceláneos. No he hallado, sin embargo, la fecha de la primera publicación de este capricho. Cito del volumen VII de las *Obras completas*, p. 946.

⁶⁷⁴ La conversión de esta creencia en materia literaria se da también en “Mataespejos” (*Caprichos*, 1956; *Obras completas*, vol. VII, p. 907). El protagonista, así llamado, “había logrado la muerte de algunas personas de su intimidad rompiendo espejos bajo la aviesa invocación de sus nombres”; Ramón, además, introduce el mito de Caín en la peripecia: “Cuando se dio cuenta por primera vez de la alevosa consecuencia fue cuando por primera vez de la rotura del primer espejo vio morir al hermano que envidiaba”. Otro capricho -éste perteneciente a la órbita del doble- en el que Ramón juega con las inagotables propiedades del espejo es “El reflejo de Narciso” (*Obras completas*, vol. VII, p. 1009), donde ofrece una nueva versión del mito, distinta a las de Conón, Pausanias u Ovidio (véase capítulo 1.4, Segunda Parte, de esta tesis). Narciso pierde el equilibrio y cae al agua; el que sale del estanque es “la imagen espejeada en el oscuro líquido”, un “Narciso pasado por agua, sombra nada más de aquel hijo de los dioses”.

sólo porque, como dicta el acervo popular, alma y reflejo sean análogos, sino sobre todo porque la duplicidad es consustancial a la mujer y negarla o destruirla sólo puede acarrear su aniquilación. Más allá del simple ejercicio de ingenio lingüístico e incluso trascendiendo una posible interpretación ceñida a la tan traída misoginia de Gómez de la Serna, este capricho plasma una imagen compleja del sujeto y, en consonancia con la poética vanguardista, una aceptación de su naturaleza quebrada y escindida.

Al margen de la típica explotación del parecido físico -es el caso de “La vuelta del otro” (1920)-⁶⁷⁵ o de la curiosidad por los tipos teratológicos que sintetizan la susodicha duplicidad humana -pienso en “Las dos medias caras” (1920) y en otra de las creaciones del novelista Andrés Castilla, *Las siamesas*,⁶⁷⁶ el autor dedicó dos curiosos caprichos al *Doppelgänger* por excelencia. Me refiero a “¡Ése soy yo!” (*Libro nuevo*, 1920; *Caprichos*, 1956), y a “Él y él mismo” (*Gollerías*, 1926).⁶⁷⁷ Reproduzco el primero.

Cuando vi sacar aquel cadáver del agua, grité:

- Ese soy yo... Yo.

Todos me miraron asombrados, pero yo continué: “Soy yo... Ése es mi reloj de pulsera con un brazaete extensible... Soy yo”.

- ¡Soy yo!... ¡Soy yo! -les gritaba y no me hacían caso, porque no comprendían cómo yo podía ser el que había traído el río ahogado aquella mañana.

Lo increíble del suceso siembra la incertidumbre en el lector, contagiado por la actitud de la atónita muchedumbre a la que interpela el protagonista; además, el único elemento que el individuo aduce para certificar esa identidad es un curioso reloj. Las

⁶⁷⁵ En “La vuelta del otro”, perteneciente a *Libro nuevo* (*Obras completas*, vol. V, p. 74), un matrimonio se consume de miedo y culpa tras haber provocado el aborto de su hijo. Cuando deciden tener otro, el anterior *resucita*: “se notaba que en seguida que éste tenía las mismas facciones”. No hay aquí doble, simplemente un juego macabro con el socorrido recurso del parecido físico.

⁶⁷⁶ “Las dos medias caras” forma parte de la sección “Variaciones” de *La Tribuna*, donde Ramón publicó diversos artículos entre mayo y noviembre de 1920 (*Obras completas*, vol. V, pp. 649-650). Trata el caso de un individuo con un rostro asimétrico: la mitad de la izquierda es simpática y bondadosa y guiña el ojo, mientras que la de la derecha es seca y ruda y lanza miradas preñadas de inquina. Acude al doctor porque su lado derecho le amarga la vida, y le recomienda hacerse zurdo. Se trata de un caso en la órbita del doble similar al del “Artemio, heantontimoroumenos” (1918), si bien en Unamuno la dualidad es interna y acaba triunfando el *mal*. Por su parte, *Las siamesas* aparece en los capítulos 38-39 de *El novelista*; Gracia y Dorotea ostentan una dualidad de caracteres similar a la del Miguel-Ángel de Fernández Bremón, aunque despojada de toda connotación política. También como en este cuento, el conflicto de las siamesas tiene una raíz amorosa, y también una de las dos se suicida, obligando a morir a la otra.

⁶⁷⁷ Cito de *Obras completas*, vols. V y VII, pp. 104 y 370. “Él y él mismo” también está recogido en *Disparates y otros caprichos*, p. 164.

reducidas dimensiones y la economía expresiva del capricho contribuyen a fomentar la ambigüedad -o irresolubilidad- del caso, que preserva además el potencial siniestro de la imagen del doble ahogado; se trata, en otras palabras, de uno de esos “cuadros de pesadilla” que Gómez de la Serna consideraba digna materia para el disparate.

“Él y él mismo”, capricho de factura similar a “¡Ése soy yo!”, se caracteriza sin embargo por un tono muy distinto. Narra la historia de un individuo que es detenido por la policía pese a hallarse, afirma, a bordo de un vapor, de camino a América. En efecto, las autoridades averiguan que hay un caballero con su misma identidad en ese barco, y piden que lo traigan de vuelta a la península. El fenómeno despierta una curiosidad inusual: “Así la expectación que había en el puerto el día de la llegada del otro, que era él mismo, que le esperaba acordonado de gendarmes, sobrepasaba lo imaginable y las filas primeras de los espectadores caían constantemente al agua y se ahogaban”. Pero lo realmente increíble es lo que acaece cuando los dos caballeros se encuentran:

El otro avanzó por la pasarela, y al llegar al que era él mismo, le abrazó y los dos quedaron convertidos en un solo.
Entonces el “reintegrado” dijo a la policía:
-- ¡Lo ven!

El carácter lúdico del capricho, la viñeta caricaturesca de los curiosos que se ahogan por asistir al fenómeno y el final relativamente satisfactorio -la reintegración de original y doble (imposible, por otra parte, saber quién es cada cual) en una unidad híbrida- hacen que la perspectiva del autor sea muy próxima a la del Bontempelli de “Mirall”; una afinidad que, de hecho, ya había percibido en 1929 Francisco Ayala: “Bontempelli, insistiendo en uno de los aspectos de Gómez de la Serna, se entrega a juegos de ingenio, al excursionismo por paisajes arbitrarios, a la invención de situaciones nuevas”.⁶⁷⁸

Este brevísimo esbozo de Ayala puede aplicarse con mayor pertinencia incluso a “Récord de viajero de avión” (*Caprichos*, 1956),⁶⁷⁹ fundado en una hipérbole: la del individuo que viaja con tanta frecuencia que un día se encuentra consigo mismo.

⁶⁷⁸ Francisco Ayala, “Massimo Bontempelli: *Il figlio di due madri*”, p. 278.

⁶⁷⁹ No me consta, tampoco en este caso, que el capricho provenga de un libro anterior. Cito del volumen VII de *Obras completas*, p. 947, pero también puede verse en *Disparates y otros caprichos*, p. 248.

Su locura era la de ser el turista aéreo que más viajes de ida y vuelta había hecho, visitando todos los aeródromos del mundo.

--Salgo para Siracusa, la semana que viene estaré en Timor, y dentro de quince días habré vuelto por vía Nueva York...

En esos giros y contragiros por los siete cielos del mundo, un día al descender en el campo de aterrizaje de Lisboa se encontró con que le esperaba él mismo; o se había adelantado o estaba ya para volver a subir en el mismo avión.

El doble se emplea aquí como recurso lúdico; no se plantean cuestiones asociadas con la identidad, ni se utilizan resortes que puedan llevar a la incertidumbre o al miedo: se trata, simplemente, de una broma, de una anécdota ingeniosa que mucho encierra de chiste.

De distinto cariz, ya para acabar, son “El hombre de las dos sombras” (*Libro nuevo*, 1920; *Caprichos*, 1956), “El otro” (también en *Libro nuevo*) y “Descubrimiento científico” (*El alba y otras cosas*, 1923).⁶⁸⁰ Todos ellos se caracterizan por un modelo enunciativo que oscila entre la narración y el ensayo, y se ajustan a esa parcela del *ramonismo* que expresa el ideario de su autor.⁶⁸¹

El primero constituye una divagación sobre el ser humano y la sombra. No existe el hombre que no tenga sombra, leemos, pero sí una sombra sin cuerpo; quizá Gómez de la Serna pensara aquí en Peter Schlemihl, un *monstruo* incapaz de habitar en sociedad pese a que su sombra, emancipada, vive la mar de bien. Sí existe, no obstante, el hombre que posee varias sombras. Y es aquí donde se apela a la duplicidad que encierra esta figura: en la gran ciudad, sobre todo al pasar frente a ciertas luces, “aparecen dos sombras, la una la de la negación y la otra la de la afirmación”; la metrópolis se configura, pues, como el escenario propicio para que se manifieste esa ambivalencia. A las dos, igualmente queridas, las invitamos al Café (un espacio a la sazón muy urbano); y es que, en conclusión, “Las dos sombras nos sostienen como dos muletas y sabemos las muchas cosas que dependen de tener dos sombras”. De nuevo incide el autor en una imagen compleja del individuo, concebido como un conglomerado de diversos elementos polarizados aquí en la negación y la afirmación.

El *otro* de la segunda pieza es sensiblemente diferente al de los “Paisajes”. Los espejos, una vez más, sirven de soporte material al *Doppelgänger*, en este caso una imagen tramposa que duplica al original y siembra la confusión:

⁶⁸⁰ En *Obras completas*, vol. V, pp. 75-76, 101-102 y 1002. “El otro” también puede verse en *Disparates y otros caprichos*, p. 105.

⁶⁸¹ Véase Luis López Molina, “El ‘ramonismo’ hoy”, p. 28.

De vez en cuando sale de los espejos alguien hecho a la semejanza de otro. De la gran repetición de los espejos brota después que se ha ido el reproducido, un ser como hijo de una fotografía de relieve, una fotografía extraña que le lanza un momento a la vida viable y engañosa. En los cafés, a veces, la gran clueca que es la realidad creacionista y milagrosa, fecunda una de esas huevas, una de esas imágenes del que ha estado mucho rato frente a los espejos, y el camarero, engañado, cree que es que ha vuelto el que parecía haberse ido, y un largo rato duda de su memoria que le había dado por ido.

Gómez de la Serna atribuye a los espejos la capacidad de apoderarse de la imagen humana y doblarla, devolviendo al mundo exterior una especie de fotografía con relieve que usurpa la personalidad del original. Los cafés, con sus numerosos espejos colocados estratégicamente, resultan un enclave excepcional para el fenómeno de la duplicación u otros adyacentes, y no sólo en “El otro”: pensemos en la Katia de Mario Verdaguer, quien parece surgir del mercurio de la cafetería en que el Novelista la aguarda; o en el narrador de “La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez” (1930).⁶⁸²

Por último, en “Descubrimiento científico” Gómez de la Serna le cede la voz al “sabio doctor Wast”, convencido de que “Cada ser humano tiene su duplo al otro extremo de su meridiano inteligente”. A sabiendas de lo escasa y preciosa que es la vida humana, la naturaleza -una naturaleza que, como la realidad de “El otro”, se nos antoja *creacionista y milagrosa*- “aprovecha para dos seres lo que podríamos llamar la *vivencia*”. Este descubrimiento, tildado quizá irónicamente de “científico”, no es más que un argumento para reivindicar el que parece el meollo del asunto, la abolición de la pena capital. Y es que, arguye el sabio, la ley comete el peor de los crímenes al ajusticiar a un reo a muerte, pues en las antípodas hay una criatura inocente que, por su dependencia de aquél, también morirá: “*La guillotina ha cortado dos cabezas siempre*. Si algún argumento nuevo hiciese falta para

⁶⁸² “Podrás decirme -escribe el narrador a su amigo- que también el Casino es una especie de galería de espejos empañados, que también en él nos vemos, pero... Recuerda lo que tantas veces hemos comentado de Píndaro, el que dijo lo de ‘hazte el que eres!’, pero dijo también -y en relación con ello- lo de que el hombre es ‘sueño de una sombra’. Pues bien: los socios del Casino no son sueños de sombras, sino que son sombras de sueños, que no es lo mismo” (Miguel de Unamuno, “La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez”, *San Manuel, Bueno, y otros relatos*, EDAF, Madrid, 1985). Más adelante, el narrador reflexiona sobre la idea múltiple que se ha forjado de don Sandalio, a quien también acaba viendo como sombra surgida del espejo: “Pero, ¿es que cuando así me crucé, o se me figura ahora que me crucé, con aquella sombra humana, de espejo empañado, que hoy, a la distancia en el pasado, se me hace misteriosa, iba yo despierto o dormido” (p. 169).

suprimir la pena de muerte, este es decisivo, porque la cadena perpetua no compromete al otro viviente. Sólo la muerte”.

“Descubrimiento científico” parece surgir de la teoría del antípoda, que dicta que todos tenemos un *alter ego* en alguna parte del mundo, por lo general en un punto diametralmente opuesto al nuestro. A partir de ambos motivos, Gómez de la Serna construye una argumentación tan peregrina como inesperada que acaba desembocando en el rechazo de la pena capital, una *boutade* cuyo trasfondo, sin embargo, no está exento de cierta hondura: si las personas somos un compuesto híbrido de varios -noción que aquí se ilustra mediante la imagen del antípoda-, ¿por qué han de pagar justos por pecadores? Si en todos nosotros alientan un Jekyll y un Hyde, ¿se debe aniquilar a Hyde aun a costa de matar a Jekyll?

Melchor Fernández Almagro

La convulsión que se produce en los nuevos modos de concebir y representar el personaje literario, en voluntario contraste con la prosa naturalista y con la de cierta faceta del modernismo incipiente, se revela al observar dos escritos separados por una treintena de años que, pese a no ser exactamente manifiestos, sí ostentan cierto carácter de proclama estética.

En 1890 Armando Palacio Valdés publica en *La España Moderna* (número 21) un artículo titulado “Estética del carácter” en el que, influido por el subjetivismo de Schopenhauer, afirma que el ser humano es la clave del universo.⁶⁸³ Cuestiona además el proyecto realista: “No existe criterio objetivo de la verdad” (la realidad, así, no es preexistente a la conciencia, sino que surge de ésta).⁶⁸⁴ Otro tanto sucede en la obra literaria, cuyo eje central es el personaje. Repara Palacio Valdés en los *defectos* de la escuela realista y naturalista en la representación de los caracteres, y señala sobre todo que éstos no deben ser de una pieza:

Es un error señalar condiciones para los caracteres. Estas condiciones fijadas *a priori* sólo sirven para empequeñecer el arte y cortar las alas del artista [...]

⁶⁸³ Este artículo pasaría a formar parte de su *Testamento literario*, en *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1970, vol. 2, pp. 1279-1341.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 1286.

No hay duda que el carácter exige cierta fijeza, o sea la cualidad predominante que le presta unidad. Pero ¿la indecisión no puede ser esta cualidad predominante? [...]

No se exige que el héroe o protagonista de la novela sea, como el de la antigua epopeya, una naturaleza completa.⁶⁸⁵

También apostilla que el carácter no debe darse a conocer directamente, “Porque el hombre sólo puede ser conocido por sus obras o sus palabras”,⁶⁸⁶ una idea procedente de Maupassant pero que no se aleja demasiado del modo de hacer de los vanguardistas, quienes abominan de la descripción pormenorizada como método de caracterización del personaje. Éstos y otros comentarios aproximan el escrito de Palacio Valdés, en palabras de Nil Santiáñez, a “una poética proto-modernista”.⁶⁸⁷

No obstante, pese a esta defensa relativamente temprana de un concepto moderno de personaje, el autor será objeto de un vapuleo público desde *La Gaceta Literaria* en febrero de 1928, donde autores jóvenes como Rosa Chacel, Francisco Ayala o Antonio Espina le dedican todo tipo de lindezas a su obra, desarrollada por rumbos muy distintos, es cierto, de los presupuestos teóricos que postulara en 1890.⁶⁸⁸ Unos meses antes de este peculiar “homenaje”, en noviembre de 1827, el historiador y crítico Melchor Fernández Almagro arremetía contra autores -el propio Palacio Valdés, Pardo Bazán, Galdós, Pereda y Valera- a los que tachaba subrepticamente de reporteros, notarios y escribanos⁶⁸⁹ Así, aunque algunos de ellos se habían esforzado por experimentar con cauces estéticos ajenos a los de la estética realista, continuaban siendo una suerte de *filisteos* o *putrefactos* para los narradores de Vanguardia.

Al comparar a los cuerdos locos escindidos -el doctor Anselmo- y los personajes *quiméricos*, “sueño de sueño y sombra de sombra” -el amigo Manso- de Galdós, o incluso a

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 1294.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 1295.

⁶⁸⁷ Nil Santiáñez, *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*, p. 223. Hay que recordar que Santiáñez propone una distinción entre el proyecto realista y el modernista que aglutina modernismo y vanguardia en este segundo grupo.

⁶⁸⁸ Véase Domingo Ródenas, “Introducción” a *Proceder a sabiendas. Antología de la narrativa de Vanguardia española (1923-1936)*, pp. 22-23.

⁶⁸⁹ “No es extraño; todos, del mejor y más fino para abajo, se dejaron abanderar por la Estética que reconoce su divisa en el proverbial ‘al pan, pan, y al vino, vino’, divisa excelente para reporteros y notarios. Pero el escritor no es un escribano”. Y añade: “la frase hecha es el expediente de pobreza que instan estos escritores del año 80 para litigar metáforas. Pero ninguno gana el pleito, y todos quedan en el lugar común [...] El *Folklore*, a la derecha; el vacío, a la izquierda. Sin posibilidad ni deseo de salvarlo mediante el puente de la creación literaria” (Melchor Fernández Almagro, “La prosa de los antepenúltimos”, *Revista de Occidente*, XVIII, 53 (noviembre de 1927), p. 258).

la Borgoñona y el penitente-estudiante de Pardo Bazán, con el protagonista de “Del brazo de mí mismo” (1925), de Fernández Almagro,⁶⁹⁰ se entiende por qué todos ellos, pese a elaborar relatos no estrictamente realistas, se cobijaban bajo presupuestos literarios muy diferentes que acabaron colisionando. En “Del brazo de mí mismo”, el tema de la muerte y el motivo del doble se vehiculan de una forma radicalmente opuesta a la de los relatos decimonónicos y modernistas aquí estudiados. Todo en él, desde el discurso del protagonista hasta el tratamiento del espacio, pasando por la distorsión temporal, escapa a la lógica de la narrativa precedente, forjando otra nueva que depende exclusivamente de la realidad generada por el narrador en el marco del texto.

El cuento se divide en tres partes de desigual extensión, marcadas por otros tantos epígrafes que avanzan su contenido -“1. Del brazo de mí mismo”; “2. Frente a mí mismo”; y “3. Con mis mismas manos”-, y está trufado de paréntesis que suelen aprovecharse para insertar brevísimas historias o apuntes adyacentes, similares algunos en su factura a las greguerías ramonianas. Comienza *in medias res*, con la repentina aparición del “yo mismo”:

Volví la esquina y me topé -ni siquiera sé cómo decirlo- conmigo mismo.
-- Pero, ¿usted es... yo? -pregunté con la boca redonda y los ojos redondos, como en las caricaturas del estupor.
-- Sí -me respondió una voz muy cercana, que parecía muy distante, al tiempo que aquel otro yo, echaba sobre mí unos brazos de patética frialdad (p. 317).

En vez de rebelarse o preguntarse por la existencia de ese *alter ego*, el protagonista se deja llevar calle arriba. El escenario por el que pasea asido al brazo de su “yo mismo” evoca las pinturas metafísicas de Giorgio de Chirico o las surrealistas de Salvador Dalí, compuestas por espacios de distribución imposible y edificios de aspecto mutante y gomoso; en pocas palabras, una plasmación espacial onírica:

Aquella calle no era la calle por donde yo solía pasar todos los días. Era una calle desconocida e imprevista: imprevista e inverosímil. Ni recta ni sinuosa. No puedo recordar si llana o en declive. Daba la sensación de no terminar en parte alguna, y la orillaban casas que si en un principio

⁶⁹⁰ Melchor Fernández Almagro, “Del brazo de mí mismo”, *Revista de Occidente*, IX, 27 (septiembre de 1925), pp. 317-323. También en Domingo Ródenas, ed., *Proceder a sabiendas. Antología de la narrativa de Vanguardia española (1923-1936)*, pp. 289-294.

eran de cal y canto, como todas las casas, concluían por perderse en el aire, como hechas de aire, de tan vaporosas como llegaban a ser, en sus alturas. Ya hacia la mitad de las fachadas, se abarquillaban para doblarse sobre sí mismas, en formas extrañas, y los balcones se arrugaban también, como si todo no fuese sino labores en gasas vacilantes (pp. 317-318).

Las casas no son sino un correlato arquitectónico del estado del protagonista, que también se nota vaporoso y a punto de abarquillarse y fundirse con su extraño compañero: “Yo mismo me sentía como hecho de tul. Ni aun pude palparme [...] Junto a mi nariz yo sentía la de mi otro yo, tan cerca que nuestras caras se confundían en una misma masa fofa. Su aliento se unía al mío, en una misma aspiración gélida. Sus dedos, con creciente ahínco, se clavaban en mi carne. En mi carne, o en lo que fuese” (pp. 318-319). De súbito aparece una muchedumbre duplicada cuyos miembros aparecen cogidos del brazo de sí mismos - como acompañados por trozos de espejos-, excepto algunos que son capaces de zafarse del doble; esos pocos le recuerdan su modo desembarazado de andar “antes de que me acogotase aquel majadero que parecía ser yo mismo” (p. 319).

Al llegar al final de la calle, desfilan ante una nube que deja caer papelititos azules y negros. Al narrador le toca uno negro, mientras que los manumitidos, los que consiguieron liberarse del doble, recogen pasaportes azules, suben a un coche etéreo y desaparecen en un “cielo lejano, cándido y encendido, como un cielo de infancia” (p. 321). El narrador y otros como él, “atenazados siempre”, caen sobre un volquete -un vehículo de carga- que les lanza por una garganta oscura, angosta y hundida.

En la segunda parte, el protagonista se encuentra en un habitáculo, ante una pantalla que proyecta la que ha sido su vida hasta el momento. “No se conocía en el Infierno tormento mayor que el operado por la memoria, al hacerse órgano de la conciencia” (p. 321). Asiste a una reconstrucción cruel y exhibicionista de su gráfico vital -ofrecida, apostilla, por la conciencia- que le tortura sin tregua. La cinta acaba y comienza una y otra vez, hasta que “la proyección endemoniada” desarrolla una historia nueva en cuyo protagonista no se reconoce, si bien identifica en sus acciones las suyas propias. De súbito le sobreviene un sentimiento dolorosísimo: “pude adquirir la noción de que había yo dejado en el Mundo una vida como un cabo suelto de la mía, forzada ya a anudarse con ella, de modo irremisible: la vida de mi hijo” (p. 323). Consigue librarse de “la visión obstinada y espantosa que asfixiaba -y no del todo- mi alma. Cogí por el ala a un murciélago y monté en él” (p. 323).

La tercera parte está compuesta por una única frase, quizá extemporánea a la acción precedente: “Un día amaneció mi hijo estrangulado” (p. 323). La información que proporciona el epígrafe de este capítulo, “Con mis mismas manos”, hace pensar que el estrangulamiento ha sido llevado a cabo por el propio padre, esto es, el protagonista y narrador.

La dificultad de analizar esta prosa -como, veremos, algo parecido sucede también con “Cédula de eternidad”- no estriba ya en asignarle un significado trascendente al argumento, a la acción o a las implicaciones del doble, sino, ante todo, en discernir lo que aquí ocurre. El contenido en ocasiones hermético de las incursiones parentéticas, la indefinición espacial -¿una calle inacabable?, ¿una nube que despide papelitos?, ¿un pasadizo subterráneo con murciélagos?- y la distorsión o vulneración del tiempo dificultan la tarea.

En cualquier caso (y me arriesgo a proponer la interpretación que creo más ceñida al texto), la ilación del cuento invita a pensar en el proceso que experimenta un padre hasta llegar a saber o reconocer que ha estrangulado a su hijo con sus propias manos. Se trata de un viaje subterráneo de reminiscencias míticas, de un descenso al Infierno de la memoria en el que ésta, erigida en órgano de la conciencia, lo enfrenta al recuerdo del muchacho muerto. La “visión obstinada y espantosa” (p. 323) que contempla justo antes de montar en el murciélago, animal asociado en distintas culturas con los señores del Infierno pero también con los sacrificios y la muerte, no sería otra que la que nos es revelada en la última línea del relato.

¿Qué sentido adquiere en este contexto la aparición del doble? Es obvio, en primer lugar, que su existencia supone una desagradable sorpresa para el protagonista; una vez digerida la sensación de asombro y miedo, se refiere a la “duplicación enfadosa de nuestra personalidad -hombres fastidiados que escupíamos una sustancia corrosiva y fétida” (pp. 319-320), y observa con envidia a aquellos que han conseguido desprenderse de su doble. El “yo mismo”, además, viene a subrayar la disolución mental y corporal que va haciendo mella en él a medida que avanza en su camino hacia la nube: “Mentiría si dijese que me bañó un sudor frío, porque lo que pudiese quedar aún en mí de materia física, se había volatilizado ya, y en aquel lugar inolvidable, yo me mostraría a los demás, seguramente, como los demás se mostraban a mí: silueteados con una línea fosforescente, fiel al perfil humano” (p. 320).

La imaginería diseminada a lo largo del cuento sugiere un íntimo enlace entre el doble y la muerte. El primer inciso parentético narra precisamente la historia de un vecino -habitante de una de las casas mutantes- que, pese a su obsesión por no dejar escapar el tiempo, tuvo que resignarse a la evidencia: “¡No quiero soltar mis minutos! Un día se le escaparon todos por el agujero que hizo la Muerte, al dispararle un dardo -helado- de su aljaba siempre repuesta” (p. 318). La progresiva disgregación física del protagonista también puede considerarse un síntoma de muerte. Asimismo, el hecho de que los que se han librado de sus dobles reciban una cédula azul -color cielo- mientras que los que continúan “acogotados” por los suyos sean depositarios de otra negra -la oscuridad del Infierno-, corrobora la estrecha relación entre el *Doppelgänger* y el destino fatal.

En “Del brazo de mí mismo” se aquilata casi imperceptiblemente -a diferencia de los cuentos decimonónicos, donde suele mentarse sin disimulo la tradición- el papel popular del doble como heraldo de muerte, engarzándolo además con la figura del psicopompo, el que conduce las almas a la boca del infierno. Así se explicaría por qué los que consiguen zafarse de su “yo mismo” van al cielo, y por qué los que siguen sometidos a éste, como el protagonista, desembocan en el Infierno, donde sus tremendas faltas les son recordadas sin piedad.

Dámaso Alonso

“Cédula de eternidad”, de Dámaso Alonso,⁶⁹¹ constituye otra notable ilustración del modo en que el narrador vanguardista asimila un motivo canónico como el doble, despojándolo de su tradicional envoltura pero conservando su quintaesencia en la que convergen conflictivamente, también aquí, muerte e identidad. Y es que el cuento vanguardista supone un contexto excepcional para la aparición del motivo. Vertebrado, como en este caso, en torno a la figura de un protagonista cuyo único rasgo cierto de existencia es un discurso desarticulado y balbuceante, los límites de la personalidad se difuminan hasta extremos insospechados; en cierto modo, el autor se despreocupa de la verosimilitud, lo que causa una sensación de distancia y extrañamiento en el lector. Asimismo, Dámaso Alonso escribe su cuento en el momento en que comienza a hacerse

⁶⁹¹ Dámaso Alonso, “Cédula de eternidad”, *Revista de Occidente*, XX, 58 (abril de 1928), pp. 1-19. También, aunque con fecha de publicación errónea, en Domingo Ródenas, ed., *Proceder a sabiendas. Antología de la narrativa de Vanguardia española (1923-1936)*, pp. 63-76.

patente sobremanera “el estímulo superrealista”.⁶⁹² La impronta surrealista se percibe, sobre todo, en el afán de desenterrar lo que late bajo el pensamiento dictado por la razón y, desde una perspectiva puramente estética, a desautomatizar las convenciones procedimentales y temáticas de la narrativa precedente.⁶⁹³

La primera parte de “Cédula de eternidad” registra el flujo de conciencia de un individuo sometido a extrañas circunstancias;⁶⁹⁴ la tipografía -los paréntesis, la modificación ocasional del tamaño de la letra- ayuda a seguir las sinuosidades del pensamiento inestable del protagonista. La segunda parte, sin embargo, se sirve de un procedimiento habitual del cuento fantástico: se superpone a la perspectiva de Sabino Miramón otra distinta, vertida en una crónica periodística que contempla los hechos desde el exterior y aporta ciertos datos a los que, de otro modo, el lector nunca habría podido acceder. La tercera confirma lo fenomenal del caso de Sabino Miramón.

El protagonista, acosado por extrañas alucinaciones, está obsesionado con sus rasgos identitarios: “Supongamos que me llamo Sabino Miramón, que tengo cuarenta y nueve años, que soy Licenciado en Farmacia. Fíjate bien; todo esto es *absurdo*. ¿Lo sabes?: *absurdo*” (p. 2). Las páginas siguientes escenifican su lucha entre la evidencia de ser Miramón y la repugnancia que su identidad le inspira. Así, la voz del protagonista se

⁶⁹² Jorge Guillén, “El estímulo superrealista”, en *Homenaje universitario a Dámaso Alonso*, Gredos, Madrid, 1970, pp. 203-206. Curiosamente, Guillén no cita a Alonso entre los autores españoles que experimentaron ese *estímulo*. La receptividad de los autores de la época hacia el surrealismo, pese a las tempranas noticias del manifiesto de André Breton (véase el ya citado artículo de Fernando Vela sobre “El suprarrealismo”), empieza a darse en 1927, a partir de la divulgación de *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*), la película de Luis Buñuel y Salvador Dalí, y cristaliza en *Sobre los ángeles* (1929), de Rafael Alberti, *Un río, un amor* (1929), de Luis Cernuda, y *Poeta en Nueva York* (1930), de Federico García Lorca. Véase Víctor García de la Concha, “Introducción al estudio del surrealismo literario español”, *El surrealismo*, Taurus, Madrid, 1982, pp. 9-27; y Agustín Sánchez Vidal, “La cultura española de vanguardia”, en Tomás Albadalejo, Javier Blasco y R. de la Fuente, eds., *Las vanguardias. Renovación de los lenguajes poéticos*, Júcar, Madrid, 1992, pp. 12-31.

⁶⁹³ La prosa, por cierto, gustó a los amigos de Dámaso Alonso. Éste probablemente se la hizo llegar a Pedro Salinas antes de su publicación, pues Salinas, en carta a Jorge Guillén fechada el 15 de marzo de 1928, se refiere a él como “recién autor de una prosa excelente “Cédula de eternidad”” (Pedro Salinas, Gerardo Diego y Jorge Guillén, *Correspondencia (1920-1983)*, ed. de José Luis Bernal, Valencia, Pre-Textos, 1996, p. 110).

⁶⁹⁴ El cuento, no obstante, no llega al derrame verbal del texto que Dámaso Alonso publicara unos cuantos meses atrás, “Acuario en virgo” (*Verso y prosa*, marzo de 1927). Véase al respecto el artículo de Francisco Javier Díez de Revenga “La prosa lúdica de Dámaso Alonso y un texto de 1927 olvidado”, en Gabrielle Morelli, ed., *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de Vanguardia*, Pre-Textos, Valencia, 2000, pp. 199-208, y su libro *Poetas y narradores. La narrativa breve en las revistas de vanguardia en España (1918-1936)*, Devenir, Madrid, 2005, pp. 247-270.

escinde en dos; una grita que no quiere ser el tal Sabino Miramón, y la otra le obliga a aceptar esa personalidad.

Aunque baraja la posibilidad de llamarse de otro modo -*Onibas Nomarím* (p. 65), anagrama de su nombre y apellido-, recuerda que posee una cédula en la que consta su identidad, y que guardó anoche en el bolsillo del pijama. Al preguntarse por qué la depositó allí, surge un extraño recuerdo (el párrafo, que reproduzco parcialmente, se distingue por el tamaño reducido de la letra):

Tengo miedo a la muerte. La muerte está escondida debajo de la cama.
Miraré: nada, nadie.
La muerte te está apuntando desde la bombilla de la luz. ¡Baja la cabeza!
¡Apaga! Oscuridad. ¡La muerte es la oscuridad! [...]
Ay, simple, simple. Mírate en el espejo: desnudo. Estás desnudo. La muerte está dentro de ti mismo. La muerte está dentro del hombre desnudo y solo. Cuando estás desnudo y solo, estás muerto.
Cierra los ojos. ¿Lo ves?: muerto. ¿Qué eres? Dilo con voz cavernosa:
“Nada” (p. 5).

Recuerda que sintió un horrible pavor, que corrió sin tino, abrió la ventana y gritó. Y que comprendió que no iba a morir mientras tuviera un nombre (de nuevo un párrafo en letra más pequeña):

No morirás mientras seas un nombre. Contra la insondable negrura, una centella. Contra la infinita extensión, un punto. Contra el inacabable silencio, un nombre. Nombre y hombre: tú. ¡Tú vivo y eterno! (p. 6).

Aun así, por más que *ser* un nombre implique existencia, esa certeza la tuvo ayer, y no hoy. Y hoy ha olvidado ese nombre, de modo que se cree muerto: “*Has olvidado tu nombre porque estás muerto. Te has muerto anoche: tu sueño fue un sueño funeral. Ya eres sólo idea abstracta de eternidad: eternidad pura, sin nombre y sin forma*” (p. 6-7). No obstante, la segunda voz le recuerda que durante todo el día ha sufrido dolor de muelas, y que ha recibido además la visita de una tal Matilde. Finalmente, decide leer la cédula de identidad, que confirma que él es, en efecto, el farmacéutico Sabino Miramón. Y es entonces cuando tiene una visión de desdoblamiento digna del Goliadkin más enfebrecido:

Cuarenta y nueve Sabinos Miramones correctamente vestidos de levita, avanzan en hilera por el fondo. Cada uno, dos centímetros más bajo que el de delante. Botines crema. Llegan al frente, marcan el paso, hacen variación. Ya están en fila, frente a mí. Se quitan las chisteras. Todos tienen la misma estatura.

Y delante de todos aparece uno más sutil, más engomado y ceremonioso que los cuarenta y nueve. ¡Ah, te conozco! Eres un falsario: tú eres Onibas Nomarím, químicamente puro. Voz fibrosa: “Yo no soy Onibas Nomarím. Onibas Nomarím ha muerto”

Es verdad: ahí está debajo de la mesa, en el suelo, *en decúbito supino*. Le duele una muela. *Está muerto, pero le duele una muela*. Una muela grande, enorme, torcida. Una muela -tan grande es- que se le sale de la boca y va creciendo, creciendo, creciendo. Onibas Nomarím es sólo una muela: una muela que le dolía. Mírala en el suelo, inmensa, con cuatro monstruosas raíces que destilan arroyos de sangre y de pus. *¿Usted no es farmacéutico? Ponga usted en seguida algo en esa muela para calmar el dolor. ¿No tiene usted cocaína? Un poco de cocaína. Vamos. Pronto* (pp. 9-10).

Percibe el protagonista una “soledad de tumba”, oye en la lejanía sonos de campana que acaban convirtiéndose en las voces de su padre, de sus hermanos, de Matilde, como si de su entierro se tratara. Rompe la cédula y, en un gesto de desafío, tira los pedazos por la ventana. Tres de ellos quedan en el suelo:

SABI

MIRA

FARMA

Pero él lee *Mane. Thécel. Fares* (p. 14). Se trata de las palabras que, según el Antiguo Testamento, pintaron unos misteriosos dedos masculinos en un muro mientras el rey Baltasar (hijo de Nabucodonosor) disfrutaba de un orgiástico festín la víspera de la conquista de Babilonia. Fue Daniel quien consiguió descifrar las enigmáticas palabras: “*mené*, ha contado Dios tu reino y le ha puesto fin; *teqel*, has sido pesado en la balanza y hallado falto de peso; *ufarsin* [*fares*], ha sido roto tu reino y dado a los medos y persas” (*Daniel* 5, 25-28). Palabras, pues, que evocan destrucción y muerte.

En el discurso que prosigue, la mente alterada de Sabino Miramón mezcla coaliciones fraudulentas contra los precios de los fabricantes con protoplasmas celulares, un marido enfermo de parálisis con un niño ahogado en Zambeza. El derrame verbal concluye con gritos de socorro: “¡Auxilio! ¡Socorro! ¡Que me ahogan! ¡Manos! ¡Manos! ¡Manos! ¡Que me ahogan! ¡Manos! ¡Manos! ¡Que me ahogan! ¡Matilde! ¡Auxilio! ¡Socorro! ¡Ventana abierta! [...] (*Nadie. Nada. Luces. Sombras*) (p. 15).

La segunda parte del cuento la constituye una crónica de *El Eco de Z...* que da cuenta del hallazgo del cadáver del farmacéutico Sabino Miramón, de cuarenta y nueve años, propietario de los conocidos “Laboratorios Nomarím” y rico gracias al aceite de

hígado de bacalao “Onibas Nomarím”. Fue la asistenta quien encontró el cadáver, desnudo y en decúbito supino bajo la mesa del despacho. Aunque desde la tarde de anteayer ningún vecino había visto al individuo, Matilde Esplugues, su amante, visitó el piso ayer a las seis de la tarde, donde él la había citado dos días antes. Al hallar el despacho cerrado con llave, esperó en la alcoba, desnuda, y pese a oír ruido de pisadas en el pasillo se fue horas después sin haber visto a Miramón.

Según refiere la crónica, en el suelo del despacho se encontró un frasquito de cocaína sin abrir, el mismo que dos días atrás había pedido Miramón a su laboratorio para apaciguar un fuerte dolor de muelas. La ventana del despacho, además, estaba abierta, los cristales rotos y el cuarto en absoluto desorden, “como si se hubiera desarrollado una violenta lucha” (p. 16). Junto al cadáver, se hallaron un traje de calle y la chaqueta de un pijama; pijama que, al decir de Matilde, ella extendió sobre la cama de su amante mientras aguardaba.

Este dato revela lo incomprensible del caso: todo parece indicar que mientras la amante esperaba a Miramón, éste yacía muerto en el suelo del despacho; pero entonces, ¿quién llevó el pijama a esa estancia? Los gritos y forjeos en el piso del farmacéutico que los vecinos oyeron la noche antepasada, la ventana que el sereno notó abierta anoche, así como el hecho de que nadie le viera entrar ni salir ayer ni acudiera, como era costumbre, a su laboratorio, impiden explicar lógicamente por qué el pijama, extendido ayer por la amante sobre el lecho de la alcoba, apareció junto al cadáver. Otro detalle inexplicable dificulta el caso: Matilde dijo notar el tacto, al coger la chaqueta del pijama, de la cédula de Miramón, cédula de la cual se hallaron tres pedazos entre el cadáver y la ventana. El periodista se pregunta quién llevó el pijama al despacho y quién rompió la cédula. “*Porque no es cosa de creer que un cuerpo muerto se entretenga en ir a buscar un pijama para romper la cédula que le perteneció cuando estaba vivo, y esparcir los pedazos de la misma...*” (p. 18). La crónica finaliza informando del encarcelamiento de Matilde y asegurando que “el suceso quedará esclarecido en breve”.

No obstante, la tercera parte, compuesta por un único párrafo, instaura la duda acerca de la culpabilidad de Matilde -único clavo ardiendo al que puede asirse la policía para dotar de coherencia al caso- al recuperar la que, a todas luces, es la voz escindida de Miramón: “¿Esclarecido? Ja. Ja. Ja. Música y danza. Fantasmas izados en mástiles de niebla. Arcángeles en pelota. Ventiladores rotundos... ¡A ver! Vamos, maestro, ¡esa música!... ¿Cómo dice?... Sí, una habanera no está mal. Pero toque cualquier cosa: lo que le parezca. O si no, toque una

música... muy agria..., muy alegre..., la más alegre que sepa usted” (p. 19). El cierre del cuento, además, retoma algunos de sus motivos iniciales: la música, los fantasmas (en el inicio, “izados en mástiles de sombra”, p. 1) y los arcángeles desnudos.

La primera parte comprende presumiblemente los tres días anteriores al descubrimiento del cadáver y la publicación de la crónica. Tres días que, no obstante, aparecen agostados, comprimidos, y en los que se concentrarían la visita de Matilde, el dolor de muelas, la rotura de la cédula y la muerte (¿o suicidio?) del protagonista. Un lapso temporal en el que la persona de Miramón -¿quizá hipersensible a causa del dolor de muelas?- se emborriona y difumina hasta el punto de no poder recordar su aspecto: “Pero a mí mismo no me puedo ver, no me puedo recordar. Me veo desenfocado, monstruoso, deshilachado, algodonoso, en nube, en vedijas” (p. 7). La escena de los dobles, de la aparición de cuarenta y nueve Sabinos Miramones (tantos como sus años) que avanzan en hilera ante él, viene a subrayar su indefinición identitaria, y ese Sabino Miramón que se distingue del resto, el “falsario” que anuncia la muerte de Onibas Nomarím, no es otro que su propio cadáver, tendido “debajo de la mesa, en el suelo, *en decúbito supino*”, tal y como luego consignará *El Eco de Z...*

La distorsión del tiempo impide trazar lípidamente la sucesión de los hechos. El enigma que plantea el periodista, el del momento de la muerte de Miramón, resulta irresoluble: no hay autopsia, y aunque parece lógico afirmar que el suceso tiene lugar cuando Matilde abandona el piso tras una larga espera (así lo corroborarían el desplazamiento del pijama, la rotura de la cédula, el ruido de pisadas que oye la mujer), el discurso de Miramón, sembrado de anticipaciones y retrocesos temporales, impide obtener conclusiones definitivas. Además, los vecinos oyeron ruidos de violencia anteayer, lo que podría indicar que el farmacéutico ya estaba muerto cuando se produjo la visita de Matilde. En este contexto, la hipótesis que el periodista descarta, la posibilidad de que fuera el propio muerto quien cogiese el pijama y rompiera la cédula, no es en el fondo tan alocada (no hay que olvidar que el protagonista se ve a sí mismo muerto en la postura en que lo encontrará la asistenta).

La excepcionalidad de lo acaecido, en cualquier caso, queda rubricada por ese párrafo final en el que Miramón hace referencia explícita a la crónica -“¿Esclarecido? Ja. Ja. Ja”- y se burla de las deducciones del periodista. Todo parece indicar que mientras el cuerpo de Miramón es examinado y enterrado, su alma incorpórea -a falta de mejor

nombre para designarla- ha pervivido. De ahí que pueda observar su cadáver, tendido en el despacho, y de ahí también que glose con sarcasmo el final del artículo.

La cédula, *leit motif* del cuento, otorga cierta lógica a la peripecia de Miramón, cuya entidad física, igual que su discurso, se deshilacha y desvanece por momentos. En torno a ese pedazo de papel se articula su conflicto de identidad, la lucha entre el deseo de no ser el farmacéutico que frisa la cincuentena y la evidencia de serlo; la paradoja radica en que el protagonista se subleva ante la obligación de reconocerse en el hombre descrito sucintamente en la cédula, pero a la vez se percata de que sin nombre no existe y está abocado a la extinción. Un combate, asimismo, cuyas raíces no se explicitan, pero que sin duda tienen que ver con la escisión que se produce entre la aclamada personalidad del inventor del producto “Onibas Nomarím” y la negativa a identificarse con esta identidad pública. Al cadáver, de hecho, le asigna el mismo nombre del aceite de hígado de bacalao que ha hecho de él un hombre rico.

Y el cuerpo se va pasando como una telilla añosa. Se va pudriendo sin que tú lo puedas remediar. Ya está podrido. Tócalo, verás cómo se desmorona. ¡Zas! ¿Lo ves? Un montoncito de polvo blanco. Estaba muerto desde ayer, desde hacía cuarenta y nueve años, desde hacía muchos siglos.

Mentira. Ese hombre no eras tú. Eras Onibas Nomarím. ¿No lo has reconocido? ¿Qué preparabas? Aceite de hígado de bacalao, químicamente puro. (Estaba muerto desde ayer.) (p. 14).

La aniquilación se produce justo después de romper la “cédula de mentira”, el “censo de ignominia”, acto con el que Miramón pretende finalmente “ser libre e inmortal” (p. 14). En estos dos términos se cifran, creo, sus máximas preocupaciones, el despojarse de una identidad que aborrece y el superar ya no el miedo a la muerte, sino la propia muerte. Y parece, asimismo, que Miramón lo consigue, escindiendo la carne del espíritu, enterrando al primero y preservando la continuidad del segundo. El hecho de que sus últimas palabras se inserten en un campo semántico y una atmósfera similares a la de las líneas iniciales del discurso hace pensar que Miramón ha quedado sumido en una espiral acrónica, en una dimensión temporal y espacial ajena a la realidad visible y cotidiana. Se trata de ese estado anunciado en el título del cuento: el farmacéutico ha roto su cédula de identidad para obtener, a la postre, la de eternidad. Cosa distinta es que, como creía, ese limbo singular le resulte finalmente satisfactorio.

Samuel Ros

La inclusión de “Hermanos Batllés, S.L” en este capítulo no deja de ser problemática. La fecha de aparición del cuento, a principios de 1944, excede en mucho los márgenes de la “duradera agonía” que comenzara a experimentar la narrativa nueva a finales de los años veinte,⁶⁹⁵ y cuya defunción suele estimarse entre 1931 y 1936. Por añadidura, la idiosincrasia y la relación discipular de su autor, Samuel Ros, con Gómez de la Serna, así como sus singulares circunstancias políticas, acrecientan la dificultad de adscribir su obra, o al menos una parcela de ésta, a una tendencia estética concreta.

La bibliografía dedicada a Samuel Ros es relativamente abundante,⁶⁹⁶ pero gran parte de los estudios se han consagrado a su vida y, en menor grado, a sus novelas, mientras que muy poco se ha escrito sobre su producción cuentística y teatral. El relato que comentaré aquí lo recogió Medardo Fraile en su notable antología *Cuento español de la Posguerra*, y luego pasó a formar parte de una selección de la obra de Ros elaborada por el mismo Fraile.⁶⁹⁷ Por desgracia, tanto las introducciones de Fraile a ambos volúmenes como su monografía sobre Ros⁶⁹⁸ se resienten de la escasa atención concedida a los textos.

En otro lugar, Fraile alude a *Con el alma aparte*, libro al que pertenece “Hermanos Batllés, S.L”, para ilustrar la precaria situación del cuento en los años cuarenta: “Los desaires recibidos por este género en España son de peso: la pérdida de un libro de cuentos que fue Premio Nacional de Literatura”.⁶⁹⁹ Y es que, en efecto, *Con el alma aparte*, que obtuvo dicho premio en 1944, nunca llegó a publicarse. Seis de sus cuentos se imprimieron en *Arriba*, *Fantasia* y *Escorial* en los meses posteriores a la concesión del premio, y en 1948

⁶⁹⁵ “Hacia 1928 la narrativa nueva entra en una duradera agonía. Los mismos autores que le infunden vida proclaman su salud quebrada” (Domingo Ródenas, “Introducción” a *Prosa del 27*, p. 93).

⁶⁹⁶ A la bibliografía citada por Mechthild Albert en su *Vanguardistas de camisa azul. La trayectoria de los escritores Tomás Borrás, Felipe Ximénez de Sandoval, Samuel Ros y Antonio de Obregón entre 1925 y 1940* (1996), Visor, Madrid, 2003, pp. 89-98, hay que añadir el reciente libro de Mónica y Pablo Carbajosa *La corte literaria de José Antonio. La primera generación cultural de la Falange*, Crítica, Barcelona, 2003.

⁶⁹⁷ Véanse, respectivamente, Medardo Fraile, ed., *Cuento español de posguerra*, Cátedra, Madrid, 1986, pp. 76-83; y Samuel Ros, *Antología*, ed. de Medardo Fraile, Fundación Central Hispano, Madrid, 2002, pp. 233-239. Todas las citas pertenecen a este último volumen.

⁶⁹⁸ Medardo Fraile, *Samuel Ros (1904-1945). Hacia una generación sin crítica*, Prensa Española, Madrid, 1972.

⁶⁹⁹ Medardo Fraile, “Panorama del cuento contemporáneo en España”, *Caravelle*, 17 (1971), p. 170. Véase también, sobre la decadencia del género en el circuito comercial de la posguerra inmediata, Joaquín Millán Jiménez, “El cuento literario español en los años 40. Un género a flote”, *Las Nuevas Letras*, 8 (1988), pp. 80-86.

algunos de los relatos, entre ellos “Hermanos Batllés, S.L.”, aparecieron en una recopilación elaborada por Carlos Blanco Soler para la madrileña Editora Nacional.

Dos son los rasgos principales que la crítica suele destacar en Ros, y en ambos convergen aspectos vitales, políticos y literarios que es necesario glosar brevemente para ofrecer una oportuna perspectiva de “Hermanos Batllés, S.L.” y justificar su catalogación al lado de las prosas vanguardistas de Fernández Almagro o Dámaso Alonso.

El primero se cifra en su relación literaria con el autor de *El incongruente*, de quien “hasta el final de su vida, sería un amigo leal”,⁷⁰⁰ un vínculo reiterado hasta la saciedad por la crítica, bien para considerar al discípulo un epígono mediocre que reproduce los peores tics del maestro, bien para distanciarlo interesadamente de la estela ramoniana, asociada con la *deshumanización* y la falta de compromiso con la realidad inherente al espíritu de la Vanguardia, consideración, ésta última, procedente de autores de signo político radicalmente opuesto. Por ejemplo, en 1933 José Díaz Fernández afirmaba que “El humorismo de Ros se ejercita en el juego de puerilizar los conflictos y hacer de los hombres muñecos y peleles con los resortes al aire”, para acabar calificando esos “tópicos deshumanizados” de putrefactos.⁷⁰¹ Tiempo después, Eugenio Montes, militante como Ros de Falange Española, sitúa su obra en las antípodas de la *poesía frívola* del 27, pues a diferencia de ésta logró expresar con una prosa lírica los problemas de su tiempo.⁷⁰² Un objetivo que constituiría, asimismo, la principal diferencia entre Ramón y Ros: mientras el primero opta por cultivar imágenes e ideas ingeniosas, el segundo se preocupa del ser humano; mientras el mundo de Ramón, “con toda su genial abundancia y originalidad de Robinson absoluto, es un mundo de cosas, de objetos, casi mineral, sin causa y sin efecto”, para Ros la sustancia de su mundo son “alusiones, auras y ambientes, delgadas paredes de

⁷⁰⁰ Medardo Fraile, “Introducción” a Samuel Ros, *Antología*, p. XXII.

⁷⁰¹ Cf. Eugenio de Nora, *La novela española contemporánea*, vol. II, p. 268.

⁷⁰² Eugenio Montes (1963), “Samuel Ros, o el poeta en prosa”, en Joaquín de Entrambasaguas, ed., *Las mejores novelas contemporáneas*, Planeta, Barcelona, 1973, vol. IX, pp. 777-778. El autor parte de presupuestos políticos en su valoración estética: “Las formas heredadas, conservadoras, burguesas, no respondían ya a la vida, pero ésta no era capaz de encontrar sus formas propias con nobleza y decoro y por eso teníamos una vida informe, agusanada, vida en que la sangre se revolvió en pus, y el espíritu en la corrupción de la materia. República, o ausencia de forma en el Estado; Socialismo, o ausencia de forma en la sociedad. Colocado un poeta ante esas fatalidades, ¿qué podía hacer? Lo que hicieron los demás, ya se sabe, fue eludirlas. La poesía en verso lorquiana y albertina, elude el drama y la tragedia íntima [...], pero así elude también la poesía, y por eso es artificio, pero no es arte; juego, pero no alma. Le quedaba reservada a la poesía en prosa recoger aquella angustia a la que la poesía en verso, por frivolidad, por cobardía y posturitas escapó”.

papel en donde habita lo humano”.⁷⁰³ Montes, en fin, celebra su supuesto abandono de la estética vanguardista, que le hizo perder “un poco de alegría, pero para ganar aquel tesoro que define [*sic*] el poeta de verdad”.⁷⁰⁴

A estas alturas, lo erróneo de la atribución a la narrativa vanguardista de un carácter *deshumanizado* y de un afán de evasión y escapismo se ha sancionado ya tan taxativamente que no creo necesario incidir en ello. Quizá baste con reproducir aquí un comentario de José-Carlos Mainer que viene a demostrar cómo esos “muñecos y peles con los resortes al aire” constituyen un asedio a la realidad, un epítome de la decadencia de los modelos tradicionales de narrar y de la crisis del sujeto que subyace a ésta:

Detrás de la disolución de la novela clásica -realista- y su reemplazo por un relato densamente poetizado y profundamente introspectivo, ¿no hallamos la disgregación de lo consciente que Freud inició muchos años antes, la potenciación de lo intuitivo sustentada por Bergson, o, en una visión más amplia, la anulación de la personalidad ante el mundo del capitalismo de organización y agresión que instrumentó -con las masas de obreros parados y de pequeño-burgueses desclasados- el fenómeno de los fascismos?⁷⁰⁵

“Del brazo de mí mismo”, “Cédula de identidad”, “¡Ése soy yo!” o “El hombre de las dos sombras”, lejos de condenar la vida al ostracismo, ponen en primer plano problemas *tan humanos* como la muerte o la identidad. Y otro tanto sucede con *El incongruente* o *El marido, la mujer y la sombra*, cuyos protagonistas se enfrentan a crisis de carices existenciales.

Frente a las opiniones de José Díaz Fernández y Eugenio Montes, me parecen más oportunas en este caso la de Joaquín de Entrambasaguas, para quien el principal legado que le deja Gómez de la Serna a Ros es un humorismo con aristas irónicas y melancólicas,⁷⁰⁶ o la de Mónica y Pablo Carbajosa, quienes afirman que Ros y Ramón comparten una visión dramática y desesperanzada del mundo.⁷⁰⁷

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 777.

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 776.

⁷⁰⁵ José-Carlos Mainer, *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, p. 235.

⁷⁰⁶ Joaquín de Entrambasaguas (1963), “Samuel Ros”, *Las mejores novelas contemporáneas*, p. 751.

⁷⁰⁷ Mónica y Pablo Carbajosa, *La corte literaria de José Antonio. La primera generación cultural de la Falange*, p. 275.

Si la discusión sobre su relación literaria con Gómez de la Serna ha condicionado la recepción y la valoración de la obra de Ros, otro tanto sucede con el segundo aspecto al que antes hacía referencia, su adhesión a Falange Española. En 1933 Ros sustituye la vida bohemia y la tertulia de Pombo por la de La Ballena Alegre, celebrada en los bajos del Café Lyon (calle de Alcalá), o, lo que es lo mismo, pasa de la *tutela* de Ramón a la de José Antonio Primo de Rivera. No deja de ser paradójico que se le dé tanta importancia a esta circunstancia, pues cuando se unió a Falange Ros ya había realizado lo más sugestivo de su obra y, por añadidura, no hizo aportaciones doctrinales de relevancia al movimiento.⁷⁰⁸ Pese a todo, el hecho de que tras la Guerra Civil obtuviera éxito como autor teatral -con *Mujeres*, una adaptación de *Aurora Clara Boothe, norteamericana*, de esta misma autora, y con *En el otro cuarto*, ambas estrenadas en 1940-, articulista (labor que desempeñó sobre todo en *Arriba y Vértice*) y escritor de cuentos invita a concederle cierta importancia a su ideología.

Tanto Mechthild Albert como Mónica y Pablo Carbajosa coinciden en señalar que, salvo en muy contadas ocasiones, Samuel Ros no acostumbraba a mezclar ficción y política. De los miembros de la corte literaria de José Antonio, fue el más refractario a combinar estética e ideología y “el más excéntrico respecto a la orientación estética del grupo, que no era vanguardista, como lo habían sido otros miembros del grupo (Montes, Giménez Caballero) antes de él, digamos; fue el más ‘republicano’, el más atrevido y también el más trágico”.⁷⁰⁹ Así, Ros no habría sido un vanguardista que evolucionó hasta hacerse “clásico”, sino un escritor “cuya libertad de estilo se ha forjado en una escuela bien determinada y al que el compromiso político, y sobre todo las circunstancias graves de la historia, ‘tuercen’ su destino o evolución ‘natural’ de escritor”.⁷¹⁰ Mechthild Albert, por su parte, reconoce que hay “rasgos distanciadores insertados en su discurso narrativo [...] que señalan que Ros no puede ser encasillado claramente por su contenido e ideología”.⁷¹¹

No deja de ser significativo, asimismo, que los estudiosos de Ros le den una importancia preeminente en esa evolución *torcida* a la muerte de Leonor Laupolide, la amante que falleció en 1935 mientras se le practicaba un aborto clandestino, calificándola de detonante de una “revolución personal” que se traduciría literariamente en un

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 95.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 273.

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 274.

⁷¹¹ Mechthild Albert, *op. cit.*, p. 278.

existencialismo romántico y resignado,⁷¹² y de inflexión que “llegó a superponerse para él a toda la tragedia histórica española que le circundaba”.⁷¹³

Sin duda, devenir vital e ideología estuvieron íntimamente unidos en la evolución de Ros. Es necesario recordar que en el ideario falangista ofrecía una noción homogénea del mundo, una reducción de éste a unos pocos conceptos. En una modernidad que destilaba más incertidumbres que certezas, la Falange proporcionaba un nuevo sentido a la vida del individuo facilitándole modelos de identificación personal y una misión histórico-nacional. Así, la búsqueda de equilibrio y de una existencia colmada de sentido habría llevado a Ros, por añadidura un hombre de naturaleza depresiva, a buscar cobijo en esta formación política.⁷¹⁴ La vanguardia reaccionaria española supuso, en cierto modo, un rechazo a una idea moderna y compleja del individuo, como ilustran a la perfección unas palabras formuladas por Giménez Caballero en 1932:

El hombre, de tanto analizar su propia conciencia, ha terminado por corroerla y diluirla, y a no creer en la unidad de lo *individuo*. Y ese es el secreto que está usufructuando la bastardía del freudismo y del *superrealismo*. Freud, Pirandello, Proust, Bergson, Gómez de la Serna, Joyce, Breton: crepúsculos espléndidos.

El hombre, de tanto querer estar *libre* de *toda dependencia*, de todo concepto absoluto, ha terminado por esclavizarse al vacío de sí mismo. Y ese es el secreto que está usufructuando la bastardía maquinística, *la dinamicidad moderna*. El hombre moderno no cesa de moverse y girar para ocultarse bien a sí propio que no va a ninguna parte y que no se mueve, en último término, por nada.⁷¹⁵

El propio Ros apuntaba, en una conferencia pronunciada en Radio Nacional el 17 de noviembre de 1938, que algunos de los méritos de José Antonio habían sido “Equilibrar el desequilibrio” y “convertir en unidad lo múltiple”.⁷¹⁶

Gran parte de su obra, incluso la elaborada después de la adhesión a Falange, denota una profunda preocupación por la identidad, resuelta generalmente en términos ajenos a una solución *reaccionaria*. Braulio Capitel, el protagonista de *El ventrílocuo y la muda* (1930), ostenta como única marca identitaria sus múltiples voces; al fallecer el progenitor,

⁷¹²*Ibid.*, p. 87. También Medardo Fraile (“Introducción” a Samuel Ros, *Antología*, p. XV) tilda a Ros de “romántico del siglo XX”.

⁷¹³ Mónica y Pablo Carbajosa, *op. cit.*, p. 95.

⁷¹⁴ Mechthild Albert, *op. cit.*, p. 447.

⁷¹⁵ Ernesto Giménez Caballero (1932), *Genio de España. Exaltaciones a una resurrección nacional y del mundo*, Planeta, Barcelona, 1983, p. 176.

⁷¹⁶ Cf. Mechthild Albert, *op. cit.*, pp. 276-277.

reconstruye su hogar “hablándose con la voz de su padre y la voz de la criadita como en los años de su infancia y formando con cariño la voz desconocida de su madre,⁷¹⁷ y otro tanto hace con sus muñecos. Cuando un coche le roba su don -el mismo coche que luego atropellará a su esposa Anita, la muda-, se siente “libre de sus voces que le evaporaban”, y se reconcentra “en sí mismo obstinadamente, amasando su espíritu” (p. 87), intentado hallar su individualidad; pero la nostalgia y la soledad le resultan atroces. El tipo del ventrílocuo, en fin, es aquí un recurso excepcional para vehicular la crisis del sujeto moderno.⁷¹⁸ Los protagonistas mutilados de *El hombre de los medios abrazos. Novela de lisiados* (1932) son también seres incompletos en busca de una identidad que las prótesis, encarnación del artificio y la falsedad, no consiguen proporcionarles; sólo se produce la plenitud cuando hallan a sus figuras antitéticas. “Aquel papel” (1931), pone en primer plano la desgracia de una actriz incapaz de individualizarse entre tanto personaje teatral. “Sin que nadie sepa por qué” (*Cuentos de humor*, 1940), que se ajusta al tradicional relato fantástico, da cuenta de un curioso desdoblamiento temporal: la anciana Inés se ve rejuvenecida a sí misma en una romántica escena acaecida cincuenta años atrás.

“Hermanos Batllés”, S.L.” representa la identidad de un modo que, a mi juicio, se aleja del ideario falangista y hunde sus raíces en la tradición ramoniana. El cuento se inicia con un comentario del protagonista a propósito del estilo que ha de utilizar el escritor en distintas circunstancias; se trata de una consideración que halla su continuidad no sólo en la obra de Ros, a quien siempre le interesó la figura del literato, sino en las características primordiales del relato de Vanguardia, que constituye en no pocas ocasiones una reflexión sobre los modos de elaboración del propio texto literario. Cuando el escritor inventa sus temas, afirma el narrador, es fácil “recrearse en la forma y cumplirla como un arte”, pero cuando la realidad le arrastra, hay que mandar la preocupación estilística al diablo; éste es, al parecer, su caso.

La coyuntura que propicia el relato es una carta remitida al narrador por la sociedad limitada Batllés Hermanos, en la que éstos le hacen una increíble propuesta:

⁷¹⁷ Samuel Ros, *El ventrílocuo y la muda*, Libertarias/Prodhufi, Madrid, 1996, p. 71.

⁷¹⁸ Por esas fechas Tirso Medina también recurre a esta figura en *Mis dos mitades*, publicada en la “Colección de Grandes Novelas Humorísticas”, Biblioteca Nueva, Madrid, 1929. Se trata de un personaje secundario que sirve al desorientado protagonista -un individuo escindido que ha perdido la memoria y sueña con su doble; la novela, bastante mediocre, toca tangencialmente el motivo, situándose en su órbita- para resolver un crimen: el responsable es un ventrílocuo que se sirvió de su don para escenificar un asesinato (pp. 91-98). Más recientemente, Enrique Vila-Matas se ha servido del ventrílocuo como epítome de la identidad disgregada en *Una casa para siempre* (1988).

“Debidamente consultados nuestros archivos, nos es muy grato participarle que estamos en inmejorables condiciones para poderle servir una muchacha exactamente igual a la que tuvo usted la desgracia de perder la víspera de la boda” (p. 233). El aludido, deseoso de “volver a vivir las felices horas de mi noviazgo hasta la irreparable ruptura” -parece ser, pues, que su novia le abandonó en el altar-, se dirige a la barcelonesa Ronda de San Pedro, donde tiene su sede la sociedad. La descripción de un despacho donde todo es doble -dos mesas gemelas, dos fotos sobre ellas, dos mecedoras- anuncia el ofrecimiento de los hermanos, muy parecidos físicamente. El más joven le explica al narrador cómo su abuelo fundó el negocio; el anciano apostó con un amigo que encontraría una nariz idéntica a la suya y lo consiguió: la de la misma mujer del amigo. Más allá de la nota cómica,

Esto hizo crear a aquel gran hombre su teoría de los dobles humanos... La dificultad estribaba simplemente en la organización comercial para la debida explotación del negocio, es decir, en catalogar todos los seres del mundo y buscarles sus correspondientes. Tarea, como digo, iniciada por nuestro abuelo, seguida fielmente por nuestro padre, y al fin coronada por éxito por nosotros (p. 235).

Al narrador la teoría de los dobles le hace pensar en “los dobles que emplean los yanquis para su cine”, pero los hermanos matizan que es mucho más perfecta, ya que establece además una perfecta continuidad psicológica: “Nuestra Casa no sólo se fija en el parecido físico, sino que atiende, con mayor interés si cabe, a la semejanza moral de los seres” (p. 236); una conceptualización teórica, pues, similar a la del sabio doctor Wast del ramoniano “Descubrimiento científico”. La sorpresa del narrador aumenta cuando le enseñan una foto de una mujer que se le antoja Elisa pero es en realidad su doble, que vive en Canadá y cuya alma, dicen, es más parecida aún que el rostro a la de Elisa. A cambio de ochenta seis mil pesetas -cuestión del idioma aparte, puntualizan los empresarios-, el narrador obtiene a la doble, un precio menor al que le cobrarían si la amada hubiese muerto, pues “La especialidad de esta Casa son las pérdidas irrecuperables”.

Diez años después, el narrador vive, según dice, “absolutamente feliz” con su mujer y sus tres hijos.

Aunque hoy no sepa cómo sería actualmente la primitiva Elisa, estoy seguro de que mi mujer es exactamente igual a ella. Los años me han demostrado que no es tan difícil como creía que se parezcan dos mujeres [...] En cuanto al precio que pagué por mi mujer, no me arrepiento, y debo confesar, para evitar toda suspicacia, que lo considero como el

mejor negocio de mi vida. Si se medita que mis desconocidos suegros quedaron en el lejano Canadá, estimo que a ningún hombre puede parecerle desgraciada la operación (pp. 236-237).

No obstante, la visita imprevista de los Batllés, a quien prácticamente había olvidado, hace dudar al lector avezado de esa bonanza. Los hermanos, arruinados, le piden dinero para emprender otro negocio. La razón por la que su empresa fracasó es desasosegante: el abuelo Batllés fue un iluso al creer que la humanidad quiere privarse del dolor de las ausencias, pues este dolor constituye una de sus vanidades más queridas. Así se lo demostraron a los hermanos diversos casos: viudos reticentes a pagar por mujeres idénticas a sus difuntas, “reclamaciones porque ningún cliente, pasado cierto tiempo, encontraba igual nuestro ‘envío’ a la persona perdida” (p. 238), el individuo que les llevó a juicio porque la mujer que le proporcionaron le fue infiel... El narrador, pese a todo, les ratifica su felicidad y se dispone a consultar con su esposa la posibilidad de facilitarles un préstamo. Y es entonces, al revelarse el carácter más bien despótico de Elisa, cuando se insinúa, soterradamente, que quizá esa felicidad gritada a los cuatro vientos no sea tal:

Le pinto a Elisa la desgracia de los hermanos y le recuerdo con voz conmovida que nosotros les debemos nuestra alegría presente y nuestros queridos y hermosos hijos; pero... mi mujer es inflexible y tiene ideas propias sobre la administración, que yo no puedo variar. Todos mis argumentos son inútiles, y sólo sirven para que ella me recrimine, según costumbre, mi carácter. Según Elisa, yo soy un manirroto, un hombre incapaz para la vida, dispuesto siempre a pagar cien por lo que otros pagan uno. La pobre es tan buena para mí y me quiere tanto que cree que me conmueve el corazón cualquier sinvergüenza y que su misión en la vida consiste en protegerme (pp. 238-239).

El narrador vuelve con los hermanos, “derrotado” y avergonzado por tener que entregarles, como último recurso, el dinero que lleva en la cartera. Para acabar, los empresarios le confiesan con orgullo el negocio que tienen en mente: “Pompas fúnebres’, señor”.

Pese a que, como afirma Mechthild Albert, el Samuel Ros de *Con el alma aparte* “ha dejado atrás las invenciones surrealista-metafóricas de la vanguardia”,⁷¹⁹ “Hermanos Batllés, S.L.” bien puede considerarse un relato, aunque tardío, perteneciente a su producción de avanzada. El hecho de que la prosa aparezca despojada de la imaginería que caracteriza *El*

⁷¹⁹ Mechthild Albert, *op. cit.*, p. 88.

ventrílocuo y la muda o *El hombre de los medios abrazos* no es, en mi opinión, determinante al respecto. Hay que recordar que no existe un único lenguaje ni estilo en la prosa vanguardista, aunque sí una suerte de espíritu común que queda plasmado en este relato.⁷²⁰

En la estela de algunas de las prosas de Gómez de la Serna despojadas de toda filigrana vanguardista, Ros se sirve de un lenguaje figurativo para mostrar un mundo extraño. Y, también al calor del humorismo ramoniano, hibrida lo trágico y lo cómico en un cuento de difícil encasillamiento. Poco o nada hay en “Hermanos Batllés, S.L.” de ese romanticismo que con tanta insistencia le atribuye Medardo Fraile al autor,⁷²¹ o del “pirandellismo fascista” y la *rehumanización* que Mechthild Albert observa en “Aquel papel” o “En este momento”.⁷²² Sí hay, por el contrario, una perspectiva irónica y un afán de representar lo incierto de la realidad a través de un narrador cuya mirada dista mucho de captar el mundo que le rodea en toda su complejidad, un narrador, por tanto, poco fidedigno.

El motivo del doble se elabora en su vertiente femenina y objetiva, y se corporeiza a instancias de un hombre dolido por el abandono de la amante. La mujer, una vez más, es moneda de cambio en manos masculinas. Resulta significativo que, a juzgar por los casos que refieren los hermanos tras arruinarse, su tarea consistiera sobre todo en proporcionar mujeres a hombres, y no al revés, quizá porque, como se remarca en *El ventrílocuo y la muda*, “Las copias de las mujeres son más exactas porque ellas pueden prescindir en absoluto de su personalidad” (p. 35). Una idea coincidente con la del narrador de “Hermanos Batllés, S.L.”, cuya experiencia le dicta que “no es tan difícil como creía que se parezcan dos mujeres” (p. 236). Sin embargo, a diferencia de lo que acostumbra a suceder en las tradiciones romántica y modernista, la doble no parece encarnar aquí al *alter ego* malvado de la original. Simplemente el calco de Elisa, como esas mujeres que les son devueltas con desagrado a los hermanos, reproduce, diez años después, el desagradable comportamiento

⁷²⁰ Como recuerda Domingo Ródenas (“Introducción” a *Prosa del 27*, pp. 71-72), “Cada narrador desarrolla una obra irreductible a una receta de escuela, por mucho que la producción narrativa de la época revele, como es lógico, un mismo *Zeitgeist*: la aguda autoconciencia crítica, el sentimiento de precariedad del presente o, como reza el subtítulo del libro de Gumbrecht, de vivir ‘en el filo del tiempo’, una desasosegante incertidumbre epistemológica, el escepticismo irónico, etc.”

⁷²¹ En *Cuento de posguerra*, Medardo Fraile anota el “S.L.” del título aludiendo a su obvio significado, ‘Sociedad Limitada’, pero recalando también que las siglas se corresponden con las iniciales de Samuel y Leonor; una nota que, a mi parecer, da fe del excesivo celo biográfico con que Fraile contempla el cuento. Otro tanto se deduce de un error del estudioso, quien da a Elisa por muerta - como Leonor Laupolide- cuando se dice a las claras que “la ingrata” abandonó al narrador en la víspera de la boda, y que los hermanos le cobran menos porque ésta no falleció.

⁷²² Mechthild Albert, *op. cit.*, p. 134.

de la original con arreglo a los cambios que imprime el tiempo en la naturaleza humana. Y es que ¿acaso podría haber actuado de otro modo la réplica de una novia que abandonó a su novio a un paso del altar?

Elisa constituye una parodia del convencional doble femenino objetivo, una desautomatización del tópico en la que la sumisión erótica del hombre a manos de la mujer duplicada se transforma en una prosaica esclavitud doméstica. El ángel del hogar constituye en rigor una fiera que considera a su marido poco menos que un inútil. La misoginia que habitualmente encierra esta tipología de doble está, por tanto, aquí presente, aunque irónicamente depurada de toda connotación mitificadora. La mujer desdoblada ya no es la *vagina dentata* o el monstruo de belleza que manipula al hombre mediante el sexo, sino un ama de casa preocupada por la economía familiar.

Otro elemento novedoso de “Hermanos Batllés, S.L.” es la *industrialización* del doble. En este sentido, el cuento de Ros se anticipa cinco años a “Marionetas, S.A.” (“Marionettes, Inc.”, 1949), de Ray Bradbury, donde también una empresa secreta suministra dobles a sus clientes; según reza la tarjeta:

MARIONETAS, SOCIEDAD ANÓNIMA

*Duplicados de sus amigos o de usted mismo. Nuevos modelos 1990 de humanoides plásticos, desde 7600 a 15000 dólares, modelos de lujo. Funcionamiento garantizado.*⁷²³

El cuento de Bradbury se adscribe a la anticipación científica: la historia se sitúa en 1989 y juega con la posibilidad de que los dobles fabricados por esa sociedad clandestina suplanten sin mácula a los seres humanos. Tanto es así que Bradley, quien ha comprado uno de esos modelos para que le sustituya ante su esposa, acaba sometido a Bradley Dos; y su amigo Smith, al plantearse encargar un doble, descubre que su esposa tuvo la misma idea tiempo atrás. El motivo del autómatas o humanoide que usurpa la naturaleza humana había aparecido ya en Hoffmann (“El hombre de la arena”, “Los autómatas”), y con gran originalidad en “Horacio Kalibang o los autómatas” (1879), del argentino Eduardo Ladislao Holmberg, donde la duda ontológica llega hasta el paroxismo.⁷²⁴ Pero lo que me interesa

⁷²³ Ray Bradbury, *El hombre ilustrado*, Minotauro, Barcelona, 2004, p. 225. “Marionetas, S.A.” inspiró a Narciso Ibáñez Serrador una de sus *Historias para no dormir*, “El doble” (1965), protagonizada por Luis Prendes, Jesús Arístu, Marisa Porcel y Pilar Laguna.

⁷²⁴ Sobre este autor véase Antonio Pagés Larraya (1957), “Estudio Preliminar” a Eduardo Ladislao Holmberg, *Cuentos fantásticos*, Edicial, Buenos Aires, 1994, pp. 7-98.

destacar aquí no es tanto el modo en que se genera la réplica -otro caso moderno de humanoide es “El muñeco” (“The Dummy”, 1963), de Susan Sontag⁷²⁵ como el detalle de la organización comercial con fines lucrativos que, por el momento, sólo he encontrado formulado en los cuentos de Ros, Bradbury y, más tangencialmente, en la novela de Philip K. Dick *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (*Do Androids Dream of Electric Sheep?*, 1968).⁷²⁶ El aprovechamiento crematístico de la teoría de los dobles bien podría haber sido, dicho sea de paso, uno de los descubrimientos de los caprichos y disparates de Gómez de la Serna.

El fracaso del negocio de los hermanos Batllés quizá no radique únicamente en el masoquismo y el victimismo consustanciales a la naturaleza humana, sino también en una percepción equívoca del concepto de sujeto. Esos maridos que devuelven a los duplos de sus esposas apelando a su extraño comportamiento consideran al individuo como un ente de una única pieza, resistente al paso del tiempo. Su reacción es similar a la de Moscarda cuando descubre que la Dida que él conoce convive con otra Dida muy distinta e inédita para él, con la diferencia de que el personaje de Pirandello acepta esa multiplicidad y los maridos enojados de Ros no. Sin embargo, el protagonista de “Hermanos Batllés, S.L.” opta por una solución distinta: engañarse a sí mismo acerca del auténtico carácter de Elisa.

En definitiva, la perspectiva del mundo y de la identidad que plasma Ros en “Hermanos Batllés, S.L.” está en la tónica de Pirandello y los vanguardistas: un mundo carente de certezas absolutas que escapa al control del individuo, tamizado, eso sí, por un humorismo que atenúa la tragedia humana.

⁷²⁵ Susan Sontag, “El muñeco”, *Yo, etcétera*, Alfaguara, Madrid, 1997, pp. 107-120. El narrador construye un muñeco exacto a él para que le exima de sus obligaciones cotidianas y del trato con los seres humanos; en definitiva, de *ser persona*. Un técnico elabora los mecanismos internos, y un artista de “la antigua escuela realista” le pinta las facciones. Cuando el muñeco se fuga con su secretaria, ha de crear un segundo doble que, a su vez, sustituya a ambos en el ámbito doméstico y laboral.

⁷²⁶ El desdoblamiento se pone de relieve, aunque secundariamente, en el caso de Rachael Rosen y Pris Stranton, androides Nexus-6 creadas según un mismo modelo. La primera le hace notar a Rick Deckard, el cazador de bonificaciones encargado de *retirar* a Pris, lo que podría suceder si éste se equivocara: “Identificación. Dios mío, piensa en lo que podría ocurrir. En la confusión me retiras a mí, no a ella. Y Pris regresa a Seattle y vive mi vida. Nunca había sentido esto antes. Somos máquinas, estampadas como tapones de botella. Es una ilusión ésta de que existo realmente, personalmente. Soy sólo un modelo de serie” (cito por la edición de Edhasa, Barcelona, 2000, p. 153). Cuando Rick se encuentra con Pris duda, en efecto, de su identidad, confundiéndola momentáneamente con Rachael. Esta situación no aparece en *Blade Runner* (1982), la película de Ridley Scott inspirada en la novela.

EL DOBLE EN LA NARRATIVA DE POSGUERRA

La porción temporal que comprende este capítulo se extiende desde los años cuarenta hasta finales de los setenta, una porción fraccionada, asimismo, en tres secciones correspondientes a los distintos estadios que, *grosso modo*, experimenta la narrativa española de este período: los años cuarenta, los cincuenta y, por último, los sesenta y setenta.

Las fluctuaciones estéticas que tienen lugar durante este período se dejan sentir en las irregulares apariciones del doble, un motivo más propio de la estética fantástica que del realismo social y el neorrealismo que tanto predicamento alcanzarán en el medio siglo. A lo largo de los años cuarenta y cincuenta, el declive del motivo es notable, con la excepción ya vista de Gómez de la Serna y Samuel Ros, y *El tímido Serafín. Comedia o tragedia, según para quién* (1943), donde Julián Ayesta se sirve del doble con fines poco usuales en la historia del motivo.⁷²⁷ La situación varía a partir de los años sesenta, a raíz del agotamiento del realismo social, el intento de experimentar con nuevos modelos narrativos y la estimulante recepción de los escritores hispanoamericanos.

Salvo en el caso de la tragicomedia de Ayesta, en la que el doble adquiere visos alegóricos, el motivo se manifiesta durante estos cuarenta años en el contexto del cuento fantástico. Aunque no es éste el lugar oportuno para estudiar la fortuna del relato fantástico español en la posguerra, resulta necesario, a falta de un análisis profundo, hacer alguna reflexión al respecto. La bibliografía disponible es escasa y poco útil, pues generalmente los críticos se limitan a ofrecer una nómina de obras y autores sin discriminar, por añadidura, lo fantástico de lo maravilloso, lo mitológico, lo folclórico, lo absurdo o incluso la prosa de carácter vanguardista, y sin adentrarse en las implicaciones que adquiere el elemento sobrenatural en los textos. Así sucede en los artículos de Federico Bermúdez-Cañete y Abraham Martín-Maestro,⁷²⁸ o en el monográfico *Las relaciones insólitas: literatura fantástica española del siglo XX*.⁷²⁹ El estudio más acertado hasta el momento quizá sea un artículo de

⁷²⁷ Debo agradecer a Ana Casas que me diera noticias de esta obra. Todos los datos sobre la vida y obra de Ayesta aquí reproducidos se deben, asimismo, a su generosidad.

⁷²⁸ Véanse respectivamente “Narrativa fantástica contemporánea”, *Camp de l’Arpa*, 98-99 (abril-mayo de 1982), pp. 37-40; y “La narrativa fantástica en la España de la posguerra”, en Enriqueta Morillas Ventura, ed., *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Quinto Centenario, Madrid, 1991, pp. 197-209.

⁷²⁹ Francisco González Castro, *Las relaciones insólitas: literatura fantástica española del siglo XX*, Pliegos, Madrid, 1996. El volumen se centra en las novelas *Alfanhuí*, de Rafael Sánchez Ferlosio, *Un hombre que se parecía a Orestes*, de Álvaro Cunqueiro y *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité, ninguna de ellas estrictamente fantástica

Ana Casas consagrado a lo fantástico en los años del “renacimiento del cuento español”.⁷³⁰ Lo cierto es que este género, pese a hallarse lejos de la inexistencia a la que le ha condenado tradicionalmente la historiografía literaria española, no halló un caldo de cultivo favorable en las directrices generales de la narrativa de posguerra, sobre todo en la inmediatamente posterior a la Guerra Civil.

Los años cuarenta: Julián Ayesta

A grandes rasgos, en la producción cuentística de los años cuarenta converge la labor de escritores veteranos (Azorín, José Francés, Wenceslao Fernández Flórez, José María Sánchez Silva, Samuel Ros) con la de los que inician su carrera en esta época (Camilo José Cela o Miguel Delibes), sin olvidar a los autores exiliados, entre los que se dan ambos casos (Francisco Ayala, Rosa Chacel y Max Aub; o Rafael Dieste, Álvaro Fernández Suárez y Segundo Serrano Poncela).⁷³¹ Los estudios dedicados al relato de los cuarenta coinciden en señalar que experimenta un cierto declive, tanto en lo que se refiere a su calidad como a su éxito comercial.⁷³² El cauce de publicación sigue siendo la prensa periódica (*Arriba*, *Fantasia*, *El Español*, *Vértice*, *Escorial*), frente a la carestía de volúmenes. Asimismo, el paradigma preponderante de cuento bebe sobre todo de un acusado realismo que gravita en torno a una sociedad esquilada por la Guerra Civil, un modelo que apenas presenta novedades y se ajusta a un modo narrativo clásico.⁷³³

⁷³⁰ Ana Casas, “El cuento fantástico durante la posguerra española: Algunas calas a través de las revistas literarias de los años 50 y 60”, *Lo fantástico en el espejo (Actas del IV Coloquio Internacional de Literatura Fantástica)*, Universidad de Basilea, Suiza (en prensa).

⁷³¹ Véase al respecto el reciente monográfico coordinado por Javier Quiñones “La narrativa breve del exilio republicano”, *Quimera*, 252 (enero de 2005), pp. 12-60.

⁷³² En una encuesta promovida por *La Estafeta Literaria* en febrero de 1945, varios directores de revistas se refieren en términos poco entusiastas a los originales que reciben. Alberto Crespo (*Haz*) declara que “se publican más de los necesarios para pasar el rato, y menos de los precisos para mantener este género con altura y dignidad”. Francisco Melgar (*Domingo*) atribuye a dos razones principales las escasas publicaciones: “la primera porque la mayor parte de los cuentos que se escriben no son tales cuentos [...] La segunda razón tiene más fuerza aún, y es que en la Prensa española de hoy, salvo raras excepciones, no se concede interés al cuento, que hace unos años era adorno indispensable de todo rotativo” (cf. Arturo Ramoneda, “Introducción” a *Antología del cuento español*, Alianza, Madrid, 1999, vol. 2, p. 40).

⁷³³ En palabras de Joaquín Millán Jiménez (“El cuento literario español en los años 40. Un género a flote”, pp. 85-86), “La vida cotidiana, a veces con matices de lo extraordinario, viene a ocupar el interés de los autores. El cuento se convierte en la buena o mala sombra de una vida particular, de un personaje, de una ciudad, de un estado de ánimo... Se conecta con el realismo español y se prefiere reflejar una verdad social por muy infortunada y desoladora que ésta sea: el niño enfermo, el hombre solitario, la existencia monótona y gris de una triste empleada, la vida rural, el mundo de la pareja, etc. Pero junto a esta realidad sórdida, que es compartida normalmente por las jerarquías

La decantación hacia una poética *realista* venía perfilándose desde los primeros años treinta, con el paulatino agotamiento de la narrativa nueva, el viraje hacia la *rehumanización* encabezado por José Díaz Fernández y la politización de algunos escritores.⁷³⁴ Ahora bien, si los vanguardistas *comprometidos* no renuncian al afán de experimentación, en los cuarenta cobrará preeminencia el retrato social o costumbrista en detrimento de la voluntad de estilo, con excepciones como las de Camilo José Cela (*El gallego y su cuadrilla*, 1949) o Álvaro Cunqueiro y Miguel Delibes, quienes empiezan a publicar cuentos -los de Cunqueiro deudores de la tradición legendaria y maravillosa- a partir de 1939 y 1948.

Al margen de “Hermanos Batllés, S.L.”, el único texto con doble que he podido localizar en esta década es la pieza teatral *El tímido Serafín. Comedia o tragedia, según para quién*, publicada en el número 4 de *Cisneros* el año 1943, y llevada a escena con un buen resultado de crítica el 8 de junio de 1943 en el madrileño Teatro Español, junto con *El cartero del rey*, de Rabindranath Tagore, y *Los borrachos*, de Quiñones de Benavente, bajo la dirección de Modesto Higuera (Compañía de Teatro Universitario).

El texto consta de un solo acto, presenta un escenario también único -el despacho de un bibliotecario en un antiguo convento franciscano-, y la acción transcurre linealmente. El protagonista, don Serafín, vive alejado del mundo y entregado a peregrinas ocupaciones intelectuales. La disyuntiva a este *modus vivendi* aparece cuando una muchacha, Elisa, irrumpe en la estancia y muestra intenciones de entablar una amistad con él. Don Serafín resuelve dar carpetazo a su habitual falta de decisión, pero es incapaz de corresponder a las insinuaciones de Elisa. Una vez solo, pasea frente al gran espejo que preside la estancia, produciéndose entonces el desdoblamiento: “*Sigue paseando. Cuando su imagen desaparece por la derecha del espejo se sale de él y se planta delante de D. Serafín*” (p. 159). La sombra se presenta como un Serafín audaz y decidido que el bibliotecario, imposibilitado para la acción, enterró tiempo atrás. El propósito de la sombra es ayudarlo a conquistar a Elisa. Y don

más bajas de la sociedad y a la que acuden no con una intención crítica sino denotativa y sensiblera, aparece con bastante más frecuencia el existir apacible de la burguesía y el mundo brillante y casi de ensueño de clase acomodada, con pasiones envidiables. (No olvidemos que el tema amoroso es muy frecuente, sobre todo en los cuentos publicados en revistas femeninas, en donde se premia la honradez, el virtuosismo y la felicidad en sus heroínas.) Con todo ello se pretende, por un lado, un efecto de evasión en los lectores, y, por otro, potenciar la ejemplaridad de nobles acciones y elevados sentimientos”.

⁷³⁴ Véase Domingo Ródenas, “Introducción” a *Prosa del 27*, p. 85.

Serafín, pese a sus reticencias iniciales, se anima: “¡Lo alborotaría todo para acompañarlo con mi alegría, lo destrozaría todo para convencerla de mi poder, rompería con toda esta vida mía, llena de estudios críticos sobre el amor en Garcilaso, o de análisis bibliográficos sobre los madrigales en sabe Dios qué siglo, para enamorarme yo, yo, yo! ¿Me entiendes..?” (p. 161).

Sin embargo, cuando la muchacha reaparece, don Serafín, jaleado por la sombra - que sólo él puede ver-, se muestra de nuevo impotente. El doble le recrimina su cobardía y su hipocresía, pues pese a su absoluta torpeza con las mujeres suele presumir ante los compañeros de ser todo un donjuán. Y de este modo actúa, en efecto, cuando el profesor de literatura le felicita inexplicablemente por haber seducido a Elisa. La obra concluye con las risas del profesor, el bibliotecario y su doble, la del primero franca, la del segundo “extraña y miedosa” y la de la sombra “de amarga ironía y burla”.

La tragicomedia de Ayesta podría considerarse un simple episodio de frustración erótica si no fuera por la nota que antecede el texto (p. 154) y el peso de ciertas opiniones que cabe asociar con la tendenciosa voz del autor. La nota califica *El tímido Serafín* de “bufonada escrita, entre otras cosas, para poner en ridículo a cierta gente que lo merece”. Esa “gente” se condensa en el “tipo de intelectual tímido, inhibido, que una generación templada tanto al filo de la muerte en guerra como al calor de las letras, no puede menos de rechazar”. Es incontestable, prosigue la nota, la existencia de este tipo, presentado “en primera persona” y elevado a la categoría de modelo por Ortega y Gasset. El segundo párrafo destila una actitud más prudente, quizá para amortiguar la acrimonia de lo antedicho. Se identifica al autor de la obra con la sombra, se tacha su oposición al protagonista de inconsistente y frívola, y se disculpa por ello a Ayesta, ya que “nuestro joven autor es un humorista y no un teorizador de posturas ante la mujer”. La estructura de esta nota se proyecta en la obra teatral: si al principio parece que la postura beligerante se condensa en las actividades fútiles de don Serafín, encarnadura del intelectual pasivo ante la causa bélica, su peripecia se ciñe luego a la experiencia amorosa.

La intervención del autor se deja sentir, sobre todo, en el parlamento inicial del protagonista. Cuando don Serafín califica su “desarrollada vida interior” de “algo extraña, como todas las vidas interiores, y llena de ideas que jamás he podido averiguar de dónde me vienen. Porque ideas raras son, no debéis dudarlos, mi intento de poner música al Zodíaco y colores a los siglos” (p. 155), la noción de *vida interior* queda implícitamente ridiculizada. Unas líneas más abajo la voz del autor resuena nuevamente en las palabras del

protagonista: “¡Jamás, lectores míos, debéis pensar que es fácil o caprichoso lo que voy a contaros! ¡Jamás debéis pensar semejante cosa!”. Es obvio que, a través del recurso de la preterición, Ayesta invita al lector o al espectador a juzgar las elucubraciones de don Serafín como auténticas sandeces.

El autor, en definitiva, somete al tipo del intelectual a una doble revisión: paródica, donde el término referencial no es otro que la representación vanguardista del héroe decadente, y satírica, en la que se subraya la falta de compromiso político y nacional de este tipo de personaje. Una circunstancia, esta última, que cabe asociar con la temprana militancia falangista del autor -se afilió a Falange Española en 1934, cuando contaba quince años- y su plasmación práctica de las ideas postuladas por Giménez Caballero en *Arte y Estado* (1935). A diferencia de Samuel Ros, Ayesta concebía la literatura como un vehículo de propaganda, algo que entraba en clara colisión con la preceptiva de Ortega.

En este contexto, las implicaciones sobrenaturales del doble pasan a un segundo plano. Se perfila ante todo como una figura alegórica que encarna la impotencia del medroso don Serafín y su incapacidad para convertirse en un hombre de acción. Y es que, a diferencia de lo que acostumbra a suceder en la casuística del doble, no se escenifica en la tragicomedia una usurpación, ni un acoso y derribo del original; el ámbito de actuación de la sombra, pese a definirse ésta como un “tú mismo” atrevido y arrojado, se limita a la actividad mental de don Serafín. La única función del doble es poner de relieve la conciencia del original de ser un pusilánime, conciencia que acrecienta más aún su cobardía. Constituye, por otra parte, un recurso de gran utilidad en una obra que, ideada para el escenario, carga las tintas en el dilema interno del protagonista; quizá la única alternativa a la encarnación corpórea de la conciencia de don Serafín hubiera sido el monólogo interior, que probablemente habría hecho menos atractiva su representación.

Ayesta, en fin, se acoge a la tradición que iguala reflejo y sombra como objetivaciones de la identidad humana, y emplea el motivo con un fin sensiblemente distinto al habitual en la literatura sobre el doble, aunque coherente, no obstante, con la noción didáctica y propagandística de la literatura predominante en la posguerra inmediata.

Los años cincuenta: Alonso Zamora Vicente

El renacimiento del cuento español durante los años cincuenta está indisolublemente ligado a la estética realista y a las distintas formas que adopta a lo largo de esta década y la siguiente: el realismo social, el neorrealismo o el realismo existencial. Sin

embargo, la hegemonía del relato realista no excluye el desarrollo de otras corrientes minoritarias “voluntariamente alejadas de los planteamientos del realismo y, a veces, incluso en franca oposición a éstos”.⁷³⁵ Así, en revistas como *Ínsula* o *Índice* aparecen cuentos maravillosos, fábulas, relatos mitológicos o de anticipación científica, y no es extraño hallar relatos que se acogen al absurdo de inspiración kafkiana.

Una mirada a las antologías de cuentos aparecidos en esta época confirma el desconocimiento que la crítica tenía, en general, del cuento fantástico. Así, Francisco García Pavón señalaba en la primera de las suyas, fechada en 1959, y también en la ampliación de 1966,⁷³⁶ que la “falta de fantasía” era un rasgo característico de la literatura española. José María Merino, en su notable *Cien años de cuentos (1898-1998). Antología del cuento español en castellano*, objeta a esa supuesta carencia que “el gusto por lo específicamente fantástico es recurrente entre bastantes autores españoles de cuentos de los últimos cien años”. El autor acierta al señalar que “Sin duda el juicio de García Pavón se correspondía muy bien con cierta rigidez del panorama literario en el franquismo, ante la presión de la realidad”.⁷³⁷ Su propia antología, representativa de la variedad de géneros comprendidos por el cuento español contemporáneo, y otras como la de Medardo Fraile (*Cuento español de posguerra*, 1986), dan fe de la existencia de modelos alternativos al realismo social durante el período que aquí nos ocupa. En ambos casos, y a diferencia de lo que sucede con García Pavón, la distancia temporal juega a favor de los antólogos, más dotados para discernir los textos representativos de los que no lo son y, sobre todo, para obtener un panorama completo, no tan constreñido a las limitaciones realistas, de la literatura de la época.

La timidez con la que se cultiva el cuento fantástico en la España de los cincuenta palidece aún más cuando se contrasta con la plenitud que adquiere el género al otro lado del Atlántico. El doble, en concreto, disfruta de un inusual protagonismo de la mano de los escritores hispanoamericanos más notables: “Encuentro”, del mexicano Octavio Paz; “Lejana” y “Relato con un fondo de agua”, de Cortázar; “Doblaje”, del peruano Julio

⁷³⁵ Ana Casas, “El cuento fantástico durante la posguerra española: Algunas calas a través de las revistas literarias de los años 50 y 60”.

⁷³⁶ Francisco García Pavón, *Antología de cuentistas españoles contemporáneos (1939-1958)*, Gredos, Madrid, 1959; y *Antología de cuentistas españoles contemporáneos (1939-1966)*, Gredos, Madrid, 1966.

⁷³⁷ José María Merino, “Prólogo” a *Cien años de cuentos (1898-1998). Antología del cuento español en castellano*, pp. 23-25.

Ramón Ribeyro; o el célebre “Borges y yo”.⁷³⁸ “El otro” y “Veinticinco de agosto, 1983”, del propio Borges, no aparecerían hasta 1975 (*El libro de arena*) y 1983 (*La Nación*, 27 de marzo), y “Máscaras venecianas”, de su amigo y colaborador Adolfo Bioy Casares, se publica, también en *La Nación*, en 1982, aunque el autor declaró haberlo escrito mucho antes, en los años sesenta. Puede sumarse a esta lista “Final de una lucha” y “El entierro”, de Ámparo Dávila, escritora argentina poco conocida en estas latitudes y autora de dos excelentes libros de cuentos fantásticos, *Tiempo destrozado* (1959) y *Música concreta* (1978), en los que se incluyen los relatos arriba citados.

Estos cuentos, por añadidura, plasman las variantes del *Doppelgänger* en su práctica totalidad: el doble subjetivo que se convierte en una auténtica pesadilla para el original, quien acaba dudando de ser quien creía (“Encuentro”, “Final de una lucha”), el otro yo que habita en una dimensión temporal o espacial alternativa (“Lejana”, “Doblaje”, “El otro” y “Veinticinco de agosto, 1983”), el doble *post mortem* (“Retrato con un fondo de agua”, “El entierro”)⁷³⁹ y la mujer desdoblada -o, mejor aquí, clonada- que no satisface los deseos del protagonista, deseoso de obtener a la original (“Máscaras venecianas”).

“Borges y yo” se singulariza entre estos relatos por un tono entre ficcional y ensayístico. Según las precisas palabras de María Esther Vázquez, “hay [aquí] dos Borges, el hombre privado y el otro, el escritor, alguien que, nacido del primero, poco a poco, usurpa su lugar en el mundo”,⁷⁴⁰ y por ello bien podría concebirse como una variante de “La vida privada”, de Henry James. Este breve relato se complementa con la pieza que le sigue en *El hacedor*, “Poema de los dones”, en la que el yo poético se interroga nuevamente a propósito de su identidad.⁷⁴¹

⁷³⁸ Los cuentos pertenecen, respectivamente, a *Arenas movedizas* (1949); *Bestiario* (1951) y *Final del juego* (1956); *Cuentos de circunstancias* (1958), pero fechado en 1955; y *El hacedor* (1960). Las referencias completas aparecen en la Bibliografía final.

⁷³⁹ También por estas fechas se sirve Ingmar Bergman de la variante *post mortem* del doble en su película *Fresas salvajes* (1957): el protagonista, en un sueño, presencia su propio entierro; el cadáver incluso llega a aferrarle la mano para atraerle hacia el féretro.

⁷⁴⁰ María Esther Vázquez, *Borges. Esplendor y derrota*, Tusquets, Barcelona, 1996, p. 221. Esta interpretación puede asociarse con las declaraciones que Borges le hiciera a su biógrafa y amiga en el invierno de 1984: “Hay un Borges personal y un Borges público, personaje que me desagradaba mucho. Este suele contestar a reportajes y aparecer en el cinematógrafo y en la televisión. Yo soy el Borges íntimo, es decir, creo que no he cambiado desde que era niño, salvo que cuando era niño no sabía expresarme. El Borges público es el mismo que el Borges privado con ciertas desmesuras; énfasis, gustos y disgustos exagerados” (p. 324).

⁷⁴¹ Se trata, en concreto, de los versos que siguen: “Al errar por las lentas galerías/ suelo sentir con vago horror sagrado/ que soy el otro, el muerto, que habrá dado/ los mismos pasos en los mismos días./ ¿Cuál de los dos escribe este poema/ de un yo plural y de una sola sombra?/ ¿Qué importa la

Asimismo, Gabriel García Márquez y el uruguayo Mario Benedetti escribieron durante estos años textos que cabe situar en la órbita del motivo: “Diálogo frente al espejo”, que juega con el azogue, la figura del gemelo muerto y la escisión del protagonista entre su vena artística y sus obligaciones profesionales, y “El otro Yo”, microrrelato de cariz alegórico en el que un doble subjetivo interno encarna la faceta más sensible del niño protagonista.⁷⁴² También en la órbita del doble, aunque fuera del ámbito hispanoamericano, ha de citarse *El vizconde demediado* (*Il visconte dimezzato*, 1952), fábula de Italo Calvino protagonizada por un hombre partido en dos que ha de enfrentarse a su doble naturaleza.

En claro contraste con esta fertilidad, sólo he hallado en la década de los cincuenta un cuento español que versa sobre el desdoblamiento identitario: “Apiguaytay” (1955), de Alonso Zamora Vicente, publicado por vez primera en *Ínsula* y luego recogido en *Smith y Ramírez, S.A.* (1957), libro que se desmarca de los usos narrativos de la época por el cultivo de dos modelos primordiales: lo absurdo y lo fantástico.⁷⁴³ “Apiguaytay”, que pertenece al segundo, se asemeja, por su técnica narrativa, a “Lejana” o “La noche boca arriba”, de Cortázar, pues en los tres un personaje se ve escindido entre dos niveles temporales y espaciales distintos que, en el plano de su conciencia, acaban convergiendo conflictivamente.⁷⁴⁴

palabra que me nombra/ si es individuo y uno el anatema?/ Groussac o Borges, miro este querido/ mundo que se deforma y que se apaga/ en una pálida ceniza vaga/ que se parece al sueño y al olvido” (*El hacedor*, pp. 64-65). Borges escribió este poema hacia 1955, cuando fue nombrado director de la Biblioteca Nacional y, también, cuando le sobrevino la ceguera. Groussac, aquí “el otro”, fue su predecesor durante cuarenta y cinco años.

⁷⁴² “Diálogo frente al espejo” pertenece a *Ojos de perro azul* (1949), y “El otro Yo” a *La muerte y otras sorpresas* (1968), aunque está fechado en 1950. La relación que, en el cuento de Benedetti, mantiene el niño protagonista con su doble evoca a la del hombre desdoblado y melancólico de “Cincuenta nueve” (1979), un microrrelato de Giorgio Manganelli (*Centuria. Cien breves novelas-río*, Anagrama, Barcelona, 1982, pp. 121-122).

⁷⁴³ “Apiguaytay” se publicó en *Ínsula*, 113 (mayo de 1955), p. 10; y en *Smith y Ramírez, S.A.*, Castalia, Valencia, 1957, pp. 27-38. Hay una copiosa bibliografía sobre la narrativa del autor; cito sólo la que abunda en este libro: las reseñas de J[osé] L[uis] C[ano] y Juan Mayor en *Ínsula*, 134 (enero de 1958), p. 9, e *Índice de Artes y Letras*, 123 (marzo de 1959), p. 21; María Rosa Alonso, “Sobre *Smith y Ramírez, S.A.*”, *Ínsula*, 134 (enero de 1958); José Antonio Cáceres, “Lo fantástico y lo absurdo en *Smith y Ramírez, S.A.*”, *Papeles de Son Armadans*, 209-210, agosto-septiembre de 1973, p. 225-246; Jesús Sánchez Lobato, “En torno a *Smith y Ramírez, S.A.*, de Alonso Zamora Vicente”, *Lucanor*, 3 (mayo de 1989), pp. 55-72; Flor Salazar, “Procedimientos expresivos y teoría de la literatura fantástica: *Smith y Ramírez, S.A.* de Alonso Zamora Vicente”, en AA.VV., *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Castalia, Madrid, vol. V, pp. 227-241.

⁷⁴⁴ En palabras de Leonardo Romero Tobar, “La fusión de planos es un rasgo muy marcado en los relatos de Zamora Vicente. Tal fusión puede llegar al punto inquietante en que confunden -¿o eran una misma realidad?- existencias distantes e independientes” (“Introducción” a Alonso Zamora Vicente, *Suplemento literario*, Espasa Calpe, Madrid, 1984, p. 28). “Apiguaytay” me parece más afín a

La peripecia del cuento está vertebrada en torno a los vínculos que unen a Jorge con una enigmática ciudad del altiplano sudamericano de la que, desde su infancia, le llegan vagas imágenes y reminiscencias. La relación del protagonista con Apiguaytay comienza cuando, en su adolescencia, descubre en un manual de geografía el nombre de un exótico paraje sobre el que a medida que pasa el tiempo sabe (o recuerda) cada vez más cosas. Durante su etapa universitaria, la obsesión por conocer Apiguaytay se acrecienta. El punto de inflexión llega en la fiesta de final de carrera, donde Jorge coincide con una chica sudamericana que afirma conocerle: “¿Dónde estuviste? Tu casita, cerrada, allá en la loma, todo secándose, y tú por aquí, perdido” (p. 32). A juzgar por los datos que ofrece la chica, Jorge abandonó siete años atrás Apiguaytay, a la edad de dieciséis, el momento en que leyó por vez primera el nombre del lugar (p. 34). Antes de despedirse, la chica le pide que lleve a su madre, que todavía reside en Apiguaytay, un anillo.

Tiempo después Jorge, ahora el ingeniero Jorge Sánchez Luján, tiene la oportunidad de viajar al misterioso lugar, pues ha sido contratado para diseñar parte del ferrocarril. El mundo en el que ha vivido hasta entonces se le antoja, frente al que le espera, “estéril y vacío”. Y una vez en Apiguaytay, descubre los motivos de esa sensación:

Apiguaytay no le ofrece secreto alguno. Eran las mismas calles con llamas asustadizas, de trotecillo silencioso. Las que tantas veces se había supuesto él [...] En este boliche, él sabe que alguna vez -¿o fue en Europa?; ¿qué hará ahora allí, frío o calor?- ha apretado las narices contra el cristal, para mirar dentro, entumecido, asustado ante el acopio de tantos prodigios [...] ¿O no es aquí, sino allá, y quién me llevaba de la mano? ¿No era diferente el piso de la acera? ¿Pero...? Esta cabeza. Será el calor (p. 36).

Jorge visita la casa familiar, abandonada hace siete años, y recuerda sus juegos infantiles con Julia -la chica que le diera el anillo-, el pozo, la hamaca... Pero decide pasar al

los citados “Lejana” y “La noche boca arriba” que a “Continuidad de los parques”, cuento aducido por Emilia de Zuleta (“La narrativa de Alonso Zamora Vicente”, *Papeles de Son Armadans*, 209-210 (agosto-septiembre de 1973), pp. 195). En los dos primeros se produce una paulatina corrupción de la realidad predominante por otra segunda que acaba imponiéndose, mientras que en “Continuidad de los parques” se produce una ruptura más abrupta, una suerte de *mise en abyme*.

balcón para ver el río, las maderas podridas se deshacen bajo sus pies y acaba desplomándose en el río.

El cuento se cierra con una nota de la prensa local que informa del hallazgo en el río del cadáver de Demetrio Águilas, “recién vuelto a nuestra ciudad”, y cuya identificación pudo llevarse a cabo gracias a la sortija que esperaba recibir la madre de Julia Márquez. El periodista apunta, para acabar, un extraño detalle: el finado llevaba en el bolsillo el pasaporte, muy estropeado por el agua, del ingeniero Jorge Sánchez Luján. “Dicho documento -concluye la noticia- ha sido remitido al Consulado pertinente por si es reclamado por su legítimo titular” (p. 38).

Por su calculada ambigüedad, “Apiguaytay” es uno de los mejores cuentos fantásticos de la narrativa española de posguerra, y otro tanto puede afirmarse de su lugar en la narrativa sobre el doble. El mayor acierto de Alonso Zamora Vicente estriba en el tratamiento sutil de la tensión de identidades que sufre el protagonista y en una resolución ambigua que, como acostumbra a suceder en la buena literatura fantástica, instaura la duda perpetua y quiebra el deseo del lector de aferrarse a una verdad única. En este caso, el interrogante principal apunta a la identidad contradictoria del protagonista: ¿quién es realmente, Jorge Sánchez Luján o Demetrio Águilas? ¿Quizá, a causa de un extraño desdoblamiento, es ambos a la vez? ¿O acaso Jorge tiene un doble en América con el que guarda una estrecha e inconsciente relación que le permite acceder a sus pensamientos? La clave podría radicar en cualquiera de estas opciones, pues la coincidencia de la irrupción de Apiguaytay en la vida de Jorge con el momento en que Demetrio abandonó el lugar no es concluyente al respecto. Resulta especialmente interesante que la duplicación identitaria guarde relación con el binomio España-América, algo que ya sucedía en “El otro”, de Gómez de la Serna.

Con la honrosa excepción de “Apiguaytay”, ¿cómo explicar la obvia escasez de relatos españoles con doble, una vez sobrepasada la posguerra inmediata y situado nuevamente el cuento en el lugar que le corresponde? La razón no estriba en un hipotético desgaste del motivo, como demuestra la originalidad e insistencia con la que los autores hispanoamericanos se sirven de éste, sino en algo que ya he apuntado antes: el protagonismo de un modelo narrativo realista tras el conflicto bélico. Aunque cierto es que “no hay que confundir la marginación del cuento fantástico en los cincuenta, su cultivo

minoritario, con el desprestigio intelectual del género”,⁷⁴⁵ no lo es menos que éste provocó ciertas reservas entre aquéllos que reivindicaban una dimensión exclusivamente social del arte, como se pone repetidamente de manifiesto en la revista *Acento cultural* (1958-1961). Ana Casas demuestra cómo, desde las páginas de esta publicación de orientación socialrealista, se intentó refutar la rigidez de los postulados de dicha estética, censurando su dogmatismo y apelando a la consideración de toda obra (incluso fantástica) como testimonio social, vital o espiritual; pero también observa que “estas reflexiones quedan ahogadas por la creencia más bien generalizada de que el arte, además de social, tiene que ser realista”.⁷⁴⁶

El repudio de lo fantástico, causado por la creencia de que el género tiende a la evasión y el escapismo, constituye, por otra parte, la base de algunas de las críticas negativas que recibió la obra de Borges en la España de posguerra.⁷⁴⁷ En la recepción tardía de los escritores hispanoamericanos confluyeron, desde luego, factores de muy diversa índole,⁷⁴⁸ pero entre éstos también interviene, en el caso del argentino, un claro prejuicio de la izquierda española debida a que, como señala una nota de *Triunfo* fechada en octubre de 1966, “nada de lo social le es propio”.⁷⁴⁹ No obstante, Borges también había sido objeto de

⁷⁴⁵ Ana Casas, en su artículo ya citado, pone como ejemplo la actitud “no excluyente” de los jóvenes narradores (Ignacio Aldecoa, Rafael Sánchez Ferlosio, Camen Martín Gaité o Medardo Fraile) que recalcan en *Revista Española* entre 1953 y 1955, puesto que si bien la revista muestra su adhesión a los postulados del neorealismo, en sus páginas aparecen cuentos que se adscriben a lo maravilloso (“Totó el bueno”, de Cesare Zavattini, traducido por Sánchez Ferlosio) y a lo fantástico (“Maese Miserias”, de Truman Capote, en traducción de Josefina Rodríguez).

⁷⁴⁶ Esta estudiosa insiste en que, además, algunos de los autores que se acercan al cuento fantástico lo hacen poniéndolo al servicio de la crítica social, de modo que se tiende a lo alegórico en detrimento del factor sobrenatural.

⁷⁴⁷ Así lo hacía constar Robert Saladrigas en “Borges antiacadémico”, *Tele/Exprés*, 19 de mayo de 1971, p. 24.

⁷⁴⁸ Entre ellos el retraso cultural y económico de la España anterior a los años sesenta, o la desatención de distribuidores y librerías. Véase Jordi Gracia, “Una larga celebración. Las letras españolas e Hispanoamérica entre 1960 y 1981”, en Joaquín Marco y Jordi Gracia, eds., *La llegada de los bárbaros. La recepción de la literatura hispanoamericana, 1960-1981*, Edhasa, Barcelona, 2004, pp. 47-81.

⁷⁴⁹ Cf. Jordi Gracia, *op. cit.*, p. 65. J.A. (Javier Alfaya), quien la firma, alude a un artículo en que Ernesto Sabato apuntalaba ya esta idea, “Los dos Borges”, *Índice*, 150-151 (junio-julio de 1961), pp. 6-7. Aun reconociendo los hallazgos de Borges, Sabato pretende “poner en guardia a los jóvenes escritores contra sus cantos de sirenas, tanto más peligrosos cuanto más fascinantes”. Sostiene Sabato que hay dos Borges, y el más apreciado es precisamente el de menor consistencia, el que hace gala de mayor vanidad y preciosismo verbal, y el que más alejado de la realidad se halla. “Su obra de ficción parece colocada fuera del espacio y del tiempo, en una suerte de topos uranos en que los seres de carne y hueso están reemplazados por símbolos, para desenvolver ingeniosas tramas geométricas. En apariencia, la literatura de Borges es de índole metafísica, pero en rigor sus dilemas son meros juegos de ingenio”.

juicios favorables por parte de José Luis Castillo-Puche o Rafael Gutiérrez Girardot con anterioridad a la concesión del Premio Internacional de Escritores (Formentor, 1961), y seguiría siéndolo, como lo demuestran la reseña de *El hacedor* de Francisco Rico o la evocación de Cansinos-Assens de la experiencia ultraísta compartida por ambos en la España de 1919.⁷⁵⁰ Pese a todo, Jordi Gracia no deja de recordarnos que si bien Borges “tuvo una temprana presencia en el marco más o menos oficialista de la España del momento”, seguía siendo en el fondo un autor mal conocido.⁷⁵¹

Todo parece indicar, pues, que los años cincuenta y los primeros sesenta fueron tan poco favorables para el cultivo del cuento fantástico como para la recepción provechosa de aquellos autores hispanoamericanos -sobre todo Borges y Cortázar- que hicieron del género un magnífico vehículo de aproximación crítica a la realidad.

Si hubo un autor nacido en estas latitudes que supo ver las posibilidades que ofrecían el cultivo de lo fantástico y las variaciones surrealistas y paródicas de sus motivos tradicionales, ése fue el catalán Pere Calders. Quizá en su originalísima concepción del género influyeran su exilio a México en 1939, donde permaneció hasta 1962, y su amistad y comunidad de intereses con escritores como Bontempelli.⁷⁵² Aunque el repertorio de los relatos de Calders con *Doppelgänger*, escisiones de personalidad, retratos y espejos es sorprendentemente amplio, hay que destacar sobre todo “O ell o jo” (*Cròniques de la veritat oculta*, 1955) por su tratamiento irónico del motivo que en algo recuerda las creaciones de Gómez de la Serna, y el más tardío “Nosaltres dos” (*Invasió subtil i altres contes*, 1978), donde

⁷⁵⁰ La fecha tardía en que aparece la reseña de Francisco Rico (*Índice*, 166, octubre de 1962, p. 23) demuestra el retraso con que llegaban las novedades hispanoamericanas a España. El texto de Rafael Cansinos-Assens es “Impresión de una visita”, *Índice*, 170 (febrero de 1963), p. 5.

⁷⁵¹ El estudioso aduce una nota en *Ínsula* (junio de 1964) donde, con motivo de un informe que *L'Herme* le consagra al argentino, se afirma que pese a ser Borges “un escritor original, un inventor de fábulas”, no puede considerársele “un gran novelista”. Algo que, según Gracia, “es revelador de la desorientación, una vez más, incluso del sector más culto de las letras del tiempo con respecto a Hispanoamérica”. Más aún cuando en una entrevista coetánea de Antonio Núñez para la propia *Ínsula* (“El perfil humano de Jorge Luis Borges”, 195, febrero de 1963, p. 5) Borges afirmaba: “No, no me atrevo con la novela. ¿Por qué? Yo creo que por haraganería”.

⁷⁵² Véase Carmen Gregori, “Bontempelli i Calders: Imaginació, fantasia i realitat”, en Ángel López García y Evangelina Rodríguez Cuadros, eds., *Miscel·lània Homenatge Enríque García Díez*, Universitat de València, València, 1991, 141-146; y Montserrat Corretger, “Pere Calders i Massimo Bontempelli: Fonaments ideològics, estètics i constructius de la seva obra”, *Catalan Review*, XII, 1 (1998), pp. 37-59.

el doble surge de un soporte especular para romper la monotonía en la que vive el solitario protagonista.⁷⁵³

Los años sesenta y setenta: Alfonso Sastre, Gonzalo Suárez, Segundo Serrano Poncela y Vicente Soto

A comienzos de los sesenta comienza a percibirse un cambio de rumbo en la narrativa española provocado por el paulatino agotamiento de la estética socialrealista.⁷⁵⁴ El caso de Alfonso Sastre ilustra ejemplarmente este proceso. En un manifiesto de 1958, “Arte como construcción”, defendía el socialrealismo como un “arte de urgencia”, “una categoría superior a lo artístico” que trascendía la “concepción liberal del arte” -la de los ismos-, otorgándole a la obra literaria un poder regenerador. Sastre insistía, además, en que la estética más apropiada para el socialrealismo era “una especie de ‘naturalismo profundo’. Ésta parece, en efecto, la forma artística más adecuada para promover en el seno de la sociedad un ánimo propicio a la realización de reformas urgentes y justicieras”.⁷⁵⁵

A causa de esa actitud tan rotunda y combativa, llama la atención que seis años después Sastre publique *Las noches lúgubres*, un libro compuesto por *nouvelles* y cuentos ajenos a las directrices realistas en los que, sin renunciar a revelar los aspectos más míseros de la sociedad de la época, opta por un modelo narrativo obviamente fantástico que ya se anuncia en las citas que preceden a los relatos, procedentes de autores como Mary Shelley, Poe, Maupassant o Bram Stoker. En la tercera parte del volumen, una sección que bajo el epígrafe “Las células del terror” aúna veinticuatro cuentos y microrrelatos, aparece una pieza titulada “En un entierro” (X) que recupera el motivo de la asistencia a los propios funerales; a ella volveré más adelante.

⁷⁵³ Sobre la presencia del motivo en la obra del autor, véase Carme Gregori, “El doble en els contes de Pere Calders”, *Misce-lània Jordi Carbonell*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1992, pp. 191-209.

⁷⁵⁴ Las circunstancias sociales y económicas desempeñaron un importante papel en el desgaste de esta estética: “se pasa de una cultura del subdesarrollo en una sociedad extremadamente rígida a otra del semidesarrollo en un contexto más flexible. O lo que es lo mismo, la rápida evolución de la base social de que se nutría el realismo de los años 50 dejó a éste desfasado e inservible” (Agustín Sánchez Vidal, “La cultura española de vanguardia”, en Tomás Albadalejo, Javier Blasco y R. de la Fuente, eds., *Las vanguardias. Renovación de los lenguajes poéticos*, Júcar, Madrid, 1992, pp. 30).

⁷⁵⁵ “Arte como manifiesto” apareció en *Acento cultural*, 2 (1958), pp. 63-66. Cito de <http://www.sastre-forest.com/sastre/pdf/artecomo.pdf>, donde le precede una breve entrevista del autor con Francisco Caudet fechada en 1984 en la que reconoce: “Fue un texto inspirado por un marxismo muy dogmático”. Véase también el libro de Caudet *Crónica de una marginación: conversaciones con Alfonso Sastre*, Ediciones de la Torre, Madrid, 1984.

La apertura de Sastre a nuevos registros estéticos no fue, en absoluto, un caso aislado en la época. Un defensor acérrimo del realismo social como el crítico José Marra-López, quien en 1960 había expresado desde *Ínsula* la convicción de que la literatura fantástica suele conducir a “una irrealidad gratuita”, aplaudía desde la misma publicación la iniciativa de Sastre, afirmando que “las más jóvenes promociones de nuestra postguerra han desdeñado algo tan importante como la fantasía”.⁷⁵⁶

El cuento, al igual que la novela o la poesía, experimenta a medida que avanza la década un camino hacia la renovación que redundará en su diversidad genérica, y ello, en contra de lo que se había sostenido mayoritariamente hasta el momento, sin tener que prescindir de una mirada poco complaciente con la realidad, como demostró Sastre.⁷⁵⁷ Pese a que sería fácil caer en la tentación de apelar a los autores hispanoamericanos y explicar a través de su influjo la lenta recuperación del cuento fantástico en España, lo cierto es que, a juzgar por los documentos de la época, su ejemplo no cundió hasta bien entrada la década de los setenta. Aun así, destacan los tempranos esfuerzos de Pere Gimferrer por llamar la atención sobre la excelencia de la narrativa de Cortázar en un magnífico artículo de 1965;⁷⁵⁸ el mismo Gimferrer, en una reseña posterior de *Todos los fuegos el fuego*, advierte de la necesidad urgente de renovación del cuento español: “Los cuentos de Cortázar reúnen características muy peculiares; han venido a incrustarse con violenta novedad en la historia de un género que -salvo en la obra de otros dos argentinos, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares- podíamos considerar sin temor a equivocarnos el más lamentablemente momificado de la literatura castellana moderna”.⁷⁵⁹ No debe olvidarse tampoco el artículo que en 1967 escribe Francisco Fernández-Santos reivindicando la narrativa de Cortázar (a

⁷⁵⁶ Cf. Ana Casas, *art. cit.* Asimismo, Federico Bermúdez-Cañete (“Narrativa fantástica contemporánea”, p. 38) da fe de la publicación en 1960 de un artículo de Mariano Baquero Goyanes que “acierta a contemplar lo fantástico como alternativa al empacho de realismo”. Se trata de “Realismo y fantasía en la novela española actual”, *La Estafeta literaria*, 185 (15 de enero de 1960).

⁷⁵⁷ Véase por ejemplo “Las noches del Espíritu Santo”, el primer relato de sus *Noches lúgubres*. La *nouvelle* se ubica en el barrio madrileño de las Ventas y está protagonizada por una vampira chabolista, su marido, un pobre hombre que obtiene algún dinero vendiendo su sangre, y el hijo, un niño deforme del que se dice que evoca a las víctimas de la talidomina, fármaco que en los años cincuenta y sesenta causó deformidades a miles de bebés en todo el mundo, siendo España el último país en que se retiró, en 1963. Por si esto fuera poco, el peculiar narrador hace diversas referencias a la realidad literaria del momento. Su constante intento de explicar las cosas tal y como sucedieron choca con la imposibilidad de aprehender la realidad y con su propia intervención en los hechos; algo que no sería descabellado interpretar como parodia de la poética socialrealista.

⁷⁵⁸ Pere Gimferrer, “Notas sobre Julio Cortázar”, *Ínsula*, 227 (octubre de 1965), p. 7.

⁷⁵⁹ Pere Gimferrer, “Los relatos de Julio Cortázar”, *Destino*, 1528 (9 de noviembre de 1966), pp. 58-59.

Borges lo desdeña, por reaccionario) y criticando a los que dedican “largas y cuidadosas exégesis a los últimos bodrios de los celas y zunzuneguis de turno”.⁷⁶⁰ Hay que tener en cuenta, no obstante, que Fernández-Santos exagera al esbozar un panorama sumamente desolador de la narrativa española de la época, pues por aquel entonces ya habían despuntado escritores como Luis Martín-Santos o Juan Benet, creadores de una poética ciertamente moderna.

La tipología de dobles de los años sesenta y setenta supone un soplo de aire fresco en la trayectoria española del motivo, y un anticipo de la explosión que experimentará en las décadas siguientes. Aunque los derroteros por los que transita no alcanzan los originales extremos de, por ejemplo, J.G. Ballard en “Zona de terror” (“Zone de terror”, 1960), que desde los códigos de la anticipación científica ofrece una pavorosa innovación sobre la variante temporal del doble,⁷⁶¹ sí se percibe la iniciativa de recuperar a las figuras del repertorio fantástico tradicional. Esta suerte de remozamiento lo llevan a cabo escritores que parten de estéticas sensiblemente distintas pero tienen en común el ocupar un lugar marginal o secundario en la historia literaria. Me refiero a Alfonso Sastre, Gonzalo Suárez, Segundo Serrano Poncela o Vicente Soto. Si en Sastre y Serrano Poncela se advierte la impronta de los clásicos fantásticos con *Doppelgänger*, los cuentos de Suárez y Soto se inscriben en la veta experimentalista que tanto seguimiento tuvo en los años sesenta y setenta. Así, el conjunto de los textos que estudiaré a continuación se caracteriza por un eclecticismo estético que, una vez más, da fe de la versatilidad del doble.

“En un entierro” constituye, ya se ha visto, el relato décimo de “Las células del terror”, sección última de *Las noches lúgubres* en la que Sastre reelabora algunos motivos de la tradición fantástica.⁷⁶² “La puerta” (III), por ejemplo, evoca “El Horla” de Maupassant, “La bruja de la calle de Fuencarral” (VII) se sirve de la hechicería y el vudú, “La mariposa en el cristal nocturno” (VIII) del espiritismo, “Cargamento de muertos” (IX) está protagonizado por el conductor de un coche funerario que se siente amenazado por los muertos a los que transporta, y “Desde el exilio” (XXIV) se centra en una extraña desarticulación temporal. Estas *células* alternan con otras que ahondan en las torturas políticas y en los horrores de la

⁷⁶⁰ Francisco Fernández-Santos, “Julio Cortázar, cronopio universal”, *Índice*, 221-223 (julio-septiembre de 1967), p. 13.

⁷⁶¹ El cuento se publicó en la revista *New Worlds* en marzo de 1960. La primera traducción española, de Carlos Gardini, data de 1978 (*Las voces del tiempo*). Actualmente puede verse en J.G. Ballard, *Zona de catástrofe*, Minotauro, Barcelona, 1995, pp. 129-151.

⁷⁶² Cito de la última edición del volumen en la editorial Hiru, Guipúzcoa, 1998, pp. 305-308.

guerra. Se trata de una combinación surgida de una peculiar concepción de lo fantástico, pues, según se deduce de los dos prefacios del libro (1963 y 1997), Sastre observa el género y sus mitos como una posibilidad de indagación en los límites de la realidad y del terror, además de un mecanismo propicio para denunciar ciertos abusos políticos y sociales.

Por otra parte, algunas de las *células* aparecen ligadas mediante vínculos muy sutiles. Es precisamente el caso de “En un entierro”, cuyo narrador parece ser el mismo de “La forastera” (I), tal y como indica la nota a pie de página de un supuesto editor. En esa primera *célula*, el narrador se halla en un café de la avenida Donostiarra desde donde ve pasar las carrozas mortuorias que se dirigen al cementerio de la Almudena, aunque especifica que éstas ya no le llaman la atención. El inicio de “En un entierro” es muy similar, pero en esta ocasión uno de los cortejos fúnebres consigue sacar al personaje de su amodorramiento. Tanto es así, que abandona el bar y sigue a la comitiva hasta el cementerio. Advierte entonces que “los acompañantes del difunto eran -todos o la mayoría- viejos amigos míos o gentes conocidas; lo cual me ha explicado, en ese momento, mi oscuro interés por el asunto; evidentemente, al pasar el cortejo, se ha producido (he pensado) mi inconsciente advertencia de la familiaridad de algunos coches y de los rostros entrevistados desde mi observatorio, en su interior” (pp. 306-307). Otras dos cosas le extrañan: en el cementerio nadie parece reconocerle y, a poca distancia del nicho, hay varias parejas de la Guardia Civil. Cuando uno de sus amigos de la universidad toma la palabra para elogiar al fallecido, Bernardo Ramos, y denunciar “el odioso asesinato que ha truncado tu vida”, la Guardia Civil dispersa al grupo reunido en torno al ataúd.

El narrador, de nuevo en el bar, revela su estupefacción, pues él es Bernardo Ramos. Repara entonces en un hombre con gabardina que baja de un coche y se le acerca, y siente un terror paralizante al ver que lleva en sus manos una escopeta. Ofrece una descripción del individuo y del vehículo, pero sus últimas palabras se refieren a la imposibilidad de seguir viendo lo que sucede: “El cristal se ha empañado con la lluvia...” (p. 308).

“En un entierro” constituye una actualización de la escena legendaria de la asistencia a las propias exequias, transformada en el siglo XIX en un motivo muy productivo de la literatura fantástica. Sastre prescinde del cara a cara del protagonista con su doble muerto e invierte la habitual secuencia temporal de los hechos: nadie avisa al protagonista de su inminente asesinato, ni tampoco de una posible enmienda que pueda evitarlo; por el contrario, Bernardo Ramos acude primero a su funeral y luego revive su

muerte a manos del hombre de la gabardina. Este breve relato se situaría en la órbita del motivo, dado que no hay una escenificación del encuentro entre original y doble, pero merece ser mencionado aquí por la continuidad con la tradición que ofrece. Una tradición que también asoma levemente en “El descendimiento” (IV), pieza situada en un Madrid postapocalíptico cuyo parque emblemático, el Retiro, ha sido sustituido por un cráter atómico, y protagonizada por un individuo llamado don Lisardo, como el estudiante de Cristóbal Lozano; la asignación del nombre no parece gratuita, pues don Lisardo experimenta ciertos fenómenos que bien podrían haberle sucedido al popular personaje. La narrativa sobrenatural de Sastre, así pues, se singulariza por su retorno a los clásicos de la literatura maravillosa y fantástica, y no tanto por mirar, como ya empezaba a ser habitual en esas fechas, a los coetáneos hispanoamericanos.

La atracción del autor por el doble y sus variantes se pondrá también de manifiesto en años posteriores. La obra teatral *Los hombres y sus sombras* (1983) no versa exactamente sobre el *Doppelgänger*, pero viene acompañada de algunos paratextos donde el autor, aquilatando distintas fuentes -Platón, Chamisso, Nietzsche-, acuña la noción de *doble administrativo*.⁷⁶³ Y la *nouvelle* “Historia que un día se sabrá o la verdad sobre la muerte de Sebastián Melmoth II llamado también Julio César Expósito o viceversa”, incluida en *El lugar del crimen. Umheimlich* (1982), presenta un caso de alteración de personalidad deudor de *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, aunque trasladado al País Vasco de principios de los años ochenta.

Otro autor interesado por el doble y sus motivos adyacentes ya desde sus primeras publicaciones es el asturiano Gonzalo Suárez. De ello da fe el libro de cuentos *Trece veces trece* (1964). El volumen se abre con una serie de citas (“Trece citas a modo de prólogo”) de entre las cuales me interesa destacar ésta: “Dos rostros semejantes, que no tienen nada gracioso por separado, hacen reír juntos por su parecido”, tomada de los *Pensamientos* de Blaise Pascal, y recurrente en la literatura del doble; aparece, por ejemplo, en *Desesperación*,

⁷⁶³ Escribe Sastre: “cada ciudadano tendrá su ‘doble administrativo’. El tema de la realidad y la fantasmagoría aparece aquí bajo otra luz: El ciudadano de carne y hueso es real y su ficha es un mero fantasma de sí mismo: su ‘fantasma administrativo’. Pero también es posible pensar que el hombre de carne y hueso puede llegar a ser el fantasma de su ficha policíaca, en la cual residiría su única realidad social, su única ‘consistencia’. El ciudadano sería entonces *una sombra de su existencia en la computadora*: única instancia real, ésta, a los efectos de su vida y de su, entonces, ya inexistente libertad” (“Nota previa a la escritura de esta obra”, *Los hombres y sus sombras (Terror y miserias del IV Reich)*, Universidad de Murcia, Murcia, 1988, pp. 34-35).

de Nabokov (p. 85) .⁷⁶⁴ La sentencia de Pascal anticipa en cierto modo “Un paciente impaciente”, cuento que gira en torno a la semejanza de un individuo con el actor norteamericano Cary Grant. Dado que el texto carga las tintas en el parecido físico y en lo humorístico y absurdo del caso (no hay aquí, por ejemplo, identificación psicológica ni ahondamiento en un conflicto identitario), lo he situado en la órbita del doble.

El protagonista, de paso en una ciudad desconocida, “decide matar el tiempo” en un cine. Cuando sale se dirige a la consulta de un psicólogo, trastornado porque, dice, se ha reconocido a sí mismo en la película: “En la pantalla apareció un hombre cuyo aspecto no me era desconocido. Me llenó de espanto comprobar que aquel hombre era yo. Comprendo que le resultará inconcebible, ¡pero así fue! Y, por Dios, no vaya usted a pensar que se trataba de un simple parecido. No, no. Se lo juro. ¡Era yo! ¡Yo mismo! No tengo la menor duda”.⁷⁶⁵ Lo que más preocupa al individuo es que alguien piense que emula a su doble cinematográfico y se dedica al robo, pero también le obsesiona el beso que le ha dado a Grace Kelly en la pantalla, pues ésta es princesa de Mónaco y no quiere tener problemas con la realeza.⁷⁶⁶ El médico desoye su petición de acompañarle al cine para que compruebe el desdoblamiento y se limita a recetarle unas pastillas.

De concluir el relato en este punto, el caso podría ser una variante más de la escena germinal planteada por Gómez de la Serna en *El incongruente* o José Francés en “El nefasto parecido”, pero los hechos van cobrando un insólito cariz. Cuando el individuo abandona la consulta, el médico, entusiasmado, le hace notar a la enfermera el parecido del paciente con Cary Grant, y le pide que le acompañe al cine esa noche, dada la “considerable importancia tanto científica como humana” (p. 77) del experimento. Sin percatarse de ello, el médico no sólo sigue los pasos del paciente, sino que imita su lenguaje, pues éste le había reprochado “que no haya alcanzado a vislumbrar la importancia científica y humana de mi caso” (p. 76). La enfermera no acepta la invitación, ya que considera que el médico pretende flirtear con ella, pero cuando llega a la pensión donde vive, su compañera le propone ir al cine a ver “Una de ladrones. Con Cary Grant” (p. 78).

⁷⁶⁴ La cita de Pascal está incluida en el Apartado II. Vanidad, 12 (133-115), de los *Pensamientos*, y reza así: “Dos rostros parecidos, que ninguno hace reír en particular; hacen reír juntos por su semejanza” (*Pensamientos*, ed. de Mario Parajón, Cátedra, Madrid, 1998, p. 43). Gonzalo Suárez la recupera en “Los de abajo” (*Gorila en Nueva York*, 1980).

⁷⁶⁵ Gonzalo Suárez, “Un paciente impaciente”, *Trece veces trece*, en *La literatura*, Alfaguara, Madrid, 1997, p. 73.

⁷⁶⁶ La película, que según indica el personaje transcurre en la Costa Azul, es *Atrapa a un ladrón* (*To Catch a Thief*, 1955), de Alfred Hitchcock. Grace Kelly se casó con Rainiero de Mónaco en 1956.

La novedad del tratamiento que recibe el fenómeno de la identidad física radica sobre todo en la banalización de las consecuencias que generalmente le son afines a esta circunstancia: la preocupación del individuo por los problemas que puede depararle su parecido con Cary Grant pasan a un lugar secundario, y se subraya la actitud inesperada del médico, propia de esos chistes en los que el psiquiatra se contagia de la locura del paciente o, la postre, resulta estar más alterado que él. También resulta sorprendente la suerte de cadena que se establece en la transmisión del fenómeno del desdoblamiento cinematográfico, pues la enfermera, por más que se niegue a dar crédito al testimonio del médico, parece destinada, quiera o no, a acudir al cine.

Ya para concluir con *Trece veces trece* hay que hacer referencia a un breve texto incluido en la sección “Trece casos de cuya existencia física respondo, puesto que, por su brevedad, se pueden medir”, en la que el doble cobra la forma de una sombra. Me refiero a “Diez: Cómo ganar un combate inútil”. Esta pieza, como las otras doce, está protagonizada por un detective empeñado en resolver casos que desafían las leyes de la lógica y se enraízan en el código de lo absurdo. El microrrelato comienza con una especie de silogismo que encierra la solución del caso a la que ha de enfrentarse el detective:

El arte es un largo combate, perdido de antemano, con las sombras.
Eso es cosa sabida.
Porque el boxeador combatía con su sombra, era un artista (pp. 86-87).

El enigma reside aquí en la desaparición de la sombra del boxeador. Tras encender la luz de la sala de entrenamiento, inspeccionarla y comprobar que nadie ha salido ni entrado de ella, ve el cadáver del hombre tumbado boca arriba: “Y, puesto que había caído sobre su sombra, le alcé el brazo en señal de victoria” (p. 87). El misterio de la desaparición queda, así, resuelto.

El origen de “Diez: Cómo ganar un combate inútil” bien podría estribar en el dicho popular que se refiere al individuo peleado con su propia sombra o, lo que es lo mismo, que se ha quedado figuradamente sin ella, sin una parte consustancial de su propio yo, triste, desasosegado, incompleto. Partiendo de esta imagen, Gonzalo Suárez ilustra la eterna lucha del artista contra sus insatisfacciones, tal y como se plantea en las frases iniciales: el boxeador derrota a la sombra cuando muere, pero paradójicamente el suyo es un combate perdido de antemano porque la destrucción de la sombra, el enemigo quimérico, sólo es posible si se aniquila a sí mismo. El doble (la sombra) tiene aquí un

significado arraigado en la tradición, aunque su tratamiento literario sea ciertamente novedoso. El autor, por cierto, recuperó este texto en su película *Epilogo*, estrenada en 1984.⁷⁶⁷

También Gonzalo Suárez mostrará un especial interés por las transformaciones de la personalidad en años posteriores a los sesenta. Muestra de ello es su recreación del clásico de Stevenson “La verdadera historia de H y J (o tras la trama de un tapiz)”, publicada en 1994.⁷⁶⁸ Ya antes, en 1980, había escrito un guión titulado “El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde”, germen de esta *nouvelle* que en 1996 sería adaptada al cine.⁷⁶⁹ Lo más destacable de “La verdadera historia de H y J (o tras la trama de un tapiz)” es la articulación de la historia en dos planos temporales: finales de siglo XIX, como en la obra de Stevenson, y la última década del XX. Esta alternancia permite a Suárez darle una vuelta de tuerca al mito de Jekyll y Hyde: al trasladar las peripecias del monstruo a la sociedad actual, el escritor, curado de espantos a causa de los horrores y miserias que le ofrece el televisor, concluye que “Para el auténtico horror sobra el aderezo de las palabras. El caso del perverso Hyde resulta ya anacrónico y superfluo”. Otro tanto puede afirmarse de la traslación de la moral victoriana a la sociedad contemporánea, ya que Hyde no comprende que Mary, la mujer casada con la que mantiene una maratónica sesión sexual, acepte sin sonrojo que ha cometido adulterio y afirme que seguirá haciéndolo; la perplejidad hace de Hyde, en efecto, un personaje anacrónico y grotesco.

Una curiosidad más de la narrativa española de los sesenta es *Los huéspedes*, de Segundo Serrano Poncela, volumen de cuentos publicado en Venezuela en 1968. La narrativa de este autor, exiliado en 1939, se caracteriza por desarrollarse al margen de los cánones de la época,⁷⁷⁰ y el contenido de *Los huéspedes*, una suerte de tesoro de motivos

⁷⁶⁷ Véase Javier Cercas, *La obra literaria de Gonzalo Suárez*, Sirmio, Barcelona, 1993, p. 178.

⁷⁶⁸ Gonzalo Suárez, “La verdadera historia de H y J (o tras la trama de un tapiz)”, *El asesino triste*, Alfaguara, Madrid, 1994, pp. 127-214.

⁷⁶⁹ Véase, sobre la adaptación cinematográfica de la *nouvelle*, Emilio Cortés Ibáñez, “Relato y cine: *Mi nombre es Sombra*, de Gonzalo Suárez, y *Cachito*, de Pérez Reverte”, en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds., *El cuento en la década de los noventa*, Visor, Madrid, 2001, pp. 451-463.

⁷⁷⁰ Véase mi artículo “La curiosidad del narrador. A propósito de *La raya oscura*, de Segundo Serrano Poncela”, *Actas del Tercer Congreso Internacional “Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939”*, Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra, 2005 (en prensa). Aunque los libros de cuentos y novelas cortas de Serrano Poncela se reseñaron puntualmente en España y José Marra-López le dedica algún comentario (no siempre elogioso) en su ya clásico *Narrativa española fuera de España (1931-1961)*, Erna Bradenberger (*Estudios sobre el cuento español contemporáneo*, Editora Nacional,

míticos, maravillosos, fantásticos y macabros da fe de ello. En sus páginas conviven sirenas, homúnculos y mandrágoras con Edipo, Robinson Crusoe, Paris y los caracteres del *Mahabbarata*, y se aduce el ejemplo de clásicos de la literatura fantástica como Poe (“La sirena”), Hoffmann, Nodier o Gautier (“La mandrágora”). Asimismo, Serrano Poncela elabora en las primeras piezas un juego metaficticio del que él mismo es personaje. El homúnculo afirma que “sospecho, en ocasiones, que este fracasado escritor, mi tirano, anda en busca de sonsacarme relatos como el anterior”, y más adelante la mandrágora menciona a “ese oscuro Serrano Poncela, propenso a alucinaciones, [que] me soñó repetidas veces y acudió a rescatarme [...] Me trajo aquí. No son precisos más circunloquios: se trata de un robo”,⁷⁷¹ por tanto, se crea una ilusión fundada en que es Telesforo, el homúnculo, quien va surtiendo al autor de historias y fabulaciones, a la vez que éste se rodea de estrafalarios huéspedes.

De entre todos estos relatos, me interesa destacar “El Doble”, un cuento que explota la vertiente siniestra del motivo dotándolo sutilmente de un significado profundo. No es irrelevante que el relato arranque con la imagen del protagonista afeitándose ante el espejo, ni que éste matice que se trata de una operación que lleva a cabo día tras día sin poder evitar “encontrarme un poco más viejo que el día anterior” (p. 91). Una mañana entra en el cuarto de baño el nuevo huésped de la posada, y le asombra el parecido que guarda consigo mismo: “Su rostro me pareció el mío, un poco más viejo quizá; sí, quizá más viejo indudablemente, con la diferencia de que yo siempre estoy serio y él se sonrió” (p. 92). La obsesión por el nuevo huésped es tal, que el narrador sigue pendiente de sus movimientos durante la noche, algo que en principio no le resulta difícil dado que ambos duermen en estancias contiguas, sólo separadas por un endeble tabique. Cuando de madrugada tiene necesidad de ir al lavabo, le sorprende saber que está ocupado, pues no ha oído al nuevo huésped levantarse de la cama.

Golpeé la puerta con los nudillos para advertir mi presencia y mi urgencia. Desde dentro me respondió el otro de idéntico modo, con idéntico número de golpes, y aquel telégrafo, por lo que parecía tener de valor convenido, me ofendió, así que regresé a mi habitación, sintiéndome a disgusto por la insolencia que suponía: introducirse en mi

Madrid, 1973, p. 41) señala que “solamente ahora, a raíz de la publicación de una novela ‘de verdad’ [...] empieza a enjuiciársele como escritor”; se refiere a *El hombre de la cruz verde*, de 1969.

⁷⁷¹ Segundo Serrano Poncela, *Los huéspedes*, Monte Ávila, Caracas, 1968, pp. 16 y 23.

vida sin yo desearlo, vivir junto a mí, obrar como si estuviera en su casa, leer el periódico, ocupar el baño con tal impertinencia (p. 92).

Poco antes del amanecer, el narrador decide entrar en la habitación del nuevo huésped, incapaz de contener su curiosidad, pero al llegar a la cama la encuentra vacía. Resulta inexplicable, por tanto, que al apagar la cerilla que le daba luz oiga la peculiar respiración del huésped, que describe idéntica a la suya. A partir de este momento la experiencia del narrador pasa a ser una silenciosa persecución del doble, que ahora cree descubrir en su propia cama, fingiéndose dormido aunque al acecho: “¡Qué astuto era! En vez de caer a golpes sobre mí, al descubrirme en su cuarto, prefirió trasladarse sigilosamente al mío y esperar agazapado el inevitable regreso del curioso, a fin de darme entonces una lección. Quizá trataba de que me fuera del hospedaje para disfrutar él solo de ambas habitaciones” (p. 94). El resto de la noche transcurre entre intercambios de cama y habitaciones, de modo que al llegar el día el protagonista, tumbado en un lecho que no es el suyo, duda de lo que realmente ha sucedido: ¿el huésped ha aceptado la mudanza de habitación sin protestar? ¿O es que todo sucedió a la inversa y la primera cama que inspeccionó era la suya propia?

En cualquier caso, está satisfecho de su arrojo porque “he tenido un gesto de valor al empujarle, entrando hoy juntos al baño, y demostrando con ello al apoderarme antes que él del lavabo que estoy dispuesto a mantenerme en el lugar que por tradición y costumbre se me concede en esta casa” (p. 96). El grito de la patrona ordenando a uno de los sirvientes que prepare la habitación vacía, en clara alusión a la contigua a la suya, le hace sonreír con suficiencia: “Ella no sabe. ¿No sabe?”. El relato concluye con el rutinario examen al que somete su rostro y que se salda con la certeza de ser un poco más viejo que el día anterior.

En “El Doble” de Serrano Poncela suenan ecos de clásicos como “William Wilson”, *El doble* de Dostoievski (no hay que olvidar que el madrileño escribió dos lúcidos ensayo sobre el autor ruso, *Dostoievski menor*, 1959, y *Estudios sobre Dostoievski*, 1968), y otros que la crítica ha asociado tradicionalmente con el motivo, como “El Horla”. La escena en la que el protagonista acude a la cama del doble para ver su rostro evoca una similar del cuento de Poe, con la diferencia de que mientras William Wilson encuentra en el durmiente unos rasgos muy diferentes a los que esperaba encontrar, el personaje de Serrano Poncela halla el lecho vacío. La paranoia que le aqueja, las dudas acerca de las intenciones ya no sólo del doble, sino también de la posadera -“Ella no sabe. ¿No sabe?”-, le emparentan con el

susodicho personaje de Poe, pero también con el neurótico Goliadkin. Tanto es así que no puede desentrañarse dónde comienza la manía del personaje y dónde la intervención de lo sobrenatural; las palabras que el propio Serrano Poncela escribió sobre la inevitable confusión que experimenta el lector de las peripecias de Goliadkin son también aplicables a su relato: “no sabe, en ocasiones, si las peripecias de Goliadkin se suceden dentro de la mente del maniaco o son realidades objetivas”.⁷⁷² Asimismo, el doble, por su carácter etéreo y escurridizo, hace pensar en la criatura de Maupassant, huésped -como El Horla- indeseable que sólo el protagonista alcanza a ver.

La acción del relato se condensa en un único día, y tanto el principio como el final subrayan el hábito matutino del narrador de observarse en el espejo. Por ello, resulta inevitable asociar esa costumbre y su consecuencia inminente, la constatación de la vejez, con la aparición del doble. Quizá éste no sólo sea aquí un usurpador, sino también una prefiguración de la muerte del protagonista, obsesionado con su progresiva decrepitud. No en vano, la primera ocasión en la que el original ve al nuevo huésped el rostro de éste le parece algo más viejo que el suyo, a la vez que ensaya una sonrisa que al lector poco le cuesta imaginar burlona.

Por último, me detendré en “John Dewberry, nacido en Londres el 22-II-1927 y John Dewberry, nacido en Londres el 22-II-1927”, de Vicente Soto, autor residente en la capital británica durante largo tiempo.⁷⁷³ *Casicuentos de Londres* obtuvo el Premio Novelas y Cuentos en 1973 y, como apunta Dámaso Santos, es un libro que cabe enmarcar en la corriente renovadora del género a la que pertenecen las obras de “otros raros de la dedicación fervorosa al cuento, como lo fue Ignacio Aldecoa, como lo es Medardo Fraile, también avencidado de tiempo en Londres”, y que debe considerarse junto a “estos hispanoamericanos -García Márquez, Vargas Llosa, Donoso, etc.- que han suscitado la renovación peninsular”.⁷⁷⁴

El afán de desautomatizar el uso convencional del lenguaje y las habituales técnicas narrativas son los rasgos más sobresalientes de las piezas contenidas en el volumen. Frente a la factura clásica del cuento de Serrano Poncela, “John Dewberry, nacido en Londres el 22-II-1927 y John Dewberry, nacido en Londres el 22-II-1927” se

⁷⁷² Segundo Serrano Poncela, *Dostoievski menor*, pp. 57-59.

⁷⁷³ Pertenece a *Casicuentos de Londres*, Magisterio Español, Madrid, 1973, pp. 75-88.

⁷⁷⁴ Dámaso Santos, “Vicente Soto, entre Londres y Valencia”, en *Casicuentos de Londres*, p. 21. Soto es sobre todo conocido por la obtención del Premio Nadal con *La zancada* en 1966.

caracteriza por un inusitado tratamiento perspectivístico del doble: es un tercer personaje quien presencia la duplicación y contagia al lector de su perplejidad y angustia ante ésta. Vicente Soto utiliza un narrador extraheterodiegético que pese a variar de focalización se centra especialmente en el sentir de un oficial de Aduanas del aeropuerto londinense, lugar en el que se produce el encuentro de John Dewberry con su doble y tocayo.

La oscuridad formal del relato, correlativa a la atmósfera caótica en la que se desarrolla la acción, así como el hecho de que sea la mirada de un personaje obviamente aturdido la que filtra los acontecimientos, convierten la interpretación del texto un ejercicio complejo; por ejemplo, la acción se inicia a las 8'10, pero resulta imposible saber si de la mañana o de la tarde porque el oficial, que es quien repara en la hora, está tan exhausto que no puede discernirlo. Junto al oficial, los protagonistas son John Dewberry y su doble, que únicamente se distinguen, al parecer del funcionario, por su actitud: mientras el primero es "el indignado", el segundo le parece mucho más "sumiso". El objeto de la discordia es el equipaje: cuando John Dewberry, hastiado también del caos del aeropuerto, se dispone a declarar su maleta, llega corriendo un segundo John Dewberry -su físico y su documentación lo atestiguan- que reclama como suya la valija.

Y el oficial miraba el pasaporte que ya abierto y con mano furtiva, apenas visible le estaba mostrando el recién llegado y veía que éste se llamaba John Dewberry y que había nacido en Londres el 22 de febrero de 1927, pero veía también el pasaporte de John Dewberry el indignado y ahora un tanto pálido y carcajeante, además de su billete con el número 37, y leía el nombre repetido en ambos pasaportes, el número de éstos repetido, el 22 de febrero de 1927 repetido, la firma y todos los datos repetidos. Todo idéntico y, sin embargo, cada dato nítidamente distinto de su pareja, cada pareja alucinante como un espejo ante un espejo. Y el oficial sabía que en aquel careo de originales -fíjate bien, decía, de originales, no de originales e imágenes- brillaba no una ficción, sino una realidad, tan lúcida, de luz tan pura y tan violenta que le conmovía. Y se pasaba una mano por los ojos y miraba a los dos hombres y los encontraba... No los encontraba. Quizá veía algo más joven a John Dewberry el indignado que al más bien sumiso John Dewberry y quizá "más joven" no expresaba exactamente la diferencia. Más pletórico o... algo así, más pletórico o más enérgico o algo así, quizá (p. 80).

El primer John Dewberry, el indignado, propone que el otro adivine el contenido de la maleta para deshacer el enredo, pero el sumiso supera con creces la prueba. Mientras tanto, crece la desorientación del oficial, agotado, confuso por la luz y el trajín del aeropuerto, e incapaz de hacer valer su autoridad en el lance de los dobles, hasta que halla

en la maleta unas cuantas piedras preciosas y observa cómo, en medio del intercambio de insultos, el sumiso saca una navaja. El oficial le imagina degollando a su doble e intenta impedirlo: “agarró por el brazo al más bien sumiso John Dewberry y halló el brazo lacio, dócil como su sonrisa sufrida, y zarandeó al hombre zarandeándose a sí mismo [...], y en aquel zarandeo de noes acertó a ver el reloj de la pared y siguió cabeceando y abrió la boca para llamar a alguien y de pronto comprendió que llevaba dentro un asombro retardado. Y volviendo a mirar el reloj vio que señalaba las 8’12” (p. 87).

Se produce entonces una transición, pues ve a un único John Dewberry mostrándole un reloj que quiere declarar; le devuelve entonces el pasaporte y le permite pasar. En el párrafo final la focalización pasa significativamente del oficial al viajero: “Y John Dewberry, nacido en Londres el 22 de febrero de 1927, pasó aprisa y luego los pasos se le fueron demorando. Sabía de un modo sutil que no se había salido con *la suya*. Y se sentía horrorosamente mal. Porque sentía envidia. Pero no sabía de quién” (p. 88).

Si a lo largo de este breve comentario he insistido tanto en la focalización, es porque a mi juicio en ésta se cifra la clave del cuento. A partir del contraste de las miradas del primer John Dewberry y el oficial puede obtenerse una explicación plausible de lo sucedido. No hay que obviar, asimismo, otros dos factores fundamentales: el insoportable trajín del aeropuerto, con sus maletas y manos que van y vienen, el calor sofocante, la megafonía atronadora, la luz artificial que genera un ambiente irreal, alucinante; y la incongruencia que supone el hecho de que toda la acción se desarrolle en tan sólo dos minutos, entre las 8’10 y las 8’12, y sin que nadie más intervenga en ésta, sobre todo cuando se produce el forcejeo entre el oficial y el doble sumiso.

El suceso de los dobles, por tanto, bien podría ser una alucinación que experimenta el exhausto aduanero. Como sucede en las sesiones de hipnosis o en los trances inducidos, son las miradas a un objeto -en este caso el reloj- las que abren y cierran esa suerte de duermevela pesadillesca (“un asombro retardado”). Ahora bien, la sensación de extrañeza, el malestar y la envidia que acometen a John Dewberry al dejar atrás la aduana conducen los hechos nuevamente al terreno de lo sobrenatural: ¿acaso sí se ha enfrentado a ese doble falsamente sumiso que pretendía apoderarse de su maleta? No estamos, pues, ante un cuento pseudofantástico cuya explicación es reductible al socorrido recurso del sueño o la alucinación, sino ante un relato que restaura la duda acerca de lo sucedido cuando todo parecía estar resuelto.

La originalidad del tratamiento del doble radica, como ya he apuntado, en el perspectivismo narrativo, pues no es habitual que un personaje asista al desdoblamiento de otro sin estar directamente implicado en el fenómeno. Si hay algún antecedente, como “Él y él mismo”, el capricho de Gómez de la Serna donde, recordemos, el encuentro de un individuo con su doble se produce públicamente, con la asistencia, incluso, de las autoridades. Pero, a diferencia de lo que sucede en esta viñeta caricaturesca, Vicente Soto le confiere al hecho un carácter cerrado, casi claustrofóbico, en tanto que sólo lo perciben los implicados y una tercera persona. Una circunstancia paradójica pero más inquietante aún cuando se repara en que semejante situación transcurre en un lugar público sin que nadie se percate de ello.

A la nómina de textos con doble publicados durante los años sesenta y setenta hay que sumar “El suicida y su hermano”, un relato de José María Gironella publicado en el volumen *Todos somos fugitivos* (1961).⁷⁷⁵ Pese a su escasa calidad literaria, esta pieza fantástica tiene cierto interés en lo que al desarrollo del motivo respecta, puesto que, cuando menos, reproduce la totalidad de los tópicos inherentes a los hermanos idénticos expuestos ya, por citar un ejemplo canónico, en el cuento de Ambrose Bierce “Uno de gemelos”. “El suicida y su hermano” está protagonizado por dos gemelos, Benito y Amadeo Gandol, cuyo parecido es tan extremo que constituye una de las principales *atracciones* del pueblo en el que viven, Sant Feliu de Guíxols (Barcelona). Los problemas, no obstante, llegan cuando Benito contrae matrimonio. Esta circunstancia sume en la soledad y la tristeza a Amadeo, quien, incapaz de asumir la independencia de aquel al que considera su otro yo, decide acabar con su vida. Pero antes de dar el paso definitivo, le anuncian el suicidio de Benito, quien se ha anticipado a sus intenciones. Gironella se sirve aquí, por tanto, del recurso de la conexión telepática para subrayar la dimensión sobrenatural con la que desde antiguo se asocia a los gemelos.

Asimismo, ya en la órbita del doble, cabe destacar “La otra bestia” (*Rey de gatos. Narraciones antropófagas*, 1972), de Concha Alós.⁷⁷⁶ El cuento constituye el relato de la obsesión de una mujer, Lila, por su gemela nonata Ofelia, una hermana a la que nunca llegó a conocer porque murió en el vientre materno. Como en “El suicida y su hermano”, la

⁷⁷⁵ Agradezco la noticia de este cuento a David Roas y Ana Casas.

⁷⁷⁶ Véase al respecto Lynn K. Talbot, “La mujer y lo fantástico: *Rey de gatos* de Concha Alós”, *Hispanic Journal*, 10 (1988), pp. 105-111.

protagonista se debate entre la inevitable identificación con la gemela -en este caso forjada imaginariamente- y el deseo de desasirse de su influjo, pero a diferencia de lo que sucede en el texto de Gironella este *topos* se desarrolla en una dimensión fantasmática. La insania mental de Lila se materializa en La Bestia, una entidad de tintes psicopáticos que se alimenta de sus frustraciones -como los desencuentros con sus padres y con su marido, de quien sospecha que le es infiel- pero, sobre todo, del sentimiento de culpa por haber “ahogado” a la pequeña Ofelia. Tanto es así que, inconscientemente, acabará adoptando la personalidad de la ominosa Bestia.

EL AUGE DEL MOTIVO A PARTIR DE LOS AÑOS OCHENTA

En la década de los ochenta comienza un nuevo período de esplendor para el cuento a causa de su calidad, su pluralidad temática y formal, y la reivindicación de su autonomía como género literario por parte de críticos y escritores. Fernando Valls propone como fecha clave de este proceso el año 1980, tanto porque en él se publican dos libros muy significativos -*Mi hermana Elba*, de Cristina Fernández Cubas, y *Largo noviembre de Madrid*, de Juan Eduardo Zúñiga-, como porque en estas fechas algunos de los autores que habían cultivado el realismo social evolucionan hacia un estilo novedoso y una visión más compleja de la realidad.⁷⁷⁷ Si *Largo noviembre de Madrid* renueva la narrativa del realismo crítico y muestra cuáles fueron sus carencias, revelando por tanto lo que esa narrativa podría haber sido y no fue,⁷⁷⁸ Fernández Cubas le concede una especial atención a lo sobrenatural en *Mi hermana Elba*, mostrando las virtudes de un género que en España se había desarrollado prácticamente en los márgenes de la literatura oficial.

Los rasgos primordiales del cuento de los ochenta, cuyo paradigma es en mi opinión extensible al de los noventa y al que se cultiva en los albores del siglo XXI, son la liberación del realismo comprometido, la ausencia de normas estéticas dominantes, un retorno a la narratividad quebrada por los experimentalismos de finales de los años sesenta, y la diafanidad y transparencia del lenguaje. Una especial mención merece aquí la que la crítica ha considerado característica básica de la literatura actual: la acusada preferencia por

⁷⁷⁷ Fernando Valls, “El renacimiento del cuento en España (1975-1993)”, prólogo a *Son cuentos. Antología del relato breve español, 1975-1993*, ed. de Fernando Valls, Espasa Calpe, Madrid, 1993, pp. 17-23. Véase también Santos Sanz Villanueva, “El cuento, de ayer a hoy”, *Lucanor*, 6 (septiembre de 1991), pp. 15-22; el monográfico de *Ínsula* “El cuento español, hoy”, 568 (abril de 1994); y Nuria Carrillo, *El cuento literario español en la década de los 80*, Universidad de Burgos, Burgos, 1997.

⁷⁷⁸ Fernando Valls, *op. cit.*, pp. 19-20.

la experiencia privada en detrimento de la colectiva, la voluntad de llevar a cabo una indagación profunda en el concepto de sujeto y, en consecuencia, su cuestionamiento. En palabras de Francisco Rico,

Donde más a gusto se mueven los nuevos autores, en efecto, es en ese dominio en que el individuo, en entornos familiares, en especial de la ciudad, es sólo él mismo y está sólo consigo mismo, por determinantes que sean las circunstancias externas (que no se desatienden en absoluto); ese dominio en que los datos y los factores objetivos se hacen incertidumbres, problemas, sentimientos, obsesiones, fantasías estrictamente personales, y el mundo consiste en la huella que las cosas dejan en el espíritu.⁷⁷⁹

Ninguna de las características citadas le es ajena a lo fantástico, género que, no por azar, experimentará durante estos años un auge sin precedentes en el ámbito literario español. La literatura de corte sobrenatural abandona los límites de la marginalidad y, de la mano de autores como José María Merino, Javier Marías o la propia Cristina Fernández Cubas, comienza a recabar un discreto prestigio entre los lectores y la crítica académica.

Fantástico y cuento están, no conviene olvidarlo, estrechamente vinculados desde antiguo. Pese a la existencia de novelas imprescindibles en la historia del género -basta con citar *Los elixires del diablo*, *Frankenstein* o *Dracula*-, el cuento y la *nouvelle* han sido y son los moldes más empleados en el cultivo de lo sobrenatural. La narrativa española no supone, desde luego, una excepción: si ya Mariano Baquero Goyanes apuntaba a propósito del siglo XIX que “el cuento fantástico viene a ser algo así como el cuento por excelencia”, Nuria Carrillo constata que en nuestros días, “aunque no falten los títulos de novelas fantásticas, algunas de excelente calidad, el cuento sobresale, por cantidad y variedad, dentro de lo que

⁷⁷⁹ Francisco Rico, “De hoy para mañana: la literatura de la libertad”, *El País*, 9 de octubre de 1991, p. 4. Véanse también los certeros comentarios de Enrique Murillo (“La actualidad de la narrativa española”, *Diario 16*, 23 de abril de 1988): “Ha habido, sin duda, un deslizamiento desde los temas sociales a los individuales, del nosotros al yo. Pero decir que eso equivale a pasar de literatura progre a literatura *light* supone ignorar que la gran tarea pendiente del marxismo, el tremendo abismo de su sistema, fue el sujeto, y que sólo sobre una nueva teoría del sujeto podrá construirse el nuevo aparato teórico que nos permita seguir a flote en este marasmo en el que ahora nos encontramos. Y dado que el sujeto tiene estructura de ficción (véase Lacan), nada tiene de extraño que la ficción haya abandonado los temas sociales para trabajar los del yo”. Y, más adelante: “La búsqueda de las señas de identidad escamoteadas por el régimen dictatorial ha dejado paso, una vez superado ese problema, a la puesta en duda de la identidad, de la realidad. Tanto la una como la otra son construcciones mucho más frágiles de lo que solemos creer, y delatar que eso es así constituye el gran proyecto que anima a buena parte de nuestros nuevos narradores. A la vieja pregunta del ‘¿quién soy?’, la nueva narrativa nos responde: ‘soy ficción, soy una historia que me cuento a mí mismo’”.

sigue siendo una forma marginal en la tradición literaria española.⁷⁸⁰ La tendencia de reservarle a la novela un registro realista y utilizar la narración breve para desarrollar otros modelos alternativos sigue vigente todavía hoy, aunque con menor intensidad de la que tuvo, por ejemplo, en el último tercio del siglo XIX (recuérdense los casos de Galdós, Clarín o Pardo Bazán).⁷⁸¹

En el actual florecimiento del cuento fantástico español intervino sin duda el influjo de los maestros del género, especialmente Poe, Borges y Cortázar; el ejemplo de los hispanoamericanos fue muy productivo porque hizo comprender a los autores españoles que “podían cultivar el cuento y lo fantástico y ser tomados en serio”.⁷⁸² No obstante, al margen de posibles afanes emuladores o hipotéticas influencias, el relato sobrenatural adquiere a mi juicio un especial atractivo a causa de su modernidad. Por un lado, permite a autores y lectores internarse en un territorio de plena vigencia: los límites de la realidad y del sujeto. Por otro, ofrece un amplísimo campo para la renovación y parodia de los motivos canónicos.

Estos factores, preocupación filosófica y voluntad de reescribir la tradición, coadyuvan asimismo en el auge que ha experimentado el *Doppelgänger* en la narrativa española de las últimas décadas. Sin embargo, antes de profundizar en este ámbito, es necesario destacar que el vigor del doble no constituye un fenómeno exclusivamente *nacional* ni limitable al campo del cuento fantástico: autores como Philip Roth o Jose Saramago, por aducir el ejemplo de dos escritores ya consagrados, se han servido del motivo en el ámbito de la novela, en el caso del primero, no estrictamente fantástica. *Operación Shylock* (*Operation Shylock*, 1993) y *El hombre duplicado* (*O Homem Duplicado*, 2002) parten de dos poéticas muy distintas -la primera de una radical modernidad y la segunda mucho más costumbrista-, pero ambas subrayan a la postre la impotencia del hombre moderno para desentrañar realidad y ficción, así como la imposibilidad de mantener su yo en los límites de lo deseado.

⁷⁸⁰ Mariano Baquero Goyanes, *El cuento español en el siglo XIX*, p. 235, y Nuria Carillo, “La fantasía en la última narrativa española (1980-2000)”, *Quimera*, 218-219 (julio-agosto de 2002), p. 57.

⁷⁸¹ No me voy a ocupar de analizar la idoneidad del cuento como marco discursivo para lo fantástico; basta con apuntar aquí que por características como la brevedad, la intensidad o la importancia estructural del cierre se ajusta a la perfección a los requisitos de ese género.

⁷⁸² Irene Andres-Suárez, “El cuento fantástico actual: la influencia de Julio Cortázar”, *Lucanor*, 14 (mayo de 1997), pp. 131-132. Son también interesantes las poéticas recogidas en este mismo número de *Lucanor*. Véase además Enrique Ruiz-Fornells, “La recepción de la literatura hispanoamericana en España (1975-1985)”, en Samuel Amell y Salvador García-Castañeda, eds., *La cultura española en el posfranquismo*, Playor, Madrid, 1988, pp. 137-146.

Hay un aspecto de *Operación Shylock* que merece especial atención, ya que de él participan gran parte de los relatos que trataré en las páginas siguientes: la novela de Roth, siguiendo los pasos de *Desesperación* de Nabokov, es no sólo un texto literario sobre el doble, sino una cáustica crítica del motivo, cifrada sobre todo en un comentario con el que el narrador y protagonista parece anticiparse a los posibles reproches que el empleo de un motivo tan tópico podría depararle. Es revelador observar en este comentario la rotunda tensión que se establece entre tradición e innovación literarias, en claro vínculo, por añadidura, con el binomio realidad y ficción. El Philip Roth protagonista muestra su desapego hacia un Philip Roth que está suplantándolo en Israel; de ahí pasa a desautorizar los términos sancionados por la costumbre para designar a los dobles, deslegitimando con ello al suyo, y, por último, a manifestar el desprecio que le inspiran los textos decimonónicos con *Doppelgänger* y sus exégesis:

El otro. El doble. El impostor. Hasta ese momento no se me había ocurrido que tales designaciones otorgaban una especie de legitimidad a las ansias usurpadoras de aquel individuo. No había ninguna clase de “otro”. Había uno, entero y verdadero, por una parte, y su falsificación, rotunda y transparente, por la otra. Me dije que ese aspecto de la locura y del manicomio, los dobles, aparece sobre todo en los libros, en forma de duplicados completos y con todos los detalles, en los que toma cuerpo la depravación oculta del respetable original, en forma de personalidad o inclinación que se niega a ser enterrada viva y que impregna la sociedad civilizada, poniendo al descubierto el inicuo secreto de algún buen señor del siglo XIX. No hay nada que yo ignore de esas ficciones sobre ficciones del yo dividido, porque las descifré con tanta agudeza como cualquier hijo de vecino, hace unos cuatro decenios, en los primeros años de universidad.⁷⁸³

Para despojar al doble de toda entidad, Roth opta por llamarle Moishe Pipik, “nombre del que aprendí a disfrutar incluso antes de haber leído *El doctor Jekyll y el señor Hyde* o *El doble, poema petersburgués*, con su Goliadkin I y su Goliadkin II” (p. 132), un apelativo, según aclara a continuación, degradatorio en la onomástica judía. Pero pese a todas sus reticencias, y esto es también significativo, Roth se verá obligado a asumir la

⁷⁸³ Philip Roth, *Operación Shylock*, Alfaguara, Madrid, 1996, p. 131.

existencia del doble y enfrentarse a ella en una durísima experiencia de la que no saldrá indemne.⁷⁸⁴

Con este breve paréntesis pretendo llamar la atención, una vez más, sobre un aspecto fundamental del doble del siglo XX: su estatus literario y su naturaleza reflexiva. En los textos con doble de los escritores españoles actuales suele detectarse una profunda preocupación ontológica que generalmente resulta indisoluble de lo que Eduard Vilella llama “treball de la literatura del *Doppelgänger*”.⁷⁸⁵ La consciencia del canon y de la necesidad de remodelarlo ha resultado y resulta muy provechosa para la salud de un motivo que, lejos de anquilosarse en las “ficciones sobre ficciones del yo dividido” a las que alude Roth, no ha cesado de proporcionar nuevos ámbitos de reflexión a autores y lectores.

En las páginas siguientes estudio el motivo del doble en la obra de los autores españoles actuales que con más insistencia y fortuna lo han cultivado: Cristina Fernández Cubas, José María Merino, Javier Marías, Juan José Millás y Javier Cercas. La selección se funda en estos dos criterios, recurrencia e interés literario, pero también en la voluntad de ofrecer un repertorio de textos, con especial atención a la narrativa breve -aunque sin dejar de referirme a la novela cuando sea oportuno-, que muestre la riqueza de variantes del motivo. La disposición es cronológica, de acuerdo con la aparición de los primeros cuentos asociados con el *Doppelgänger* de cada uno de estos escritores. Ya para acabar, integro en el apartado “Otras manifestaciones” diversas aportaciones al motivo que encierran, asimismo, cierto interés.

Cristina Fernández Cubas

Si hay un rasgo que, desde una perspectiva temática, caracteriza la obra de Fernández Cubas, es la búsqueda de la identidad. Toda su obra, incluidas las narraciones infantiles -*El vendedor de sombras* (1982) y *Cris y Cros* (1988)-, su única pieza teatral -*Hermanas de sangre* (1998)- y la que hasta ahora es su última publicación, el libro de recuerdos *Cosas que ya no existen* (2000), gira en torno a las peripecias del individuo que lidia por hacerse un lugar en el mundo y encontrarse a sí mismo, sean cuales sean las consecuencias de esa esforzada lucha.

⁷⁸⁴ Véase un análisis de *Operación Shylock* en Eduard Vilella, *El doble: elements per a una panoràmica històrica*, pp. 381-387 y, sobre la menos interesante *El hombre duplicado*, mi reseña “La lógica del caos”, *Quimera*, 230 (mayo de 2003), pp. 68-69.

⁷⁸⁵ Eduard Vilella, *op. cit.*, pp. 421-422.

Los cuatro relatos que trataré aquí obedecen a esta constante situándose en la tradición del doble o en su órbita. La mayoría establecen un diálogo con los clásicos del motivo que desemboca en el más puro horror o en el humor negro, cuando no en la mezcla de ambos, y en todos ellos predomina un desarrollo de lo fantástico que incide en la dimensión psicológica de los personajes y su compleja relación con el entorno, un tratamiento que evoca especialmente la narrativa de Poe, por quien la autora ha declarado en varias ocasiones su admiración.⁷⁸⁶ Sin embargo, en el plano formal Fernández Cubas no siempre se ciñe a la poética de Poe sobre el cuento, cifrada en la brevedad y el efecto único y singular. La autora estira cuanto cree necesario las dimensiones de sus textos, y lleva hasta sus últimas consecuencias los recursos de la ambigüedad y la desinformación, creando nuevas expectativas en vez de sellarlas mediante el citado efecto final.

“Lúnula y Violeta”, cuento con el que se abre *Mi hermana Elba* y que cabe situar en la órbita temática del doble, constituye un magnífico ejemplo de esa facilidad para desconcertar y desasosegar al lector en las coordenadas del tema de la identidad. En parte, este efecto viene dado porque, como en los otros tres relatos que trataré a continuación, la protagonista es también narradora de su peripecia y por ello no del todo fidedigna, no tanto por un afán deliberado de mentir como por la excepcionalidad de su situación.⁷⁸⁷ El discurso de Violeta es el de una mujer recién llegada a una ciudad desconocida y condenada a una soledad que mitiga monologando frente al espejo de su sórdido cuarto. De ahí que, cuando conozca a Lúnula y ésta le invite a trasladarse a su casa de campo, rompa el espejo en añicos, un acto indicativo de su necesidad de desprenderse de su antiguo yo e iniciar una nueva vida.

⁷⁸⁶ Véase Geraldine C. Nichols, “Entrevista a Cristina Fernández Cubas”, *España Contemporánea*, VI/2 (otoño de 1993), p. 59; Fernando Valls, «De los últimos cuentos y cuentistas», *Ínsula*, 568 (abril de 1994), p. 3; y, más recientemente, la entrevista con Katarzyna Olga Beilin (*Conversaciones literarias con novelistas contemporáneos*, Rochester, Tamesis, 2004; la entrevista está fechada en julio de 2000), donde la autora explica que en “La noche de Jezabel” (*Los altillos de Bruma*) “Al fantasma no le gusta ninguna historia, todas le producen risa, menos un cuento de Edgar Allan Poe. ¡Ojo! No sabe quién es Poe, pero escucha ‘El retrato oval’, que Jezabel narra como si le hubiera ocurrido a una bisabuela suya, y dice que le ha gustado. Era una forma mía de rendir homenaje a Edgar Allan Poe”. Otra suerte de homenaje es su escalofriante continuación de “El faro” (texto inacabado de Poe) en el volumen colectivo *El faro*, Barcelona, Áltera, 1997, pp. 29-55. Sobre el tratamiento de lo fantástico en la autora, véase sobre todo David Roas, “El ángulo insólito: Cristina Fernández Cubas y lo fantástico”, en Irene Andres-Suárez y Ana Casas, eds., *Cristina Fernández Cubas*, Arco/Libros, Madrid, 2006 (en prensa).

⁷⁸⁷ Acerca de los narradores poco fidedignos en la obra de la autora, véase mi artículo “Las realidades enturbiadas: los impostores de Cristina Fernández Cubas”, en el ya citado volumen *Cristina Fernández Cubas*.

La narración de Violeta alterna con la reproducción de fragmentos de un cuaderno de notas en el que apunta sus impresiones sobre la casa y su relación con Lúnula, una mujer obesa, vitalista y magnética. Así, los monólogos con el espejo son sustituidos por las conversaciones con su nueva amiga. Incluso hace partícipe a Lúnula de sus veleidades literarias y le presta un manuscrito para que le dé su opinión. Pero Violeta descubre que Lúnula no sólo ha leído el manuscrito, sino que lo ha corregido a su voluntad, modificando incluso el texto. A la vez, constata que su amiga es una gran fabuladora, tanto que “pertenecía a la estirpe casi extinguida de narradores”.⁷⁸⁸

La atmósfera se enrarece cuando Lúnula enferma y Violeta ha de enfrentarse a las tareas del hogar; la más dura, estrangular a un gallo bajo las instrucciones de su amiga. La relación se asemeja a un proceso vampírico, pues Lúnula sana pero la salud de Violeta se deteriora. La belleza que la amiga le había atribuido ante su sorpresa -“Violeta, me pregunto a veces qué es lo que sabes hacer aparte de ser hermosa” (p. 24)- se marchita poco a poco: “Te noto, deformada, extraña” (p. 26). Al mismo tiempo, Violeta quema su manuscrito, pues no puede soportar compararse con Lúnula. Cuando ésta le anuncia que se ausentará unos días, decide esperarla junto a la puerta de entrada de la casa, “como un perro guardián” (p. 30).

El discurso de Violeta se interrumpe y es sustituido por una “Nota del Editor” que da cuenta de la aparición en una granja del cuaderno de Violeta junto a un cadáver. Éste pertenece a una mujer de “mediana constitución”, cuya estafalaria ropa lleva las iniciales V.L. bordadas a mano. Dado que no hay ningún documento de identidad en la casa, se interroga a los vecinos de los alrededores. Unos recuerdan a “una tal señorita Victoria”, otros a “una tal señora Luz”. “Todos ellos coincidían en que era de mediana estatura y discretamente agraciada, aunque disentían a la hora de ponderar su generosidad y filantropía” (p. 32). Los nombres de Violeta y Lúnula no despiertan ningún recuerdo, pero sí el de Victoria Luz. La nota se cierra con la constatación de que el jacarandá que Violeta había descrito en sus notas no existe; el imposible árbol tropical nunca podría florecer en ese clima.

El contraste entre la narración de Violeta y la versión objetiva del editor indica que la mujer ha vivido desdoblada en otra persona que encarna todo aquello que ella no es. Y lo cierto es que nadie excepto ella da fe de la existencia de su obesa amiga. Cuando se

⁷⁸⁸ Cito de Cristina Fernández Cubas, *Mi hermana Elba y Los altillos de Brumal*, Tusquets, Barcelona, 1988, p. 21.

conocen en la cafetería, Violeta nota “las indiscretas miradas del camarero y las risitas socarronas de una pareja de estudiantes” (p. 21); actitudes que, aunque atribuye a la exuberancia de Lúnula, podrían deberse a que está hablando sola. La importancia que adquieren los objetos también fomenta la consideración de Lúnula como producto de la imaginación de Violeta. Es revelador que ambas utilicen el mismo maletín de cuero verde. El jacarandá encarna la ilusión -la posibilidad de ver cumplidos los deseos-, pero también la crueldad que acaba imponiéndose. Asimismo, hay que destacar el hecho de que la aproximación de las mujeres se consolide a través de los espejos de una tienda de ropa usada. *Lúnula* deriva etimológicamente de *luna*, que a su vez remite a la superficie del espejo. El azogue, por tanto, sería el sustento material de la existencia de la amiga, el elemento que dota al ser imaginario de entidad icónica, algo que estaría en consonancia con la vertiente de lo fantástico que, frente a la expresión de la amenaza externa, incide en la interiorización del fenómeno sobrenatural. La misma Violeta nos da la clave de su pesadilla cuando se pregunta, desesperada, “¿Dónde termino yo y dónde empieza ella?” (p. 29).

“En el hemisferio sur”, que parte, como “Lúnula y Violeta”, de un desdoblamiento subjetivo interno, supone otra vuelta de tuerca al conflicto de identidad en relación con la actividad literaria.⁷⁸⁹ El narrador, un editor y escritor frustrado, confronta la creatividad de su amiga Clara Galván con su falta de inspiración. La Voz que Clara dice oír, la misteriosa potencia de acento extranjero que le obliga a escribir compulsivamente, se opone al papel en blanco que obsesiona al editor. Lo extraño es que Clara tiene la sensación de que “Todo lo que escribo, está escrito ya” (p. 138), pues ha encontrado varias obras de una tal Sonia Kraskowa que reproducen sus pensamientos y palabras. El editor no se inmuta y cree llegado el momento de que Clara asuma la realidad: le entrega una carpeta con artículos dedicados a Sonia Kraskowa, pues ambas son, como se revela tras el suicidio de Clara Sonia Galván Kraskowa, la misma persona.

El editor recibe *Tornado*, el manuscrito que Clara había depositado en la editorial una semana antes de suicidarse. Para su sorpresa, en el texto se encuentra con el relato del último encuentro con Clara en su despacho. Y con una descripción de sí mismo horrible pero ajustada a la realidad: “Era un hombrecillo ridículo, preocupado por aparentar una juventud que nunca conoció, obsesionado por disfrazar sus escasos mechones de pelo ralo. A punto estuve de echarme a reír y desbaratar mi estúpida apuesta” (p. 152). La apuesta

⁷⁸⁹ El cuento apareció en el segundo libro de autora, *Los altillos de Brumal*, publicado en 1983. Las referencias proceden del volumen ya citado *Mi hermana Elba y Los altillos de Brumal*, pp. 131-153.

consiste en avanzarse a los hechos, en modelar una vida partiendo de la ficción, y no una ficción a partir de la vida; se trata, en definitiva, de “desremolinar el remolino” (p. 140) modificando el orden de las cosas. Además, el editor descubre, cifrado en la dedicatoria de *Tornado*, el motivo por el que años atrás Clara ganó un concurso con un cuento peor que el suyo: “En aquel concurso de nombre lejano, tu cuento era el mejor. Alguien (lamentablemente no existe el femenino para ciertos pronombres personales) se encargó de ocultarlo a los ojos del jurado” (p. 152).

Otros elementos del relato dan fe de la complejidad de la relación del editor y la escritora. Éste envidia la Voz que acosa a Clara, pues la identifica con esa musa esquiva para él. Pero también, como se pone de manifiesto sutilmente, ambiciona su poder adquisitivo; los zapatos caros de Clara, su pitillera de plata, la habitación del hotel de lujo donde se hospeda, contrastan con su precaria situación económica. El conflicto de Clara es, por otra parte, más profundo de lo que parece, ya que en éste convergen “sus dudas y su timidez, la búsqueda desesperada de una identidad, la necesidad obsesiva de encontrar sus raíces, la opción por la parte eslava de su apellido en homenaje a una madre que nunca conoció” (pp. 148-149). La escisión de la escritora entre sus identidades eslava, argentina y barcelonesa, así como su origen incierto y la orfandad, no son sino síntomas de su condición doble.⁷⁹⁰

No obstante, la veta perversa de Clara hace del editor un juguete en sus manos. A lo largo del cuento, éste se revela como un hombre anodino, amargado, egoísta y poco comprensivo. Pero es Clara quien siempre ha dominado la situación. Tras su desaparición, la existencia del editor “pasa a depender del sueño y la fabulación de una escritora muerta”.⁷⁹¹ El poder de Clara para construir la realidad a través de la escritura le transforma en un pelele, pues ésta, que él había tachado de best-seller y “literatura intimista” (p. 139), se convierte en un *tornado* que le atrapa irrevocablemente.

De ahí que, al final, el editor decida instalarse en la casa rural de su tía Alicia. Mary Lee Bretz señala que la decisión de vivir con la tía, entre sábanas olorosas y jicaras de chocolate, constituye una inversión del tópico, dado que es el hombre quien se resguarda

⁷⁹⁰ Recuérdese que Paul Coates (*The Double and the Other. Identity as ideology in Post-Romantic fiction*, p. 2) relaciona el bilingüismo y la convergencia de distintas culturas en algunos escritores con la tendencia a la duplicidad, y que Karl Miller (*Doubles*, pp. 39-55) le dedica un capítulo al personaje duplicado como *forborn*, huérfano o desamparado.

⁷⁹¹ Asunción Castro Díez, “El cuento fantástico de Cristina Fernández Cubas”, en Marina Villalba Álvarez, ed., *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX*, Universidad Castilla-La Mancha, Cuenca, 2002, p. 245.

en el ámbito doméstico reservado tradicionalmente a las escritoras frustradas.⁷⁹² Pero en mi opinión el editor no se ve relegado al reducto femenino, sino a un ámbito familiar en el que busca protección. Una fortaleza *a priori* imperturbable que como en las peores pesadillas se ve resquebrajada por la siniestra sospecha de que la tía Alicia conocía de antemano su visita. Clara ha interferido de nuevo en su libre albedrío. Se trata, más que de un cierre con venganza feminista, de un final abierto a la fatalidad en la tradición fantástica de, por ejemplo, Maupassant, donde los personajes se saben indefensos vayan donde vayan.

Frente a estas aproximaciones ominosas al fenómeno del desdoblamiento subjetivo interno, “Helicón”, perteneciente a *El ángulo del horror* (1990),⁷⁹³ ofrece un tratamiento paródico del motivo del doble. El cuento se singulariza por la inusual actitud que el protagonista acaba adoptando ante el fenómeno de la duplicidad, y, pese a no ser un relato fantástico, se sustenta en una atmósfera turbia y morbosa y emplea algunos de los recursos propios del género.

El relato arranca con la cita de Marcos y Ángela. Marcos, un hombre tímido, ve frustradas sus expectativas amorosas cuando descubre que Ángela está obsesionada con la duplicidad hasta tal punto que los huevos de dos yemas y el caso de dos ancianas gemelas suicidas se convierten en el centro de la conversación. Su fascinación esconde un profundo terror: la posibilidad de que dos unidades idénticas se disuelvan en una, destruyendo así su exclusividad. Cuando una amiga de Marcos revela que éste tiene un hermano gemelo enajenado llamado Cosme, se acentúa la tensión entre unidad y escisión, pues aunque Marcos no tarda en revelar al lector que Cosme no existe, le oculta la verdad a Ángela.

Marcos se desdobló en Cosme tres años atrás, un día en que la amiga, Violeta, irrumpió en su casa y le encontró en un estado deplorable, desnudo, sucio, abandonado a su helicón y a un arte “vil, rastroso, impresentable y bochornoso” (p. 30). La invención del gemelo fue una defensa para preservar su intimidad, pero también la reivindicación de esa “copia ruin y abyecta” (p. 35) de sí mismo. Ante las fabulaciones de Violeta, Marcos decidió recluir a Cosme en un sanatorio y relegar al fondo del armario el helicón. Sin embargo, la irrupción en escena de Ángela reaviva el asunto.

Cosme y Ángela se encuentran una noche en que a Marcos, por no *respetar el descanso de los vecinos* preceptivo en toda zona de copas, le lanzan desde un balcón un potaje.

⁷⁹² Mary Lee Bretz, “Cristina Fernández Cubas and the recuperation of the semiotic in *Los atillos de Brumal*”, *Anales de la literatura española contemporánea*, 13 (1998), p. 182.

⁷⁹³ Cito de Cristina Fernández Cubas, *El ángulo del horror*, Tusquets, Barcelona, 1996, pp. 11-52.

El cariz paródico de la escena se cifra en el prosaísmo de la sustancia que propicia la transformación: si Jekyll se muta en Hyde tras la ingesta de un extraño bebedizo, Marcos se torna Cosme cuando le tiran encima acelgas y alubias.⁷⁹⁴ Pero el avatar no es voluntario: aparece Ángela y, al verle de esa guisa, le confunde con Cosme. Ángela se muestra extrañamente alterada, pues le muerde los labios hasta hacérselos sangrar.

Sin embargo, en el encuentro nadie es quien parece. Si Cosme no es Cosme, sino Marcos, Ángela tampoco es Ángela, sino su hermana gemela. Pues Ángela sí tiene una gemela real, una gemela que detesta porque le devuelve una imagen obscena de sí misma. Paradójicamente Eva, mujer primaria opuesta a su hermana, es la pareja ideal de Cosme. Descubierta el secreto de Ángela, el protagonista desempolva el helicón y telefona a Eva: ha decidido resucitar a Cosme. Así, el instrumento musical encarna su realización y libera una naturaleza *monstruosa* que, hasta la aparición de Eva, tuvo que extirpar y escindir en un doble inventado. No en vano el Helicón es también el monte de Boecia al que, según Hesíodo (*Teogonía*), se acudía en busca de inspiración poética.

Por último, “La mujer de verde” desarrolla otra variante del *Doppelgänger*, el doble objetivo, ajustándose a las convenciones del relato fantástico tradicional.⁷⁹⁵ La narradora, “una ejecutiva respetada” (p. 78) según su propia definición, sufre las visitas de una mujer vestida de verde y ataviada con un collar violeta que se le antoja idéntica a su nueva secretaria, Dina Dachs. Tras la primera aparición, la narradora se conforma con las explicaciones de Dina y resuelve que las dos mujeres no guardan ningún vínculo:

Porque, aunque el parecido me siga resultando asombroso, la chica que tengo delante no es más que una muchacha educada cortés, una secretaria eficiente. Y la mujer, la desconocida tras la que acabo de correr en la calle, mostraba en su rostro las huellas de toda una vida, el sufrimiento, una mirada enigmática y fría (p. 76).

La segunda aparición se materializa en los lavabos de un restaurante donde asiste a una cena de trabajo, en sustitución de su jefe y amante, Eduardo. En esta ocasión, ve la figura reflejada en la triple luna de un espejo, situada detrás de su espalda. La mirada de la

⁷⁹⁴ No en vano, Marcos hace referencia a los personajes de Stevenson cuando rememora el nacimiento de Cosme: “Antes de que Violeta empezara a comprender, antes de que circulara por el Griffith mi particular interpretación de Jekyll-Hyde, antes de desmayarme o caer de bruces implorando piedad, antes, en fin, de perderme para siempre, una voz gutural, gangosa y desconocida acudió en mi ayuda” (p. 31).

⁷⁹⁵ Cito de Cristina Fernández Cubas, *Con Agatha en Estambul*, Tusquets, Barcelona, 1994, pp. 73-98.

mujer ya no es sólo fría y enigmática: ahora expresa odio. Su degradación se pone de relieve en la tercera aparición: la narradora percibe, desde el quinto piso de su oficina, que se asemeja cada vez más a una mendiga. Le pide a Dina que se fije en la imagen pero ésta no ve nada, y aunque es consciente de “la imposibilidad de que la misma mujer se encuentre en dos lugares a un tiempo” (p. 85), se obsesiona con la idea de que Dina es la doble de la mendiga.

La más sobrecogedora es la quinta y última visita. Tiene lugar un veintitrés de diciembre (fecha propicia para la manifestación de lo sobrenatural) en un oscuro callejón. La narradora ve cómo la sonrisa de la mujer se troca en mueca, huele su aliento fétido, nota cómo los harapos verdes se deshacen entre sus dedos, e interpreta la imagen como una premonición: “La mujer de verde es Dina muerta. He asistido a su proceso de descomposición [...] Acaso no haya ocurrido aún, pero va a ocurrir” (p. 91). Se dirige a la oficina para anunciar a Dina su inminente fallecimiento y, tras un forcejeo, acaba estrangulándola. Dina muerta, vestida de verde, constituye la viva imagen de la mendiga. Y el moratón que circunda su garganta es, claro, el único elemento que faltaba para que la identificación sea completa: el collar violeta.

A lo largo del relato, las apariciones alternan con las reflexiones de la protagonista acerca de su situación problemática. El exceso de responsabilidades en la oficina, los vaivenes de unos vecinos que le impiden dormir y, sobre todo, la relación adúltera con el jefe, contribuyen a que haga de la mujer de verde una obsesión. Y no es gratuito que ésta adquiera el rostro de Dina, la secretaria joven, inteligente y agraciada que, como se revela al final del relato, es también amante de Eduardo. La doble de Dina encarna el pavor de la protagonista a echar por tierra sus conquistas laborales y amorosas, a quedar relegada a la más absoluta soledad. Así, la putrefacción de la mujer de verde es tanto la proyección de su inestabilidad,⁷⁹⁶ como un aviso de la muerte de la secretaria.

El denominador común de estos cuatro relatos lo constituyen los personajes perturbados por un conflicto de identidad y el desarrollo de esta alteración en las coordenadas del *Doppelgänger*. La marginación, el disgusto con la propia idiosincrasia y la percepción distorsionada del entorno conducen a Violeta y a Clara Sonia Galván Kraskowa al suicidio. A su vez, el editor de “En el hemisferio sur” opta por una suerte de ataraxia rural para paliar su fracaso como escritor, pero su elección parece venir dictada, en realidad,

⁷⁹⁶ Desde postulados feministas, Ángeles Encinar incide en este aspecto, “La imagen de la mujer en dos narradoras españolas actuales”, *Lucanor*, 15 (diciembre de 1998), pp. 72-73.

por la intervención *post mortem* de su amiga. La narradora de “La mujer de verde” incurre en un crimen, convencida de que Dina Dachs es la doble de la amenazadora figura que en rigor refleja su propio proceso de disolución. La excepción en esta cadena de fatalidades es Marcos, que asume con alivio su lado más oscuro y lo materializa en un doble inventado. “Helicón” se distingue de los otros relatos por su tono irónico, ya que Marcos relata su peripecia con cierto afán desmitificador y una distancia que le permite salir airoso de una experiencia siniestra.

Es relevante, asimismo, que la búsqueda de la identidad se relacione en tres de estos relatos con la creatividad artística y la facultad de fabular. En “Lúnula y Violeta” el conflicto se desarrolla en un doble plano: la fabulación oral y la trasvasada al papel. Violeta es derrotada en ambos niveles por Lúnula, que no sólo la abrumba con sus narraciones orales, sino que interviene rotundamente en sus escritos. El editor de “En el hemisferio sur” envidia la prolífica Voz de su exitosa amiga, pero al final será víctima de su inspiración sobrenatural. Marcos, de nuevo la excepción, decide regodearse en esa música atroz que le arranca a su helicón (también escribe poemas), sin acomplejarse por la nula excelencia de su arte.

En resumen, Cristina Fernández Cubas conjuga el tratamiento clásico del doble con la renovación paródica del motivo, una tendencia que será habitual en los autores españoles de los años ochenta y noventa. “Helicón”, que se adscribe a la parodia, reúne asimismo algunos de los rasgos característicos del relato con *Doppelgänger* más radicalmente moderno: la absoluta huida del moralismo y de la dicotomía bondad y maldad, en contraste con uno de los referentes parodiados aquí, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, la postura irónica y desmitificadora del individuo dividido hacia sí mismo, sazónada con un macabro sentido del humor; y el estrecho vínculo entre creatividad artística y multiplicidad del yo.

José María Merino

En 1985 Enrique Vila-Matas publica su *Historia abreviada de la literatura portátil*, donde, entre los requisitos que se recomienda cumplir a los miembros de la asociación shandy, destaca la “tensa convivencia con la figura del doble”.⁷⁹⁷ Éste es también el año en que José María Merino gana el Premio de la Crítica con su tercera novela, *La orilla oscura*, cuya acción se vertebra en torno a un desdoblamiento producido en interacción con el

⁷⁹⁷ Enrique Vila-Matas, *Historia abreviada de la literatura portátil*, Anagrama, Barcelona, 2000, p. 13. A esta obra me referiré, con más detalle, en páginas posteriores.

mundo americano, ése que el escritor considera “espejo misterioso, *siniestro* en la denominación freudiana”, del León de su infancia.⁷⁹⁸ Diez años después, en diciembre de 1995, el propio Merino saca a la luz un interesante artículo, “La relación con el doble”, que recuperaría siete años más tarde bajo el título “La sombra en el umbral” en el libro misceláneo -o “jardín de flores curiosas”- *Días imaginarios*, suprimiendo y modificando levemente algunos fragmentos, y atribuyendo su autoría al profesor Souto, personaje clave en el universo narrativo del autor al que luego habré de referirme más extensamente.⁷⁹⁹

En este artículo, Merino parte del comentario de “La sombra”, de Hans Christian Andersen, para ilustrar ciertos aspectos del trabajo del escritor, los concernientes a la invención creadora y a la conversión de las ideas e imágenes generadas por ésta en relatos inteligibles. En este ensamblaje interviene, aclara Merino, una suerte de doble identificable con la “parte más oscuramente humana” del autor, mientras que la parte ejecutora, la que traduce el producto de la imaginación en material comprensible, pertenece al ámbito de la razón. Merino cierra su artículo con una breve reflexión sobre el doble en que demuestra su conocimiento de la tradición antropológica y literaria a la que éste pertenece:

Y es que en nuestra cultura más reciente, marcada por el pesimismo romántico e hija de oscuras tradiciones mágicas y culturales, la pacífica alternancia clásica de los Dioscuros es imposible. Nuestro doble, el *Doppelgänger*, tiene una significación fatídica. En el mundo de las creencias populares, es un aviso de nuestra muerte cercana. En el de la literatura es un adversario interno que acaba venciéndonos, un Mr. Hyde que siempre acaba imponiéndose sobre el oscuro doctor Jeckill [*sic*] que lo trajo al mundo.

Pero mientras subsista el equilibrio, subsistirá la imaginación creadora de ficciones comunicables para los demás. Como escritor, confío que la relación con mi doble sea larga, pacífica y fecunda.⁸⁰⁰

Desde la publicación de *La orilla oscura*, Merino, acaso con la voluntad de mantener satisfecho a su doble, no ha cesado de dedicarle nuevos relatos al motivo. La

⁷⁹⁸ José María Merino, “El narrador narrado”, *Cuadernos de narrativa*, 6 (diciembre de 2001), p. 13. En este monográfico, recientemente reeditado (Irene Andres-Suárez y Ana Casas, eds., *José María Merino*, Arco/Libros, Madrid, 2005), se recoge una completa bibliografía de la obra de Merino.

⁷⁹⁹ “La relación con el doble” apareció en *República de las letras*, 46 (diciembre de 1995), pp. 103-106, y “La sombra en el umbral” en *Días imaginarios*, Seix Barral, Barcelona, 2002, pp. 137-140. Cito aquí la primera versión.

⁸⁰⁰ José María Merino, “La relación con el doble”, p. 106.

preocupación por el tema de la identidad se halla, claro, en la raíz de esa atracción,⁸⁰¹ pero también en su interés por lo fantástico, género cuyos clásicos Merino conoce con holgura y al que pertenece una porción relevante de su obra.⁸⁰² El *Doppelgänger* desempeña diversas funciones en ésta: si en “La relación con el doble” sirve de término casi metafórico para materializar el recóndito lugar del que proviene la imaginación del artista, en cuentos como “El derrocado” se pone al servicio de la más pura tradición fantástica.

El relato se inscribe en una línea tradicional del *Doppelgänger* que evoca a Hoffmann, Poe e incluso Maupassant, tres autores por los que Merino ha declarado su devoción.⁸⁰³ El relato pertenece a *Cuentos del Barrio del Refugio* (1994), libro cuyas piezas gozan de autonomía propia pero que, en su mayoría, están ligadas entre sí,⁸⁰⁴ de este modo, el protagonista de “El derrocado”, Nicolás Balboa, aparece antes como el mendigo Nico en “El caso del traductor infiel”.⁸⁰⁵ La referencia no sólo entrelaza ambos cuentos, sino que anuncia la tragedia de Nicolás; tragedia, en efecto, porque éste deja muy claro al inicio de su relato que toda su vida estuvo marcada por un acuciante sentimiento de fatalidad. Así, por ejemplo, su decisión de estudiar Meteorología no tuvo quizá otro sentido que el de ejercer un cierto control sobre el futuro.

En “El derrocado”, la mención a las obras de Poe y al poema de la negra sombra de Rosalía de Castro (incluido en *Follas novas*, 1880), las únicas lecturas de Nicolás al margen de los manuales científicos, anticipa la causa de su desgracia. El conflicto comienza cuando intuye una presencia extraña en su casa que se manifiesta a través de la aparición de objetos que nunca antes había visto. Éstos, insertos abruptamente en su realidad cotidiana, anuncian una catástrofe que no tarda en producirse: la materialización del doble.

Nicolás certifica su existencia durante su “último cumpleaños” -se refiere al postrero que celebró- gracias a Emma, quien no entiende su extraña actitud cuando le ve aparecer y desaparecer continuamente en contra de lo planeado; es entonces cuando Nicolás comprende que tiene un doble que aprovecha sus ausencias para visitar a su novia.

⁸⁰¹ Véase el ya citado artículo “El narrador narrado”, p. 19.

⁸⁰² Puede verse al respecto su artículo “La impregnación fantástica: una cuestión de límites”, *Quimera*, 218-219 (julio-agosto de 2002), pp. 25-29. Su labor como antólogo trasluce también ese interés; así se pone de manifiesto en *Cien años de cuentos (1898-1998). Antología del cuento español en castellano*.

⁸⁰³ José María Merino, “Prólogo” a *Cincuenta cuentos y una fábula*, Alfaguara, Madrid, 1997, p. 13.

⁸⁰⁴ Véase Fernando Valls, “Misterios y días del Barrio del Refugio (Sobre un libro de cuentos de José María Merino)”, *Cuadernos de narrativa*, 6 (diciembre de 2001), pp. 105-120.

⁸⁰⁵ José María Merino, “El traductor infiel”, *Cuentos del Barrio del Refugio*, en *Cincuenta cuentos y una fábula*, pp. 367 y 378.

La situación se agrava cuando constata que su rival ve a Emma entre semana -costumbre insólita en ellos-, y que además se comporta muy fogosamente. La instalación del doble en casa de Emma se va afianzando a través de la presencia de objetos personales que, aunque presuntamente pertenecen a Nicolás, le son del todo ajenos. Y además ha comenzado a frecuentar también el observatorio, su lugar de trabajo.

El derrocamiento culmina cuando Nicolás ve al doble y a Emma haciendo el amor.⁸⁰⁶ No sólo le duele la *infidelidad* de Emma, sino la constatación de que el otro es mucho más habilidoso que él en materia sexual. Cuando al día siguiente busca su coche para desplazarse al observatorio, descubre que el otro se lo ha llevado. Se acerca a la oficina y su sospecha se convierte en evidencia: “él estaba sentado en mi mesa, vestido con mi bata, en cuyo bolsillo superior figuraba la galleta con mi nombre y cargo” (p. 399). Una vez usurpado el terreno de la privacidad, el doble le sustituye en su lugar de trabajo.

Por tanto, a Nicolás sólo le resta vagabundear mientras el otro se apodera de su vida. Un día descubre que las llaves de casa han desaparecido de su bolsillo, como antes desapareciera otra seña de identidad fundamental, la documentación. Se abandona definitivamente a la vida mendicante, resignado a seguir de lejos los progresos de Emma y el doble: se casan y, cinco años después, la que fuera su novia se queda embarazada.

El doble roba al protagonista vida e identidad -la secuencia de la usurpación, de lo privado a lo público, evoca *El doble* de Dostoievski-, y pone en evidencia sus frustraciones: el rival consigue pasar más tiempo con Emma y finalmente se casa con ella, logros por los que Nicolás había luchado infructuosamente; y, además, se revela mucho más diestro en materia sexual. Su discurso, el relato del derrocado, está concebido como la historia que éste le narra a un desconocido en la calle, quizá alguno de sus “clientes fijos” (p. 400), y concluye, significativamente, con una previsión meteorológica, el único recurso que le permite recordar lo que un día fue, su último medio para hacer del mundo un lugar ordenado, inteligible, descifrable, frente a la amenaza del doble.

De muy distinto cariz es el desdoblamiento de Vallota, el cínico protagonista de la novela corta que cierra *Cuatro nocturnos* (1999). El hilo conductor de los textos que componen este volumen, como anticipa la cita de Hoffmann que lo encabeza -“Es el fantasma de nuestro propio yo, cuyo íntimo parentesco y cuya profunda influencia nos

⁸⁰⁶ Una escena muy similar se repite en la novela de Merino *Los invisibles* (Espasa Calpe, Madrid, 2000, p. 61), donde Adrián, aquejado de una extraña invisibilidad, observa a María Elena y a su amante haciendo el amor ajenos a su presencia.

arroja al infierno o nos lleva el cielo”-, lo constituye la amenaza o el poder benefactor de un yo oculto que conduce al individuo a la destrucción o a la felicidad, pero también la búsqueda de realidades alternativas a las impuestas por la costumbre. La denominación de las novelas cortas como *nocturnos* remite, además, a la tradición del propio Hoffmann, que dio a algunos de sus relatos -entre ellos “El hombre de la arena- el nombre de *Nachstücke*, ‘Piezas nocturnas’.⁸⁰⁷

Así, la *nouvelle* que abre el libro, “El hechizo de Iris”, bien podría compararse con el “Helicón” de Fernández Cubas, pues ambas historias parten de una situación similar: la invención de un gemelo. Javier, el narrador, rememora su relación de adolescencia con Iris, una joven cuyo atrevimiento contrastaba con la timidez de su melliza, Laura. Cuando Javier y la que cree que es Laura se encuentran quince años después, ésta le revela que en sus encuentros su hermana y ella intercambiaban sus personalidades, y que Iris se mató en un accidente de coche poco después de dar por terminada su relación. Sin embargo, Javier acaba descubriendo que nunca hubo mellizas. Pese a que la atmósfera elegíaca y trágica de “El hechizo de Iris” poco tiene que ver con el tono macabro y paródico de “Helicón”, los dos comparten un rasgo sustancial: la valentía de los protagonistas al intentar despojarse de sus máscaras y liberar al *alter ego* que cohabita con su identidad aparente. De ahí que Javier reconozca que “Iris, o Laura, o Laura-Iris, tuvo el valor de dejar en libertad sus fantasmas y sus reflejos, la osadía de convivir con ellos de un modo que los demás no nos atrevemos a hacer, por el sagrado temor a la locura. Yo ya no quiero saber si todavía es capaz”.⁸⁰⁸

⁸⁰⁷ Como recuerda Juan Tébar (“Introducción” a E.T.A. Hoffmann, *Nocturnos*, Anaya, Madrid, 1987, p. 7), “Lo *nocturno* es todo un estado de ánimo, un modo de entender la vida, filosófica, psicológica y artísticamente. Incluso musicalmente: el *Nachstück* (pieza lenta interpretada al piano) fue inventado por John Field (1782-1837), pero sería fantasmalmente desarrollado con brillantez por románticos como Chopin y Schumann”. Merino ha reconocido la *impregnación* en su narrativa de la obra de Hoffmann, entre la que destaca *Cascanueces y el rey de los ratones* y “El hombre de la arena” (“Prólogo” a *Cincuenta cuentos y una fábula*, p. 13).

⁸⁰⁸ José María Merino, “El hechizo de Iris”, *Cuatro nocturnos*, Alfaguara, Madrid, 1999, p. 77. Por la ausencia del código fantástico y de dobles materiales (ni siquiera hay gemelas, a diferencia de “Helicón”), ubico la *nouvelle* en la órbita del doble. Por otra parte, la sensación de ser otro y haber vivido una vida equivocada, reaparece en muchos de los personajes de Merino. Es el caso, por sólo citar un ejemplo, de Bernardo en *El centro del aire* (1991): “Yo no soy Bernardo -dijo- sino alguien que ha vivido hospedado en este cuerpo durante muchos años, creyendo ser Bernardo”. Más adelante amplía el alcance de esta sensación: “Luego sentí que había resucitado, o que nacía en aquel mismo momento, aunque más tarde se me ocurrió que era otro. Que tengo todos los recuerdos de Bernardo pero que no soy él, felizmente, porque era un tipo inaguantable, ¿no crees?” (*El centro del aire*, Alfaguara, Madrid, 2003, pp. 53-54).

“El misterio Vallota” relata la extraña duplicación de Ignacio Vallota Undín. El narrador es en esta ocasión un amigo, Poe, que explica a un periodista su versión del caso de corrupción -no es difícil pensar como referente en los escándalos protagonizados por algunos miembros del gobierno socialista durante la década de los noventa- que diera con los huesos de Vallota en la cárcel. Poe, así llamado por su vocación literaria (es abreviatura de *poeta*) y no, como explica él mismo, por su inexistente vínculo “con el genio de Baltimore”,⁸⁰⁹ advierte al periodista de que en los hechos que se dispone a narrar hay “efectos que parecerían más propios de lo fantástico, de lo maravilloso, que de lo real” (p. 224). Esa advertencia, unida a la admiración que parece causarle la figura del viejo amigo, hacen de Vallota un personaje casi mítico, imagen que, sin embargo, se irá diluyendo a medida que Poe desgrane lo acaecido.

Ambos se conocieron en la facultad; ya entonces, Vallota derrochaba una seguridad en sí mismo fuera de lo común, más que suficiente, entre otras cosas, para seducir a Tinca Echea, la mujer de la que Poe estaba -y todavía está- enamorado. Al finalizar sus estudios, Vallota propone a sus compañeros formar parte de una Agencia asociada con el Gobierno. A Poe le encomienda la redacción de los informes; unos informes cuya utilidad desconoce pero que, en todo caso, le proporcionan un sueldo nada desdeñable. Su amistad con Vallota, un tanto enturbiada por la relación amorosa de éste con Tinca, parece volver a buen cauce. Pero un día el amigo le cita en su chalet. Poe se encuentra con “un Vallota diferente, insólito, que parecía haber perdido buena parte de la peculiar vibración de su energía” (pp. 238-239), y que le anuncia que, tras dos años en la Agencia, dimite para retirarse a una lejana isla. Días después Poe comprende que su amigo no ha cumplido lo anunciado pues, aunque está ilocalizable, su imagen continúa apareciendo en los medios de comunicación. El asunto cambia de rumbo cuando otro de los miembros de la Agencia comete un desfalco y se destapa un caso de corrupción. Tras el encarcelamiento de Vallota, Poe retoma sus frustrados amoríos con Tinca, ajeno en gran parte al escándalo que amenaza con desestabilizar su bonanza económica.

La perplejidad de Poe se incrementa cuando recibe la visita de un Vallota visiblemente moreno, barbudo y, lo más sorprendente, desconocedor de su encarcelamiento. Ante la evidencia, sólo queda pensar que ése que permanece encarcelado es una suerte de doble mediático, una réplica que suple al empresario en el ámbito público:

⁸⁰⁹ José María Merino, “El misterio Vallota”, *Cuatro nocturnos*, p. 237.

Efecto de mi soberbia, de mi prepotencia, decía Vallota con tanta tranquilidad que aquellos epítetos tan poco halagüeños para sí mismo no sonaban a arrepentimiento, sino a la verificación objetiva de ciertas cualidades. Efecto de esa manía que de pronto les entró a los periódicos y a la tele conmigo. Es una proyección mía, que los medios de comunicación han ayudado a consolidar [...] Una especie de moderna versión de aquellos ectoplasmas que hacían corporeizarse los antiguos espiritistas, pero a través de la moderna tecnología audiovisual. ¡Es sin duda *el otro*, pero *el otro* mediático! (p. 267).

El narrador intenta racionalizar la duplicación: si el cuerpo humano produce humores, ¿por qué no podría secretar dobles, en este caso uno resultante de la alta consideración en que el amigo se tiene a sí mismo? Así las cosas, esconde a Vallota en su casa, pero su actitud deja mucho de desear: se exime de responsabilidad en el caso de corrupción, niega a Tinca datos valiosos que podrían ayudar a los miembros de la Agencia, pide toda suerte de caprichos, y pasa las horas regocijándose con las imágenes que de él reproducen los medios de comunicación. Se trata de un comportamiento que a Poe se le antoja muy similar al del Vallota que conociera en su juventud, aunque ahora teñido de un negro cinismo.

Una mañana Poe escucha en la radio que Vallota se ha esfumado de su celda: “Debió llegar un momento en que aquel doble mediático de Vallota había perdido su fuerza, y se desvaneció” (p. 273). Tras la extinción de “aquel fantástico doble”, Vallota se retira nuevamente a su isla paradisíaca. No obstante, Poe comienza a percibir extraños movimientos en la casa que le hacen pensar que el amigo, ahora invisible, sigue siendo su inquilino; una especie de *poltergeist* que, aunque acoge con resignación, en ocasiones no puede evitar identificar con los peligros que acechan al ser humano desde las sombras.

La existencia del doble no provoca aquí tanta confusión en el protagonista como en el narrador testigo. Con la excusa de dotar de coherencia el fenómeno sobrenatural, Poe introduce un símil entre la duplicación y la escritura: del mismo modo que un poema no es más que la expresión de un otro misterioso que ocupa el espacio del autor, el Vallota mediático se ha instalado en el lugar donde debería estar el Vallota original (pp. 267-268), una reflexión paralela a la expuesta en “La relación con el doble”. La ironía radica en que la duplicación de Vallota no es fruto de un proceso creativo, sino de algo mucho más prosaico: la insistencia de las cámaras en captar su imagen y, por supuesto, su narcisismo. En palabras de Poe, “Mientras el Vallota corporal viajaba al los mares del Sur, el *otro*

Vallota, su sombra más o menos unamuniana, aferrada a los enredos del día a día, enganchada en los artificios de la comunicación, ocupaba el lugar de su costumbre” (p. 268). A diferencia de los primitivos, quienes temen las cámaras porque creen que éstas se apoderarán de su imagen, Vallota se complace en que esto ocurra, no sólo porque así se libra de la cárcel, sino también porque goza lo indecible contemplándose. Y es que el protagonista, como va revelando Poe, sólo se quiere a sí mismo.

En “El misterio Vallota” convergen otros dos motivos tradicionales de lo fantástico y la anticipación científica: el vampirismo y la invisibilidad. A Poe le llama la atención que, antes de anunciarle su dimisión, Vallota se muestre ante él cansado, agotado, sin esa energía que tan característica le es. Por el contrario, la televisión y la prensa le presentan como siempre fue. Cuando regresa de la isla paradisíaca con una poblada barba, rebosa de nuevo vitalidad, mientras su doble mediático permanece encarcelado. Al disolverse éste, decide recuperar su antigua apariencia, pese al riesgo que esto supone. Así, entre el otro mediático y Vallota se establece una intensa relación vampírica, pues el duplicado se alimenta del egotismo del original. Pero este vínculo también se produce entre el protagonista y las cámaras fotográficas o televisivas: éstas le roban su energía, que sólo recupera cuando se retira de la vida pública.

Como se deduce de las últimas experiencias de Poe, el Vallota mediático no se diluyó: simplemente se volvió invisible. La invisibilidad es el motivo central de *Los invisibles*, pero también de “Imposibilidad de la memoria” (*El viajero perdido*, 1990), donde la paulatina desintegración física de los personajes hunde sus raíces en la traición a los viejos ideales.⁸¹⁰ Hay algunas concomitancias entre estos relatos, como la sensación de frío y el mal olor que acompaña a la disolución de los protagonistas. En el cuento, la mujer de Javier nota al entrar en su piso un persistente perfume rancio y, más adelante, una extraña sensación de frío. Del mismo modo, cuando se divulga la detención de Vallota, Poe percibe un frío intenso en su apartamento y un hedor propio de “las descomposiciones domésticas, que es como una miniatura de las emanaciones realmente mortuorias” (p. 253). La frialdad y la fetidez no son sino síntomas de corrupción moral.

La invisibilidad del doble, por su parte, constituye la prueba definitiva de la pérdida de identidad de Vallota. Nada le aproxima ya al joven emprendedor que fue, ni a

⁸¹⁰ Véase al respecto Fernando Valls, “La marimba llora (sobre “Imposibilidad de la memoria” y otros cuentos de José María Merino)”, en Ángeles Encinar y Kathleen M. Gleen, eds., *Aproximaciones críticas al mundo narrativo de José María Merino*, Edilesa, León, 2000, pp. 137-142.

los viejos amigos que ha abandonado, y tampoco le resulta posible seguir guardando las apariencias. Por ello el doble mediático sólo se esfuma al revelarse en plena decadencia su popularidad, al derrumbarse la imagen falsa que durante años Vallota tanto cuidado tuvo en proyectar.⁸¹¹

En “El misterio Vallota”, como en “El derrocado”, se percibe una ironía latente en la idiosincrasia de los narradores. Nicolás Balboa y Poe son dos hombres fracasados, dos perdedores cuya precaria situación surge de una situación de inferioridad respecto a un segundo, en el caso del primero su doble y en el del Poe un amigo del que siempre dependió. El hecho de que ambos expliquen sus fantásticas peripecias a sendos individuos no involucrados en ellas, y a los que por tanto hay que convencer de su veracidad, pone en entredicho la fiabilidad de sus testimonios; así lo demuestra, por ejemplo, el presumible escepticismo del periodista con el que conversa Poe, deducible del tono ofendido de éste:

Para empezar, te diré que yo creo, con bastante firmeza, y esto sí que te va a sonar delirante, que en algún momento pudo existir un Vallota duplicado. Si no, cómo explicarse el asunto. A ver si me entiendes, no dos mellizos, no dos personas semejantes, sino una misma persona, un mismo Vallota ocupando en el espacio dos lugares diferentes. Ya sabía yo que pondrías esa cara. Pues nada, si quieres lo dejamos y en paz. Ahora entenderás por qué no le conté a la policía todo lo que conozco del caso (pp. 226-227).⁸¹²

Se trata de una oscilación habitual en la narrativa fantástica de Merino, quintaesenciada en la segunda parte de *Los invisibles*, donde el testigo y cronista de la historia de Adrián, un José María Merino transmutado en personaje de su propia ficción, intenta poner todas las objeciones posibles a lo que el joven le cuenta, sin ser capaz de llegar a una conclusión definitiva acerca de la veracidad o falsedad del relato. Una oscilación similar en lo que a la finalidad respecta, aunque distinta a efectos narrativos, reaparece en “El

⁸¹¹ No puede obviarse, por otra parte, la similitud de esa proyección con las que maquina Morel en *La invención de Morel* (1940), de Adolfo Bioy Casares. O con un relato, quizá menos conocido, de Horacio Quiroga, “El vampiro” (1835), en *Todos los cuentos*, ed. de Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1993, pp. 717-731).

⁸¹² Véase también esta otra intervención de Poe: “Pero me miras como si te hubieses encontrado al antiguo compañero convertido en uno de esos sujetos que sifuen teniendo una idea arcaica del alma, o entregado a los créditos esotéricos” (p. 224).

fumador que acecha”, publicado por vez primera en la antología *Cuentos de humo*, editado por Siruela en 2001, y recogido en *Cuentos de los días raros* (2004).⁸¹³

La extraña experiencia del profesor Eduardo Souto, “brillante lingüista, estimado poeta y ocasional crítico” (p. 164), está narrada desde una posición externa al desarrollo del suceso: es un conocido de Souto quien, informado por Celina Vallejo -testigo de ciertos incidentes y confidente, a su vez, del profesor-, elabora el escrito que ha llegado hasta el lector. El narrador modifica la perspectiva en función de los hechos: prepondera la tercera persona focalizada en Souto, pero hacia el final es el punto de vista de Celina el que prevalece. Así, la existencia del doble -el “fumador que acecha”- se sitúa en el límite vacilante, siempre angustioso, de lo fantástico y lo fantasmático.

En esta ocasión, las desventuras de Souto tienen su origen en el tabaquismo, una adicción superada años atrás que sin embargo, al volver a la facultad tras una larga dolencia, siente tanto o más presente que el día en que la dejó. El deseo de fumar ya no cesa de atormentarle, y aunque lo reprime con contundencia cada vez es más formidable. La secuencia de los hechos resulta similar a la de “El derrocado”, pues Souto se va percatando poco a poco de la presencia en absoluto amistosa de un doble, con la diferencia de que aquí esa presencia pugna por materializarse desde el interior de su cuerpo. Así lo percibe cuando ve el estanco situado frente a su casa, en el barrio del Refugio:

Nuevos músculos se movieron, los nervios establecieron conexiones inesperadas, desde una zona imprevista dentro de sí afloraron propósitos que él no había sido consciente de componer, y comprendió que su abandono del tabaco había sido sólo aparente, que la posterior enfermedad había ocultado una certeza que de súbito se manifestaba: sus deseos vehementes de sentir entrar el humo a presión en sus pulmones, acelerando los latidos de su corazón y lubricando los cauces de su lucidez, no eran un equipaje más de su conducta, como el hambre, el sueño o el deseo sexual, sino que pertenecían a un ser de otra voluntad, capaz incluso de moverse dentro de él como si gozase de una estructura corporal autónoma (p. 171).

También como en “El derrocado”, es una mujer quien, involuntariamente, hace percatarse al protagonista de la existencia del doble: un día de invierno Celina se muestra sorprendida al encontrarlo en el café de la facultad, pues acaba de verlo en la explanada,

⁸¹³ De este volumen, publicado por Alfaguara, extraigo las sucesivas citas de “El fumador que acecha”.

“echando humo como un alto horno” (p. 173). Con el tiempo, y gracias a los avisos de Celina, Souto descubre que su doble fumador se manifiesta mientras él está concentrado en la lectura y su voluntad, por tanto, flojea. Y como su salud es cada vez más precaria, decide ponerle una trampa. Es aquí donde comienza a apuntalarse la inquietante oscilación a la que antes me he referido, pues si bien Souto consigue burlar al doble y encerrarlo en una ánfora, el recipiente, tiempo después, se rompe a causa de un descuido de la asistenta. Celina, sin anunciar al profesor el estropicio, la recompone a la perfección. Y nada, absolutamente nada sucede, tan sólo que Souto continúa sin fumar, ya no tose -prueba irrefutable de que el fumador ha dejado de acecharle- y declara, cuando la ocasión es propicia, su terminante odio hacia el tabaco.

La duplicación de Souto es una vicisitud lógica y casi esperable en la ya larga serie de andanzas del personaje, una suerte de cuerdo-loco sobre el que constantemente pesa la amenaza de la enajenación y de la pérdida identitaria. En la configuración de Souto destaca la escisión entre espíritu analítico e irracionalidad que evoca a la establecida en “La relación con el doble”, pero también el afán de hallar *signos* y *señales* en su realidad inmediata, de interpretar sucesos en apariencia insignificantes bajo el prisma de una verdad trascendente: “Todo son signos, todo mensajes. El quid está en saber encontrar su significado”.⁸¹⁴ De los relatos en los que aparece,⁸¹⁵ destaco aquí, por su vínculo con “El fumador que acecha”, “La Dama de Urz” (*Cuatro nocturnos*), donde precisamente asistimos a las desventuras de un Souto afanado en buscar mensajes esotéricos en las cosas y gestos cotidianos, pero también temeroso de caer en el delirio y el anonadamiento por enésima vez.

En “La Dama de Urz”, el profesor usurpa la personalidad de un individuo por orden de un misterioso personaje que a su vez ha confundido a Souto con otro. La extrema fragilidad de la identidad -Souto no es el único impostor de la *nouvelle*- se revela no sólo en la trama, enrarecida por una atmósfera teatral, sino también en la propia naturaleza del personaje, pues descubrimos aquí que su sensatez depende de un “invisible e impalpable interlocutor” al que ha dado el nombre de Soutín; no es Soutín una entidad sobrenatural, sino un resto activo de las peripecias del profesor que le protege de sus pulsiones y fantasmas:

⁸¹⁴ José María Merino, “Signo y mensaje”, *Cuentos del Barrio del Refugio*, en *Cincuenta cuentos y una fábula*, p. 435.

⁸¹⁵ Para un minucioso seguimiento de sus apariciones, véase Ángeles Encinar, “Tras las huellas de Souto: el arte de convertirse en auténtico personaje”, *Cuadernos de narrativa*, 6 (diciembre de 2001), pp. 67-82.

Aquella voz secreta era el residuo vivo de los tiempos en que las palabras pronunciadas por los demás habían empezado a convertirse para él en sonidos más o menos articulados, y en aquella época oscura de su vida sólo le había salvado de la total descomposición mental el descubrimiento de una habitante interior que deambulaba y se escondía entre los recovecos de su imaginación, una parte de su conciencia salvada de la confusión y refugiada dentro de él que nunca bajaba la guardia, testigo de que su intimidad no estaba todavía derrotada por el caos progresivo y amenazador, un ser dispuesto siempre a defender los cimientos de su razón, el más hondo tinglado de lógica, gracias al cual sobrevivía en él la capacidad suficiente para la comprensión, siquiera elemental, de lo que le rodeaba.⁸¹⁶

Pese a no haber aquí dobles, la trama de usurpaciones y la revelación de la existencia de Soutín parece anunciar el desdoblamiento al que habrá de enfrentarse Souto en “El fumador que acecha”. Pero, como se insinúa en este relato, no cabe identificar a Soutín con el doble fumador, sino con una amigable voz: “A veces, durante su convalecencia, había tenido largas conversaciones con una voz que vivía dentro de él, pero aquella voz había sido la parte de su conciencia que se mantenía incólume por encima del delirio y la amnesia. No era otro, sino la sustancia más saludable de sí mismo” (p. 171). Por el contrario, el fumador acechante constituye “la sombra propia que él había creado sin saberlo cuando renunció al tabaco” (p. 177). El doble, por tanto, encarna el deseo reprimido de Souto, un deseo tan formidable que acaba haciéndose visible y amenazando, no sin cierta ironía, la integridad física y mental de su original.⁸¹⁷

La hasta ahora última incursión de José María Merino en la tradición del doble es el microrrelato “Divorcio” (2003).⁸¹⁸ El *Doppelgänger* adopta aquí la forma de imagen especular y, como sucedía en “El Doble” de Serrano Poncela, se establece una relación más o menos explícita entre el envejecimiento del protagonista y su reflejo; de hecho, tanto el texto de Serrano Poncela como el de Merino comienzan con una escena en la que el

⁸¹⁶ José María Merino, “La Dama de Urz”, *Cuatro nocturnos*, p. 85.

⁸¹⁷ “El fumador que acecha” no es, curiosamente, un caso único en la asociación literaria de *Doppelgänger* y tabaco. Hay un antecedente, un cuento de la norteamericana Patricia Highsmith titulado “El segundo cigarrillo” (“The Second Cigarette”), escrito entre abril de 1976 y enero de 1978, y publicado por primera vez, en francés, el año 1996. Su traducción al español puede verse en Patricia Highsmith, *Una afición peligrosa*, Anagrama, Barcelona, 2003, pp. 149-173.

⁸¹⁸ José María Merino, “Divorcio”, *Siete relatos brevísimos*, *Cuadernos del Noroeste* (León), 8 (2003), pp. 7-8. El autor lo ha integrado en su último libro de relatos, *Cuentos del libro de la noche*, Alfaguara, Madrid, 2005, p. 11.

protagonista se afeita ante el espejo mientras piensa en el paso del tiempo. En “Divorcio”, la acción se inicia el día en que el protagonista cumple cincuenta años; al felicitarlo, al decir “feliz cumpleaños” a su imagen proyectada en el espejo, ésta le contesta con grosería que le deje en paz: “Se comprenderá bien mi estupefacción, mientras mi reflejo continuaba manifestando, con nuevos insultos, una aversión cultivada al parecer a lo largo de todos nuestros años de convivencia” (p. 7). El narrador cree que la luctuosa reacción del reflejo ha sido un “incidente soñado”, pero día tras día su convicción se ve vulnerada por continuas demostraciones de rechazo. Por eso decide tapar el espejo con una toalla, aunque no puede resistirse a asomarse por debajo “para saber si el fenómeno había cesado”, atrevimiento que se salda con nuevos insultos. Diez años después, tras una década huyendo de los espejos y de toda superficie reflectante, el protagonista quita la toalla del azogue y descubre que éste no refleja más que el cuarto de baño vacío. “Parece -concluye- que mi imagen me ha abandonado para siempre, y, en lugar de entristecerme, me ha invadido una sensación gustosa de alivio” (p. 8).

El protagonista de “Divorcio” se limita a narrar un fenómeno cuyo significado ha de descifrar el lector. Y para los conocedores de la literatura del doble, la duplicación de la imagen y su subsiguiente huida suelen prefigurar la muerte del individuo. A los cincuenta años, el reflejo obliga al protagonista a reconocer su paulatina decrepitud física, y el día en que cumple los sesenta la imagen se diluye, anunciándole, como en la tradición popular, la proximidad de su muerte. Tampoco pueden obviarse las conconmitancias existentes, al menos en lo que a la presencia de la invisibilidad se refiere, entre “Divorcio” y el ya citado “Imposibilidad de la memoria”, si bien es cierto que el tema sustancial de este cuento -la traición a los viejos ideales-, no se expone aquí de manera manifiesta.

La narrativa del doble en Merino ofrece un amplio muestrario de la versatilidad del motivo. Sin desvincularse nunca del tema de la identidad incierta o conflictiva, el doble sirve para ilustrar el proceso creativo del escritor (“La relación con el doble”), elaborar una angustiosa descripción del paulatino derrocamiento de un pobre diablo (“El derrocado”), dar cuenta de los resbaladizos límites entre apariencia y realidad en la era de la comunicación audiovisual (“El misterio Vallota”), expresar el poder que adquieren las pulsiones reprimidas (“El fumador que acecha”) o la inexorabilidad del paso del tiempo y la muerte (“Divorcio”). Asimismo, gran parte de estos relatos se caracterizan por un medido equilibrio entre lo siniestro y lo irónico, lo fantástico y lo paródico, fruto, sin duda, de la conciencia crítica con la que se asoma José María Merino a la tradición.

Javier Marías

Aunque Javier Marías es justamente conocido y valorado por su producción novelística, cuenta en su haber, además, con algunos de los relatos más sobresalientes de los últimos años, entre ellos los dos que dedicó al motivo del doble, “Gualta” y “La canción de Lord Rendall”. El primero apareció en *El País* en diciembre de 1986 (más concretamente los días 25 y 26 en las ediciones madrileña y barcelonesa), mientras que el segundo se publicó de forma apócrifa, atribuido a James Denham, en *Cuentos únicos*, antología en la que Javier Marías recoge relatos ingleses pertenecientes en su mayoría al período de entreguerras.⁸¹⁹ Posteriormente incluyó ambos en *Mientras ellas duermen*, donde, a causa de un criterio cronológico que redundaba en la unidad temática del libro, aparecen uno seguido del otro.⁸²⁰ Cada uno de ellos, asimismo, responde a las dos variantes morfológicas del *Doppelgänger*: mientras que “Gualta” se ciñe al esquema de dos individuos con distinta identidad pero homomórficos en sus rasgos esenciales, en “La canción de Lord Rendall” asistimos a las peripecias de un personaje que se duplica en una dimensión temporal alterna.

Javier Santín, protagonista de “Gualta”, confiesa en las primeras líneas del relato que, aunque había sufrido alguna que otra crisis de personalidad, nunca hasta el momento había llegado a sentirse como un “William Wilson sin sangre”, “un retrato desdramatizado de Dorian Gray” o “un Jekyll cuyo Hyde no fuera sino otro Jekyll” (p. 133). Al asociar las obras de Poe, Wilde y Stevenson con un conflicto de identidad, el narrador da la clave de su peripecia: el encuentro y la confrontación con un hombre idéntico a él, Xavier Gualta, y sus desastrosas consecuencias.

Las simetrías entre ambos afloran desde el momento en que se conocen: los dos trabajan en la misma empresa y ocupan puestos equivalentes en las sedes de Madrid (Santín) y Barcelona (Gualta), y son físicamente iguales, tanto que coinciden en gestos y palabras. Pero no sólo eso:

Era como si nuestras cabezas exteriormente idénticas también pensarán lo mismo y al mismo tiempo. Era como estar cenando delante de un espejo con corporeidad. No hace falta decir que estábamos de acuerdo en todo y que –pese a que intenté no saber mucho de él, tales eran mi

⁸¹⁹ Javier Marías, ed., *Cuentos únicos*, Madrid, Siruela, 1989, pp. 143-152.

⁸²⁰ La primera edición de *Mientras ellas duermen* se publicó en Anagrama en 1990. La segunda, ampliada con cuatro relatos, apareció en Alfaguara en el año 2000 (cito de esta edición). “Gualta” y “La canción de Lord Rendall” ya formaban parte del volumen de Anagrama.

asco y mi vértigo- nuestras trayectorias, tanto profesionales como vitales, habían sido paralelas (p. 134).

Lo único que les distingue son sus esposas, pues, puntualiza Santín, ni ellas pertenecen a sus maridos ni sus maridos a ellas. A partir del encuentro, comienza una pesadilla para Santín. Y no tanto por el parecido como por la sensación sumamente desagradable que le ha causado descubrirse en Gualta. Al experimentar “mi primera y cabal objetivación”, comprende que se aborrece, pues ese hombre “poco agraciado”, “redicho”, “en exceso pulcro, avasallador en sus juicios, amanerado en sus ademanes, engreído de su carisma”, “descaradamente derechista en sus opiniones (los dos, claro, votábamos al mismo partido), engominado en su vocabulario y sin escrúpulos en los negocios” (pp. 135-136), es también él mismo. Gualta, a través de un efecto especular, le hace tomar conciencia de sus numerosas flaquezas.

Así las cosas, Santín se construye un *nuevo yo* para despojarse de la similitud con el doble modificando su físico y sus costumbres. Pero, cuando cuatro meses después coincide con Gualta en Barcelona, descubre que éste ha seguido un proceso paralelo. La renuncia de Santín a su antiguo yo le ha servido de muy poco. El relato se encamina entonces al absurdo: Santín se propone hacer “aquellas cosas que un tipo tan relamido, suavón, formal y sentencioso como Gualta (también piadoso) no podría haber hecho jamás, y a las horas y en los lugares en que más improbable resultaba que Gualta, en Barcelona, estuviera dedicando su tiempo y su espacio a los mismos desmanes que yo” (p. 137). Gualta se convierte en una obsesión, en una monomanía que modifica totalmente su vida hasta el punto de practicar “actos contranatura” (p. 138) con su mujer, y viajar a Barcelona para espiar al doble y ponderar de este modo la efectividad del cambio.

El fin de semana que Santín pasa apostado en una cafetería cercana a la casa de Gualta resulta infructuoso. Sólo ve a su esposa, que ya no le parece “una mosquita muerta” como antaño; por el contrario, su mirada de “mujer salaz y sexualmente viciosa” (p. 139) se le antoja muy similar a la de su propia esposa. Así, parece evidente que mientras Santín intenta espiar a Gualta en Barcelona, éste pretende lo mismo en Madrid; y también que, si Santín y su mujer se han iniciado en prácticas sexuales supuestamente reprobables, Gualta y la suya no se han quedado atrás. Por añadidura, el proceso de asimilación ha afectado también a las mujeres, lo único que inicialmente distinguía a uno del otro.

El protagonista emprende pequeñas iniciativas, a cuál más ridícula, para diferenciarse de Gualta: cambiar de club futbolístico, beber cazalla, insultar al Papa, “seguro

de que a tanto no se atrevería mi fervoroso rival católico” (p. 140). Un año y medio después de haber conocido a su doble, momento en el que se ancla la narración de los hechos, a Santín le ha abandonado su mujer y está al borde del desahucio laboral. Pero nada de esto le importa. Sólo teme ver a su réplica, pues no sabe si se encontrará con un Gualta idéntico a su nuevo yo, tan detestable como el anterior, o con el Gualta que conoció, odioso pero triunfante.

“La canción de Lord Rendall” guarda con “Gualta” una sutil concomitancia: el juego de identidades que se establece entre los personajes y su creador. En “Gualta”, la coincidencia de nombres no se produce sólo entre el autor (*Javier Marías*), y su protagonista (*Javier Santín*), sino también entre el escritor, el protagonista y su doble (*Xavier Gualta*), ya que, como recuerda Marías en *Negra espalda del tiempo*, de niño su madre le llamaba Xavier y él mismo escribía así su nombre.⁸²¹ El autor, de hecho, adoptó en 1997 el nombre de Xavier I como monarca del Reino de Redonda. En “La canción de Lord Rendall” ese juego se traduce en un divertimento metaliterario: el James Denham que firma el relato en *Cuentos únicos* esconde en realidad a Javier Marías, que incluso inventó una breve semblanza para su apócrifo.

De este modo, el desdoblamiento trasciende el nivel puramente textual para hacer ingresar al lector en una dimensión donde se mezclan realidad y ficción. Como reza en *Negra espalda del tiempo* a propósito de la nota dedicada al escritor Wilfrid Ewart en *Cuentos únicos*,

No es de extrañar que, dada la índole novelesca y disparatada de esta y otras notas biográficas de la antología, la suministrada al inexistente Denham no levantara sospechas ni llamara en exceso la atención: o no se creía ninguna y se recelaba de la autenticidad de todos los cuentos, o se aceptaban todas y todos sin rechistar (p. 176).

El título, “La canción de Lord Rendall”, es deudor, según consta en la presentación de James Denham, de una canción popular inglesa: se trata del diálogo entre el joven Lord Rendall y su madre después de que aquél haya sido envenenado por su novia. A la última pregunta de la madre, “¿Qué le dejarás a tu amor, Rendall, hijo mío?”, éste responde: ‘Una sogá para ahorcarla, madre, una sogá para ahorcarla’” (p. 144). El cuento desarrolla el motivo del parricidio -en la canción sólo se esboza en el detalle de la sogá-

⁸²¹ Javier Marías, *Negra espalda del tiempo*, Alfaguara, Madrid, 1998, p. 362.

pero prescinde del envenenamiento y de cualquier detalle de violencia explícita por parte de la mujer. Asimismo, Javier Marías se sirve de otro tópico de raigambre popular como punto de partida: el del soldado que, tras luchar en el frente, regresa a casa.

Tom, el protagonista y narrador del relato, se dirige a su hogar tras cuatro años de ausencia convencido de que podrá reanudar su vida junto a su esposa, Janet, y su hijo, Martin, “como si nunca me hubiera ido y jamás hubieran existido el frente, las órdenes, las mutilaciones, el hambre, la muerte. El miedo y los tormentos del campo de concentración alemán” (p. 145). Aunque no ha avisado a Janet de su llegada, supone que ella tendrá tantas ganas del reencuentro como él.

Al llegar al exterior de su casa, oye un llanto de bebé que le extraña: cuando él se fue a la guerra, Martin tenía un mes; por lo tanto, en la actualidad ha de ser un niño de cuatro años con “una voz verdadera, una forma de hablar propia” (p. 146). La posibilidad de haberse equivocado de casa queda descartada en cuanto ve a Janet, que no ha cambiado nada en ese largo período de tiempo. Pero en el salón irrumpe un hombre al que inicialmente sólo ve de espaldas. Cuando se agacha, descubre que la cara del desconocido es la suya:

Su cara era *mi* cara. El hombre que estaba allí, en mangas de camisa, era exactamente igual que yo. No es que tuviera un gran parecido, es que las facciones eran idénticas, eran las mías, como si me estuviera viendo en una de aquellas películas familiares que habíamos rodado al poco de nacer Martin (p. 148).

Las imágenes podrían tratarse de una grabación filmica si no fuera porque están coloreadas. Lo cierto es que, aun descartada la opción de estar presenciando la proyección de una película, Tom asume a partir de este momento el papel de espectador pasivo, el del *voyeur* que, como Jeff, el personaje que interpreta James Stewart en *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954), de Alfred Hitchcock, presencia un crimen sin poder hacer otra cosa que mirar a través del cristal.

Tom desgana explicaciones que justifiquen lo que sucede: quizá Janet haya buscado un hombre idéntico a él para suplantarle, quizá esté siendo víctima de una regresión temporal o reviviendo una escena del pasado... Pero nada de esto le satisface. En una escena que se le ofrece a él -y a nosotros, lectores- como rodada a cámara lenta, ve aterrorizado que el hombre, él mismo, rodea con sus manos el cuello de Janet. Su espalda le permite ver muy poco, pero cuando se aparta aparece Janet estrangulada en una postura que aúna la sensualidad y el horror de la muerte: “Se le habían subido las faldas en el

forcejeo, había perdido uno de los zapatos de tacón alto. Le vi las ligas en las que no había querido pensar durante aquellos cuatro años” (p. 151).

El doble desaparece del campo de visión de Tom, presumiblemente porque se halla en la habitación del bebé. Aunque la muerte de la criatura se nos hurta visualmente, la interrupción abrupta del llanto marca el momento en que se consuma el asesinato. El narrador recuerda que antes de partir le cantaba a su hijo la canción de Lord Rendall cambiando el nombre del personaje por el de Martin. Y cuando empieza a tararearla, oye cómo se le suma la voz del hombre desde la habitación, con la diferencia de que llama al niño no Martin sino Tom. El cuento se cierra con una reflexión que devuelve al lector a la que parece ser la prosaica realidad, y que a la vez confirma que el protagonista se siente escindido entre la responsabilidad de los crímenes y la inocencia: “Y cuando el hombre y yo acabamos de cantar la canción de Lord Rendall, no pude evitar preguntarme cuál de los dos tendría que ir a la horca” (p. 152).

En “La canción de Lord Rendall”, Javier Marías logra algo fundamental en la literatura fantástica: situar al protagonista y al lector en un mismo grado de confusión y desequilibrio. Desde las primeras frases del relato, Tom hace al lector partícipe de sus vivencias e ilusiones. Ambos se transforman en testigos de una serie de circunstancias extraordinarias, y su horizonte de expectativas se va modificando sucesivamente hasta que el horror irrumpe en escena. Los intentos de diseccionar lo sucedido se diluyen en la nada y sólo queda una verdad tangible, la del crimen y sus consecuencias.

El motivo del doble adquiere aquí una especial complejidad. En gran medida porque, a diferencia de “Gualta”, no es diáfana la causalidad en la sucesión de los hechos. Los interrogantes, en vez de solventarse, se multiplican: ¿cómo se explica la presencia del doble? ¿Quién es el bebé? ¿Por qué discuten Janet y el otro Tom? ¿Por qué éste acaba asesinando brutalmente a Janet y al niño? ¿Qué sucederá cuando se descubra el doble crimen? Como en tantos otros relatos de Javier Marías, no parece posible ofrecer una lectura definitiva del texto. Pero sí conseguir alguna interpretación coherente.

Según apunta el protagonista, quizá el asesino sea un Tom que nunca habría abandonado su casa: “Estaba paralizado, pero aun así pensé: el hombre que es yo, el hombre que no se ha movido de Chesham durante todo este tiempo va a matar también a Martin, o al niño nuevo, si es que Janet y yo hemos tenido otro niño durante mi ausencia” (pp. 151-152). Así pues, Tom presencia lo que hubiera ocurrido si no hubiera partido al

frente, transita por la negra espalda del tiempo, ese espacio por el que discurre aquello que no ha existido, o bien lo que podría haber sucedido, o acaso lo que aún está por llegar.⁸²²

Aunque ésta parece la interpretación más ajustada al texto, es imposible llenar algunos vacíos. Por ejemplo, las elipsis informativas, producto del espacio limitado en el cual está apostado Tom, y con él, el lector; así, la discusión entre Janet y su marido se desarrolla como en una película de cine mudo, dado que percibimos sus gestos, pero no las palabras que desembocan en el crimen.

En cualquier caso, la lectura propuesta remite a una obsesión recurrente en la narrativa de Javier Marías: Tom descubre una faceta ominosa e insospechada de su personalidad, su yo monstruoso, pues, de modo similar a “Gualta”, el doble revela algo que el protagonista no querría haber sabido nunca.⁸²³ Además, el motivo del doble entronca con otra figura muy querida por el autor: el fantasma. Tal y como apunta Fernando Valls a propósito de otro cuento de Marías, “Cuando fui mortal” (1993),

Así, esa idea de alguien que no ha querido saber pero que ha sabido, que repite el narrador y el protagonista, se convierte en uno de los *leit motive* de la obra. Seguramente porque [...] aunque lo único que nos permite sobrevivir es la posibilidad del olvido, el no saberlo todo, siempre acabamos enterándonos de las cosas que nos afectan, que nos interesan.⁸²⁴

El doble, como el fantasma, le permite a Javier Marías experimentar con las coordenadas de espacio y tiempo.⁸²⁵ Su naturaleza sobrenatural transgrede las leyes físicas que regulan el orden natural de nuestro mundo y proporciona una perspectiva más completa de las cosas. Si en “Cuando fui mortal” la condición de fantasma permite al narrador desenmascarar a las personas que formaron parte de su vida, en “Gualta” y “La canción de Lord Rendall” la amenaza del doble se cifra en la revelación de la faceta más oscura de los propios protagonistas.

⁸²² Véase Javier Marías, *Negra espalda del tiempo*, pp. 362-364.

⁸²³ Anoto, como curiosidad, la aparición de “Booth, Thomas”, en uno de los ficheros que curioseó Jacques Deza en *Tu rostro mañana. 1 Fiebre y lanza*, Alfaguara, Madrid, 2002, p. 348.

⁸²⁴ Fernando Valls, “Un estado de crueldad o el opio del tiempo: los fantasmas de Javier Marías”, Jaime Pont, ed., *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, pp. 364-365.

⁸²⁵ Suscribo aquí otra de las afirmaciones de Fernando Valls (*art. cit.*, p. 366): “Si por algo, en suma, le interesa a Javier Marías la figura del fantasma es porque dobla la del escritor, pero también porque le permite jugar con dos conceptos claves en la obra de ficción, que tanta presencia han tenido en sus libros, el tiempo y el espacio”.

En ambos casos, la siniestra aparición del doble supone la destrucción de la biografía del individuo, una biografía que comprende lo sucedido y lo esperable, la estabilidad del pasado y la construcción de un futuro, pues cuando lo excepcional hace acto de presencia, no sólo se modifican las esperanzas depositadas en el porvenir, sino también la imagen de su vida pretérita. En otras palabras, provoca ese “horror narrativo” al que se refiere Jacques Deza en *Tu rostro mañana*, la imposibilidad de mantener el cuento o el relato de la existencia dentro de lo consentido (pp. 356-361).

Santín, impelido por el asco que se tiene a sí mismo, renuncia a una identidad abominable para construirse otra igualmente frustrante. Al inicio del cuento, afirma que antes de haber conocido a Gualta “yo viví tranquila y virtuosamente y conforme a mi propia biografía” (p. 133); no casualmente, el término que cierra su relato es también “biografía”. Quizá el principal error de Santín consista en haberse esforzado en ser único pues, como aventura el narrador de *Negra espalda del tiempo*, los seres humanos somos, en contra de lo que creemos, “conmutables y el indiferente resultado de una rifa de feria alicaída y mustia” (p. 379). Y es ese error el que le hace transmutarse en un patético simulacro del que antes era y del propio Gualta. También Tom Booth ve destruida su biografía por un doble que encarna sus pulsiones más ocultas. El otro Tom viene a demostrarle que ni él es quien pensaba ser, ni ese futuro feliz que se prometía junto a su familia perfecta es posible.

En “Gualta”, no obstante, se percibe un tono irónico inexistente en “La canción de Lord Rendall”. Aunque el código predominante es el fantástico -el factor de la repetición y la sucesión de imposibles casualidades son aquí los recursos primordiales-, hay además una intención satírica que se deduce de los comentarios de Santín sobre Gualta y sobre sí mismo, representantes ambos del prototípico hombre de negocios tan exitoso como hipócrita. Pero lo cierto es que, una vez que Santín asume sus defectos y comienza a odiarse a muerte, su peripecia circular adquiere un cariz más que angustioso.

El doble, en definitiva, hace acto de presencia para destrozar las convicciones de los protagonistas y mostrar en su dimensión más siniestra la grieta que escinde la apariencia de la realidad. Y para constatar que, al fin y al cabo, la peor amenaza que se cierne sobre el individuo no es otra que él mismo.

Juan José Millás

Es Juan José Millás uno de los narradores actuales que con más insistencia, fortuna y versatilidad ha ahondado en el tema de la identidad incierta.⁸²⁶ Y lo ha hecho, por lo general, desde una perspectiva insólita y poco complaciente con las convenciones en la que convergen la paradoja, la ironía, lo grotesco y lo ominoso. Como apunta Fernando Valls su singular percepción de la realidad “no es más que una forma de ponerla en cuestión”.⁸²⁷

De entre los textos breves que el autor le ha dedicado al *Doppelgänger* cabe destacar “El doble”, una original reflexión sobre el doble imaginario y su decepcionante materialización en un clon,⁸²⁸ y “El otro”, disquisición en torno a la peculiar usurpación del yo tan en boga últimamente a causa de Internet; en éste último, como no podía ser de otra manera, Millás acaba concluyendo: “Pero no me intereso. Ni bañado en oro volvería a ser yo. Estoy hasta los huevos de la versión original, que dicen que es la buena, de modo que no quiero ni imaginar cómo serán las copias”.⁸²⁹ En las páginas que siguen, sin embargo, no me detendré tanto en la narrativa breve de Millás como en su novela *Volver a casa*. Pese a que en esta tesis concedo una atención primordial al cuento, *Volver a casa* merece, a causa de la interesante omnipresencia del doble en su trama, un amplio comentario en estas páginas.

La novela se publicó por entregas en el periódico *El Sol* y luego en volumen el año 1990. Poco antes Millás había obtenido el Premio Nadal con *La soledad era esto*, obra que también guarda una estrecha relación con el motivo del doble, más concretamente con la figura del antípoda, un ser que, según descubre la protagonista, Elena Rincón, gracias al diario de su madre, “piensa siempre lo mismo que nosotras pensamos y al mismo tiempo”.⁸³⁰ Aunque el doble parece ser aquí un ente de propiedades más benéficas que malévolas, pues alivia la soledad de Elena como antes había aminorado la de su madre, y

⁸²⁶ Véanse los textos agrupados bajo el epígrafe “Identidad e identidades” en Juan José Millás, *Articuentos*, ed. de Fernando Valls, Alba, Barcelona, 2001.

⁸²⁷ Fernando Valls, “Entre el artículo y la novela: la *poética* de Juan José Millás”, *Cuadernos de narrativa*, 5 (diciembre de 2000), p. 116. Este número de *Cuadernos de narrativa*, dedicado a Millás, incluye, asimismo, una extensa bibliografía de la obra del autor.

⁸²⁸ Juan José Millás, “El doble”, *Cuerpo y prótesis*, El País, Madrid, 2000, p. 207.

⁸²⁹ Juan José Millás, “El otro”, *El País*, 20 de octubre de 2000, también recogido en los citados *Articuentos*, pp. 18-19. Otra vuelta de tuerca en torno al doble internáutico es “Un desconocido”, de Pedro Ugarte, en *Materiales para una expedición*, Lengua de Trapo, Madrid, 2002, pp. 212-213.

⁸³⁰ Juan José Millás, *La soledad era esto*, en *Trilogía de la soledad*, Alfaguara, Madrid, 1996, p. 196. Recuérdese, asimismo, el cuento de Julio Ramón Ribeyro “Doblaje”, también vertebrado en torno a la figura del antípoda.

sirve, asimismo, para que las dos mujeres se eximan en algunas ocasiones de la responsabilidad de sus actos,⁸³¹ aún ciertos rasgos consustanciales a la tradición macabra; por ejemplo, Elena interpreta la visión de su antípoda en Bruselas como un anuncio de muerte próxima: “Además, me he acordado de que en la recepción del hotel vi a una mujer que se parecía a mí y con un vestido que quizá fue mío en otro tiempo. Tal vez sea mi antípoda, tal vez se haya escapado de su lugar geométrico para venir a anunciarnos nuestra muerte, la mía y la de ella” (p. 260).

En *La soledad era esto* se subraya en repetidas ocasiones lo que de endeble y frágil tiene la identidad humana. Los informes del detective al que la protagonista paga para que la persiga no sólo le proporcionan una imagen alternativa de sí misma, sino que sobre todo le devuelven una “imagen unitaria y sólida” de esa Elena fragmentada por el dolor físico y la incertidumbre sobre el rumbo que ha de tomar su vida. Es interesante notar, por otra parte, que si su marido -un primo hermano de Ignacio Vallota- está más que satisfecho con sus tareas de empresario corrupto, Elena, por el contrario, siente su existencia despojada de todo sentido tras la voluntaria traición de los viejos ideales.

El nexo que une *La soledad era esto* y *Volver a casa* es, sobre todo, la progresiva toma de conciencia por parte de los personajes de su precariedad identitaria. Elena escribe en su diario:

A veces pienso que la identidad es algo precario, que se puede caer de uno como el pelo que se desprende cuando nos lavamos la cabeza y desaparece por el sumidero de la bañera en direcciones que ignoramos. Por eso, por ejemplo, no me atrevería a salir sola del hotel, por miedo a que al regresar no hubiera ninguna habitación a mi nombre, ni se acordaran de que había estado allí. Entonces yo esperaría a que volviera mi marido, pero él no regresaría, porque en realidad no habría nadie que fuera mi marido ni que se llamara Enrique. Entonces telefonaría a Madrid, a mi hija, pero tampoco existiría esa hija que constituía uno de mis puntos de referencia. Por eso me da miedo salir, por si no me reconocen al volver y me quedo sin identidad (p. 258).

Y Juan, al regresar a Madrid tras su larga estancia en Barcelona, siente extrañeza al pasar por unos espacios que, “siéndole familiares, ya no reconocía como propios”, sensación que equipara a la que le produce mirarse en el espejo y sorprender en su

⁸³¹ La madre de Elena, por ejemplo, atribuye a la antípoda su adicción a las pastillas y al alcohol (p. 222).

superficie una expresión ajena. “Comparó la evolución de la ciudad en la que había vivido en otro tiempo con su propio territorio corporal y afectivo, y dedujo que las ciudades y los cuerpos poseían una identidad precaria, inestable”.⁸³² Pero, además, ambas imágenes, tanto la que compone Elena en su diario como la que Juan imagina, generan una inquietante sensación de desarraigo: lo que era familiar ha dejado de serlo para convertirse en algo ominoso, siniestro. En torno a esta impresión se articula, precisamente, *Volver a casa*; tal y como indica el título de la novela, Juan, sí, regresa a sus orígenes, pero a unos orígenes que ya no son los que eran porque, entre otras cosas, tampoco él es el mismo.

La novela constituye un verdadero registro de motivos de lo siniestro entre los que descuella el doble; es más, puede afirmarse que los motivos y situaciones ominosas conforman una red dependiente del *Doppelgänger* en tanto que están íntimamente unidos a su tradición. Me refiero, por ejemplo, a Beatriz, esa suerte de autómatas o mujer mecánica cuyo antecedente literario inmediato es la Olimpia de “El hombre de la arena”,⁸³³ las grotescas sesiones de espiritismo, el espantoso muñeco de cera que yace en el Museo de la Desesperación, e incluso el cordón de plata de los viajes astrales (a la postre, otro tipo de experiencia autoscópica).

El fenómeno de la duplicación se ciñe a la fórmula de los hermanos gemelos, y en ésta José desempeña el papel de doble perverso que no sólo persigue, incansable, al protagonista, sino que controla su vida como si se tratara de una trama novelesca. Ya cuando se traslada a Madrid desde Barcelona para buscar a José, quien lleva dos semanas en paradero desconocido, Juan parece ser consciente del influjo que ejerce el gemelo sobre él.⁸³⁴ El fatalismo que impregna cada una de las acciones de Juan deriva de su condición de gemelo. Como afirma el propio Millás, la novela “podría ser una historia de siameses que

⁸³² Juan José Millás, *Volver a casa*, en *Trilogía de la soledad*, p. 291.

⁸³³ No en vano, Juan le dice a Beatriz que ella le recuerda a “un cuento de terror” que “trata de una mujer que al final resulta ser una muñeca mecánica. Recuerdo que se tira por una torre y que al llegar al suelo todos sus miembros se despegan del tronco y se quedan por ahí, esparcidos, pero sin sangrar. La cabeza cae de medio lado y la sonrisa se le queda quieta, como a una estatua” (p. 346). Aunque la referencia argumental no es del todo exacta, ese cuento es “El hombre de la arena” de Hoffmann. Véase, sobre el personaje de Beatriz, Fernando Valls, “La Beatriz mecánica de Juan José Millás (A propósito de *Volver a casa*)”, en Carme Riera, Meri Torras e Isabel Clúa, eds., *Perversas y divinas. La representación de la mujer en las literaturas hispánicas: el fin de siglo y/o el fin del milenio actual*, Excultura, Valencia, 2002, vol. 2, pp. 243-248.

⁸³⁴ “Algo se está espesando -dijo-, algo que me concierne está sucediendo sin parar, pero yo no debo hacer nada, excepto seguir las indicaciones de quien me vigila hasta que se produzca un giro que me convierta a mí en vigilante y al otro en vigilado” (p. 328).

acuden a la cirugía para ser separados”.⁸³⁵ Juan, por un lado, parece presumir de los lazos que desde la infancia le unieron a su hermano, de esa identidad física absoluta que condujo a la madre a ponerle una cadena de oro para distinguirlo de José. “No estoy preocupado por mi hermano -escribe a Julia, su esposa-. Recuerda que soy su gemelo y que entre los gemelos existe un vínculo misterioso a través del cual, si a José le hubiera sucedido algo, yo me habría enterado de algún modo” (p. 283). Y, en una carta posterior, certifica las cualidades mágicas de los gemelos: “Además somos gemelos y eso crea un vínculo especial que se pone de manifiesto cuando uno de los dos siente que el otro está en apuros” (p. 329).

Por otra parte, Juan lucha por deshacerse de los vínculos que le ligan a José, mucho más turbios de lo que parece. Ambos, según explica en una tercera carta a Julia, intercambiaron sus identidades a los veinte años; y el promotor de ese cambio fue él mismo, frustrado por un complejo de inferioridad y la desatención de la madre: “Yo era José, el segundo, el que quizá no debía haber nacido, un resto que su vientre expulsó cuando ya estaban cumplidas sus expectativas. Y no conseguí ser otra cosa que un resto, un apéndice, durante aquellos años infernales que para otros constituyen el prólogo de la vida” (p. 351). Con el canje, prosigue, perdió sus ambiciones literarias y el amor de Laura, que pasaron a formar parte de la identidad del gemelo.⁸³⁶ Y es ahora, cree Juan, cuando puede recuperar lo que antaño le perteneció. De este modo, como si de un folletín o una comedia de enredos se tratara, Juan adopta la personalidad de José, mientras que José, oculto, prepara su transformación en Juan.

No obstante, la restitución de la identidad perdida supone un proceso muy complejo para el protagonista. Pese a que puede por fin gozar de lo que siempre ambicionó -una carrera literaria, Laura-, la insatisfacción se apodera de él. Y en ello, claro está, mucho tiene que ver la operación de *sabotaje* que lleva a cabo el gemelo. Ciertamente es que Juan no acaba de encontrarse a sí mismo, pero no menos cierto resulta que José intenta por todos

⁸³⁵ Juan José Millás, “El síndrome de Antón”, *Trilogía de la soledad*, p. 20.

⁸³⁶ De ahí que, al visitar a Laura tras largos años de separación, piense: “Esto es el amor -se dijo-, esto era el amor y lo perdí como he perdido todo aquello que podría haber hecho de mí un individuo, un sujeto del que se pudiera predicar algo sólido, encarnado en su propia historia, en su deseo. En lugar de eso, me he convertido en un artefacto mecánico, en un muñeco, en una figura de hombre más o menos tosca, construida con retales ajenos a mi naturaleza y de la que sólo se puede predicar que vive en una ciudad que no es la suya, junto a una mujer que no ama y que se gana la vida regentando una imprenta en donde publica lo que otros escriben” (pp. 297-298).

los medios malograr sus esfuerzos por superar una profunda crisis de identidad. A Juan nunca le abandona la impresión de ser “un autómatas manejado desde la oscuridad o la distancia por su hermano” (p. 336). Y el propio José, al enviarle un paquete con sus documentos de identidad, maldice el nuevo cambio que va a producirse en su vida:

Me traspaste una identidad empozoñada, un futuro podrido, una locura que hace daño día a día, minuto a minuto [...]
Bien, ya eres José del todo, ya has recuperado el tesoro que creíste perder en la juventud. Que tengas suerte. O, mejor, que no tengas suerte, que te hundas, que te vuelvas loco, que mi locura se introduzca en ti cuando guardes mi carnet de identidad en tu cartera. Que la existencia te resulte un infierno mientras yo, Juan, Juan Estrade, regreso a los placeres sencillos de la vida [...] Dudo que tú lo hubieras hecho mejor porque eres la parte más desastrosa de nosotros (pp. 374-376).

Es la propia crisis de José, como se pone aquí de relieve, la que ha desencadenado la de Juan, rubricándose así el poder que el gemelo mayor tiene sobre el pequeño. Su drama, como el de Juan cuando descubre que ya no le interesa Laura y que es incapaz de sacar partido al estatus de escritor que le ha legado su gemelo, radica en la decepción y el hastío que se derivan de la consecución de los deseos. La advertencia que se hace a sí mismo Manolo G. Urbina en *Papel mojado* (1983) les hubiera servido de mucho a los hermanos Estrade: “Lleva cuidado con lo que deseas en la juventud, porque lo tendrás en la edad madura”.⁸³⁷

El muñeco de cera constituye, asimismo, un elemento fundamental en la paulatina desintegración que experimenta el protagonista. En una visita al Museo de la Desesperación, lugar que se contaba entre sus favoritos cuando vivía en Madrid, Juan repara en que hay un nuevo anexo de la sala de los suicidas. Su contenido es escalofriante: una bañera en cuyo interior yace, cubierto de sangre, un muñeco de cera con las venas abiertas. Lo peor no es el conjunto, macabro y de un “realismo atroz”, sino el rostro de la figura, pues en él descubre sus rasgos faciales, “su propio cadáver” (p. 397). La reacción de Juan es de espanto, pero también de piedad y autocompasión. La coincidencia se le antoja monstruosa, aunque al cabo “una más entre todas las coincidencias tenebrosas que habían determinado su existencia” (p. 398). Ahora bien, el hecho de que el muñeco duplique su imagen, ¿es realmente una coincidencia? En rigor no, como comprende al leer la última

⁸³⁷ Juan José Millás, *Papel mojado*, Anaya, Madrid, 2001, p. 9.

frase del cartel explicativo: “(Donación efectuada por el escritor José Estrade al Museo de la Desesperación)” (p. 399).

Sin embargo, la racionalización de lo que parecía un fenómeno sobrenatural no le resta a la figura ni un ápice de su incipiente influjo sobre el protagonista: “La rabia cedió enseguida paso a la tristeza al pensar que el cadáver de cera, su cadáver, llevaba varios años descomponiéndose en aquel lugar oscuro, mientras él, ajeno a esta corrupción, intentaba edificar una nueva vida en una ciudad extraña y junto a una mujer que nunca fue la suya. Inexplicablemente, sintió un repentino afecto por aquella figura en la que se representaba su fin” (pp. 399-340). Entre Juan y el doble de cera surge una relación analógica, semejante a los vínculos que establecen la magia negra y el vudú entre los seres humanos y sus reproducciones de fango. En su camino hacia la degradación, el desdichado protagonista cada vez se asemeja más al muñeco (p. 451), y obedece a su hermano cuando éste le pide que ponga la cadena de oro -distintivo, recuérdese, de la identidad de Juan cuando era José- en el cuello de aquél.

Según explica José en una de sus últimas cartas, mandó moldear la figura para anticipar su muerte como novelista, pero, tras el intercambio de personalidades, ha adquirido un nuevo significado: “A partir de ahora, el cadáver de cera representará mi pasado, pero quizá comience también a representar tu futuro. O sea, que en el muñeco ese estamos los dos, los tres, si incluimos a mamá, que está ya muerta. Como en el Misterio de la Trinidad: tres personas en una” (p. 420). La referencia edípica no es gratuita, pues si Juan cambió en su juventud su personalidad por la del hermano fue, entre otras cosas, para obtener el cariño de una madre que siempre había preferido al otro.⁸³⁸ Al fin, el luctuoso círculo se cierra cuando Juan sustituye la figura del muñeco de cera, que descuartiza y reconstruye luego sobre la cama que ocupa en el hotel, por su propio cuerpo.

Las palabras ya citadas de Juan José Millás a propósito de *Volver a casa* -“podría ser una historia de siameses que acuden a la cirugía para ser separados”- cobran pleno sentido al reparar en la naturaleza de los reveses que sufre Juan en su particular lucha por conseguir una identidad. La clave del asunto no estriba discernir cuál de los gemelos es “el producto original” y quien “una simple copia, una reproducción mecánica del prototipo”,

⁸³⁸ Recuérdese, además, el argumento que, según explica a un periodista, pretende Juan materializar en una novela, precisamente titulada *Volver a casa*: “Es la historia de un hombre que, sin darse cuenta, se convierte en su madre. Resulta que esta madre odiaba al hijo que se convierte en ella y le hace daño una vez que está dentro de su cuerpo para favorecer a otro de sus hijos, que es su preferido” (p. 450).

sino en asimilar su dependencia del gemelo: “Recordó una frase de la carta de su hermano (“eres la parte más desastrosa de nosotros”) y comprendió que efectivamente entre los dos componían un territorio único que no se podía dividir sin que el resultado fuera el de una mutilación atroz” (p. 386).⁸³⁹

En este sentido, ya para acabar, *Volver a casa* guarda curiosas concomitancias con la película de David Cronenberg *Inseparables* (*Dead Ringers*, 1988), el relato de la destrucción simétrica de dos gemelos que, pese a su irresoluble contraste de caracteres, no pueden vivir el uno sin el otro y deciden arrastrarse, juntos, a la putrefacción y la muerte. También comparte la novela de Millás con la película de Cronenberg un humor alucinado, grotesco, y la obsesión por las mutaciones anómalas y morbosas del cuerpo.⁸⁴⁰ Y ambas coinciden, al margen del motivo esencial de los gemelos inseparables, en la construcción de una atmósfera viciada, sórdida, macabra que preludia la tragedia.



Jeremy Irons en el papel de Elliot y Beverly Mantle
(*Inseparables*, de David Cronenberg)

⁸³⁹ Una sugerente historia de siameses auténticos es la que plasma Vicente Muñoz Puelles en *Sombras paralelas* (1989), basada en la vida de los famosos siameses Eng y Chang, a los que ya me referí en las páginas dedicadas a José Fernández Bremón. La novela, que cabe situar en la órbita del doble, está sembrada de referencias a la tradición del motivo; su tratamiento se ciñe especialmente a los tópicos decimonónicos.

⁸⁴⁰ En el caso de *Inseparables*, piénsese, por ejemplo, en los atroces instrumentos ginecológicos ideados para operar a mujeres mutantes. En *Volver a casa*, es reveladora la escena en que Juan imagina que su cuerpo sufre una extraña transformación: “Y así, chupándose el dedo y con los ojos cegados por el antifaz, tuvo deseos de masturbarse y empezó a hacerlo con la mano derecha. Lo curioso es que en lugar de acariciar un pene, sintió que acariciaba un enorme clítoris que salía de sus ingles. La excitación aplacó el miedo y en seguida sintió que poseía también dos pechos grandes y firmes que requerían la atención de una caricia” (p. 446).

Javier Cercas

La peripecia de Clare Vawdrey dotó de un nuevo contenido al motivo del doble: en “La vida privada”, la imposibilidad de conciliar vida social y dedicación literaria se resolvía mediante un desdoblamiento que permitía a su protagonista concentrarse en la escritura sin tener que ocuparse de cultivar sus relaciones públicas. En sus dos relatos con doble, “El pacto” y “La verdad”, Javier Cercas se sirve también del motivo para poner de manifiesto el conflictivo posicionamiento del escritor ante su entorno y su obra, aunque en su caso cobra unas connotaciones sustancialmente distintas a las del cuento de Henry James: si en rigor Vawdrey no es más que una emanación de su propia obra -recuérdese: “La vida de un artista es su propia obra y ésta es el lugar desde donde hay que observarle” (“La muerte del león”)-, los protagonistas de Cercas son farsantes sin obra que acuden al doble para paliar su sequía creadora.

“El pacto” cuenta con dos versiones. La primera apareció el año 1993 en la antología de Joseluis [sic] González y Pedro de Miguel *Últimos narradores. Antología de la reciente narrativa breve española*, y la segunda en la revista *Renacimiento*, en el año 2002.⁸⁴¹ La principal diferencia entre ambas radica, desde un punto de vista estructural, en que la primera se divide en dos capítulos y la segunda constituye un único bloque. Ésta, asimismo, es más breve y elíptica que la de 1993: suprime algunas de las digresiones de la primera y gana en condensación y poder de sugerencia. Puesto que Cercas, a mi juicio acertadamente, considera que la versión de 2002 es la mejor de las dos y la definitiva, ésta será la que analice aquí.

El protagonista de “El pacto” relata un proceso de sustitución que le obligó a renunciar tanto a sus relaciones afectivas como a la creación literaria. Igual que en “El derrocado”, Cabanas cede su lugar a una réplica en apariencia mejorada de sí mismo, con la salvedad de que si Nicolás Balboa se resigna a la usurpación porque no tiene elección, el personaje de Cercas acepta un pacto con el Diablo movido por su fracaso como escritor. El consentimiento de Cabanas cobra tintes de auténtico sacrificio, pues el doble no le exime de sus obligaciones para darle la oportunidad de disfrutar de otras parcelas de su vida - como sucedía, por ejemplo, en “El muñeco” de Susan Sontag-, sino que le borra literalmente del mapa.

⁸⁴¹ Véase respectivamente Joseluis González y Pedro de Miguel, eds., *Últimos narradores. Antología de la reciente narrativa breve española*, Hierbaola, Pamplona, 1993, pp. 31-47; y *Renacimiento*, 35-36 (2002), pp. 8-13.

El punto de vista narrativo es similar a la de “Gualta” y “El derrocado”: el protagonista hace un ejercicio de retrospectiva para recordar el fenómeno que ha modificado su existencia. La acción se sitúa en el casco antiguo de una ciudad cercana a Barcelona, una ciudad “en la que nunca había estado y de la que ya no saldré nunca” (p. 8). Cabanas espera en un bar a que su mujer, actriz, finalice su función nocturna. Percibe que se ha quedado sólo, y el camarero, entonces, se dirige a él -“que me llamara por mi nombre fue algo que me incomodó, porque yo no recordaba habérselo dado” (p. 8)-, y le invita a pasar a la cocina. Mientras sube por una larga escalera, Cabanas piensa que la experiencia bien podría proporcionarle una buena idea para un relato; se trata de la primera referencia que hace a su tarea de escritor.

De súbito se encuentra con un grotesco hombrecillo que, no tarda en darse cuenta, es capaz de leerle el pensamiento. Cuando éste dice ser el Diablo, Cabanas se muestra incrédulo; pero al mirar por la ventana y comprobar que la lluvia y la oscuridad nocturna han dado paso a un imposible sol radiante, y que al bajar la mano el estrambótico individuo vuelve a llover, opta, aterrorizado, por hacerle caso.

La extraña propuesta del Diablo proporciona la información necesaria al lector para comprender el dilema que se le plantea a Cabanas:⁸⁴²

A cambio de que usted me acompañe yo le ofrezco la historia que anda buscando, usted la escribe, la publica y evita el fracaso humillante en que estaba a punto de hundirse: su mujer, feliz, porque ya no tendrá la sensación de haberse casado con un fracasado cuyo fracaso la está destruyendo; su editor también, porque recuperará con creces el dinero que, por mucho que siga presionando, ya hace tiempo que está convencido de haber tirado; y usted, para qué contarle: será escritor, no un simulacro de escritor, que es el único motivo que tiene para no despreciarse (p. 11).

El relato, prosigue el Diablo, podría titularse “El pacto”; asimismo, le promete una vida digna y el afecto incondicional de su mujer y sus amigos. Cabanas, claro, no acaba de entender la propuesta: “Pero no sea necio: quién va a escribir esa historia, cómo voy a llevar una vida digna si me largo con usted. ¿Eh? Dígamelo: cómo coño voy a llevar una

⁸⁴² En la versión de 1993, antes de que entre en escena el Diablo, Cabanas explica con todo lujo de detalles el meollo de su problema: animado por Rosa, pidió una excedencia en el instituto donde daba clases para dedicarse a la escritura. Dado que su primer y único libro de cuentos -publicado cinco años atrás- suscitó el interés de sus compañeros, su propósito de volver a publicar ha generado ciertas expectativas. Sin embargo, tras seis meses emborronando papeles, ha de reconocer que está bloqueado, aunque hace creer todo lo contrario a Rosa y a sus amigos.

vida digna si ni siquiera estaré vivo” (p. 11). Su pregunta no tarda en hallar una respuesta: al regresar al bar, el Diablo le muestra al que será su sustituto: “Advertí que en el lugar donde yo estaba sentado minutos antes estaba ahora sentado un hombre que, con una especie de furia, escribía sin parar en una libreta, ajeno por completo al guirigay que reinaba en torno a él” (p. 12). Rosa no tarda en aparecer y, cuando la ve escuchar fascinada a su doble, ése que le convertirá en el escritor que nunca fue, comprende que su vida ya no es suya.

Entonces, con un alivio que no entendí, me abrumó la certeza de que ya no era nadie: el hombre que estaba frente a Rosa contaría la historia de mis ridículas pretensiones de escritor y de mi visita a la ciudad y de mi entrevista con el Diablo, y describiría esta escena y las ideas que me acuciaban en esta escena: estas ideas. Disminuido y furtivo, inerme, comprendí que yo nunca había existido, que sólo había sido un sueño del sustituto, una mediocre excusa para que él pudiera contar esta historia mediocre; comprendí con tristeza que en realidad el sustituto era yo (p. 13).

El Diablo le invita a resignarse, ya que está sacrificándose por Rosa y por su afán de ser escritor: “Un bel morir tutta la vita onora”. A Cabanas la cita le sugiere otra que hace unos minutos encontró en el libro de relatos que estaba leyendo, “Il vaut mieux un monstre gai qu’un sentimental ennuyeux” (p. 13). Y es que se siente un monstruo sentimental, aburrido, sin alegría, hundido en el pozo de la autocompasión, impotente ante la marcha de Rosa con su sustituto.

El texto que tiene el lector en sus manos es, pues, el cuento que el hombrecillo promete a Cabanas con la condición de que éste desaparezca del mundo de los vivos; la disolución de Cabanas, asimismo, ha servido de materia narrativa para elaborar el relato, tal y como él mismo había predicho inocentemente antes de sospechar siquiera la existencia del Diablo. El doble le hace tomar conciencia de su insignificancia como escritor y persona -el arrobamiento de Rosa ante el sustituto da buena cuenta de ello-, pero también le conduce a dudar acerca de su identidad; es inevitable que Cabanas se pregunte quién es el original y quién la copia. Y la conclusión, a la luz de los hechos, le resulta aterradora.

Así, el doble se erige en portador de la aniquilación y la muerte, pero también en símbolo de una impostura irreversible: el protagonista desaparece porque es incapaz de asimilar su fracaso como escritor. Cabanas, que se sacrifica en aras del éxito literario, bien podría suscribir las palabras del narrador de “Borges y yo”: “yo estoy destinado a perderme,

definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro [...] Así, mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro” (p. 62).

No obstante, también el talento literario del doble se pone en entredicho: cuando Cabanas menciona a Goethe y Thomas Mann -los autores que han recreado el mito de Fausto con más fortuna-, el Diablo le indica sardónicamente que no sea tan ambicioso, pues hay cosas que, apunta señalando al cielo, sólo puede lograr el “otro” (p. 11). Cada cual ha de conocer sus limitaciones, parece decir el Diablo, y las de un doble de Cabanas nunca le permitirán situarse a la altura de los grandes escritores alemanes; por tanto, su versión literaria de la venta del alma será mucho más modesta. La actitud de Cabanas se revela, así, más cobarde aún; con tal de no reconocer su fracaso, se deja suplantar por alguien que, aunque menos mediocre que él, quizá tampoco deje de serlo.

El motivo del pacto con el Diablo goza de una larga tradición legendaria que arranca, recordemos, con las peripecias de Teófilo y, sobre todo, de Johann Faust en el siglo XVI; es significativo que, ya en la *Historia von D. Johann Fausten* (1587), el contrato satánico incluyera la prohibición de casarse, de mantener una relación sentimental estable, tal y como le sucede a Cabanas en el cuento. Pero además el pacto satánico es un lugar común en la narrativa romántica del doble. El hombrecillo estrambótico de Cercas evoca al individuo gris que incita a Peter Schlemihl a vender su sombra, o al siniestro Dapertuto que, en “La aventura de la noche de San Silvestre”, empuja a Erasmus Spikher a cederle su reflejo, por no citar a Scapinella, quien se apodera del reflejo de Balduin en *Der Student von Prag*. En su relato, pues, Cercas renueva las convenciones que suelen ir ligadas al pacto, ya que la firma o el vertimiento de sangre están aquí ausentes: el consentimiento de Cabanas es suficiente para consumir la aparición del sustituto.

También “La verdad” gira en torno a un peculiar pacto y sus nefastas consecuencias. El cuento apareció en el número 9 de la revista *Sibila*, en abril del año 2002.⁸⁴³ Llama la atención el epígrafe que lo encabeza -“Este relato forma parte de un libro inédito titulado *Recuerdos del presente*”-, pues hasta ahora Javier Cercas no ha publicado ningún libro así llamado; pero, tras la lectura de “La verdad”, se hace evidente que dicho libro existe: existe al menos en el relato, y es precisamente uno de los detonantes de la crisis de su protagonista. “La verdad”, como ya deja entrever esta intromisión de la ficción en la realidad o de la realidad en la ficción (¿publicará Cercas finalmente ese libro?), constituye

⁸⁴³ Debo agradecer al autor su amabilidad al advertirme de la existencia de “La verdad”, y a Jordi Gracia que me proporcionara una copia del cuento.

una variante de uno de los temas preferidos del autor y también de su protagonista, quien confiesa su “incurable propensión a infectar mi vida de literatura” (p. 4). Éste, por otra parte, se llama Javier Cercas, y como el Javier Cercas de carne y hueso es autor de una novela titulada *Soldados de Salamina*, cuyo inesperado éxito ha acabado convirtiéndose en un mal sueño, algo muy similar, y en ello incidiré más adelante, a lo que le sucede al narrador de la reciente *La velocidad de la luz* (2005).

“La verdad” cobra la forma de un diálogo entre el protagonista y un individuo, el narrador testigo, cuya identidad nunca se revela; no es, en cualquier caso, un amigo, pues el tratamiento y el tono de su discurso están más próximos al de una autoexculpación que al de una charla entre viejos conocidos. El grueso del cuento lo constituye el relato de Cercas, y el inicio de la acción se remite a dos años atrás, cuando el protagonista recibió una carta de un granadino llamado como él, de una edad similar y escritor en ciernes. Como es de esperar en un relato vertebrado en torno al motivo del doble, se produce un encuentro entre los dos Cercas, que resultan ser idénticos; de ahí, claro, surge el pacto al que antes hacía referencia, un acuerdo consistente en intercambiar sus identidades y sus vidas -tan distintas- que culminará, pese al arranque satisfactorio, en una tragedia.

Son varios los aspectos que merece la pena destacar de este relato. En primer lugar, la conexión inmediata que establece el Javier Cercas protagonista entre su caso y la literatura sobre el doble.

Recordé entonces una novela de Paul Auster que empieza cuando una voz urgente llama por teléfono al protagonista preguntando por Paul Auster. También recordé una novela de Philip Roth que empieza cuando un primo de Philip Roth llama por teléfono a Philip Roth a Manhattan para comunicarle que hay otro Philip Roth en Jerusalén. Recordé a Poe y Dostoievski (p. 3).

La referencia no ya a los clásicos sino sobre todo a los *clásicos modernos* nos pone sobre la pista de la naturaleza del relato. Si Poe y Dostoievski trabajan en el doble sin inmiscuirse en la ficción ni hacer de sí mismos criaturas literarias, tanto Auster en *Ciudad de cristal* (*City of Glass*, 1985) como Roth en *Operación Shylock* se convierten en sustancia narrativa de sus propios relatos, creando una densa red entre la realidad y la ficción.⁸⁴⁴ Los

⁸⁴⁴ Pese a que el norteamericano Paul Auster no ha trabajado en el doble tal y como lo defino en esta tesis, su narrativa abunda en referencias al *Doppelgänger*. Pongo sólo dos ejemplos. El protagonista de la citada *Ciudad de cristal* escribe novelas policíacas bajo el pseudónimo de William

detalles *reales* o *verdaderos* que salpican el cuento de Cercas también contribuyen a generar una ilusión ya no de verosimilitud sino de veracidad; por ejemplo, los locales granadinos en los que se reúne Cercas con su doble -Los Manueles, El Diván del Tamarit- tienen existencia real.

Por otra parte, el hecho de llamar Javier Cercas a su protagonista e inventarle un doble permite al autor erigirse en crítico de su propia obra. En su carta, el Cercas granadino escribe:

Soy aficionado a la literatura, y cuando apareció tu primera novela la compré y la leí. Me gustó. Luego leí la segunda y me gustó menos. En cuanto a la tercera, lamento no compartir el entusiasmo general que ha suscitado: me parece una novela fácil, deshonesto y tramposa. Perdona que te hable con tanta franqueza, pero supongo que el hecho de llamarme como tú me da derecho a hacerlo, ¿no te parece? ¡Ja, ja! (p. 3).⁸⁴⁵

El comentario a propósito de *Soldados de Salamina* trasluce el desajuste que, en la realidad, se produjo entre el éxito de ventas de la novela y la opinión desfavorable de cierto sector de la crítica, pero también los esfuerzos del autor por evitar la autocomplacencia y la postura acomodaticia. Otro ejemplo de esto es la serie de reacciones que, en “La verdad”, desata la aparición de *Recuerdos del presente*. Ante la sequía creativa del protagonista, su doble decide publicar un libro de relatos con ese título. El enfado del Cercas narrador, que ya comienza a sentirse incómodo con el experimento que él mismo propuso, se debe al sentimiento de usurpación, pero también a la calidad del libro, “sorprendentemente bueno” y “mejor, me temo, que casi todos los míos” (p. 10). Pese a que su tocayo le ha hecho un favor, ya que expiraba el plazo para entregar una nueva obra a la editorial, la irritación crece al notar lo mucho que *Recuerdos del presente* le gusta a su mujer -en realidad, mujer del otro-, pero también al leer algunas “reseñas entusiastas”, en una de las cuales “el crítico se admiraba del giro inesperado que el autor había impreso a su escritura y de su sorprendente

Wilson, y presencia una alucinante duplicación subjetiva (*Trilogía de Nueva York*, Anagrama, Barcelona, 2001, pp. 64-65). Y en *El Palacio de la luna* (*Moon Palace*, 1986), Marco Fogg, debilitado por la falta de alimento, sugiere que tuvo una experiencia autoscópica (*El Palacio de la luna*, Anagrama, Barcelona, 2001, p. 40).

⁸⁴⁵ Cabe identificar la primera novela con *El inquilino* (1989), la segunda con *El vientre de la ballena* (1997) y la tercera con *Soldados de Salamina* (2001).

capacidad para esquivar sus dos peores vicios: el humor gratuito y la propensión al sentimentalismo” (p. 11).

El apunte, desde luego, no es gratuito: de sentimental ha sido tachada *Soldados de Salamina*, y la acusación parece haber pesado en Cercas hasta el punto de referirse a ella no sólo en “La verdad”, sino también en *La velocidad de la luz*, véase el siguiente diálogo entre el narrador y Rodney Falk (“mi semejante, mi hermano”) a propósito de *El inquilino* y *Soldados de Salamina*:

-- Lo que me gusta de ella es que parece una novela cerebral, pero en realidad está llena de sentimiento -dijo luego-. En cambio, esta última parece estar llena de sentimiento, pero en realidad es demasiado cerebral--
-- Justo lo contrario de lo que opinan los críticos a los que no les ha gustado. Dicen que es una novela sentimental.
-- ¿No me digas? Entonces es que acierto. Hoy, cuando un papanatas no sabe cómo cargarse una novela, se la carga diciendo que es sentimental. Los papanatas no entienden que escribir una novela consiste en elegir las palabras más emocionantes para provocar la mayor emoción posible; tampoco entienden que una cosa es el sentimiento y otra el sentimentalismo, y que el sentimentalismo es el fracaso del sentimiento. Y, como los escritores son unos cobardes que no se atreven a llevarles la contraria a los papanatas que mandan y que han proscrito el sentimiento y la emoción, el resultado son todas esas novelas correctitas, frías, pálidas y sin vida que parecen salidas directamente de la ventanilla de un funcionario vanguardista para complacer a los críticos...⁸⁴⁶

En lo que al motivo del doble respecta, es curioso constatar que la perplejidad con la que Cercas acoge la existencia del tocayo que resulta ser su *Doppelgänger* no tarda en trocarse en una calculada alegría al comprender los beneficios que el fenómeno puede depararle. Basta comparar esta reacción con las que se producen en los ejemplos aducidos por el propio personaje, como “William Wilson”, *El doble* u *Operación Shylock* -o incluso otros como “Gualta”, donde los esfuerzos de Santín por diferenciarse de su *alter ego* rozan lo inverosímil-, para comprender su excepcionalidad.

Esta excepcionalidad, sin embargo, no surge de la voluntad del personaje de desvincularse del comportamiento de sus predecesores literarios, sino de su complejo carácter y sus circunstancias -circunstancias que, dicho sea de paso, son casi idénticas a las que ha de afrontar el narrador de *La velocidad de la luz* en la tercera parte de la novela-. Justo

⁸⁴⁶ Javier Cercas, *La velocidad de la luz*, Tusquets, Barcelona, 2005, pp. 167-168.

cuando se produce el encuentro con el doble, Cercas pasa por momentos difíciles: el éxito de su libro se ha convertido en un arma de doble filo para un tipo que descubre “su fabulosa capacidad de hacer daño, y sobre todo de hacerles daño a las personas que más me importaban”.⁸⁴⁷ A Cercas, que siempre había soñado con ser escritor, le abandona la pulsión de escribir cuando obtiene la fama ansiada y el privilegio de consagrarse a la creación, pero es incapaz de reconocerlo públicamente y se ve atrapado en “un humillante papelón de literato” (p. 5). Así las cosas, la aparición del otro Cercas, conserje de la Facultad de Letras de la Universidad de Granada, articulista aficionado y aburrido pero satisfecho padre de familia, le proporciona una oportunidad para escapar de lo que juzga un suplicio.

La inmadurez y el egoísmo de los que hace gala el protagonista de “La verdad” evocan, asimismo, a otra de las criaturas de Javier Cercas, el Mario Rota de *El inquilino*. Algunas de las frases que Rota integra en sus cartas a Ginger se ajustan perfectamente al comportamiento y las reacciones de Cercas: “Es como una condena; querer siempre lo que no se tiene y no querer nunca lo que se tiene. Basta que consiga algo para que deje de tener interés para mí. Supongo que la ambición nace de cosas como estas, pero yo ni siquiera soy ambicioso: carezco de la fuerza precisa para desear constantemente [...] Sólo soy capaz de apreciar algo cuando ya lo he perdido”.⁸⁴⁸

En efecto, a Cercas, como a Rota, deja de interesarle lo largamente deseado una vez que lo obtiene. Por eso huye de la que antes reputaba su vida ideal para ajustarse a otra que inicialmente le resulta excitante por lo que tiene de clandestina. Le gusta la mujer de su doble, más bien feúcha y gorda, le satisfacen su rutina diaria y las cenas de espinacas hervidas frente al televisor... Se siente, según sus propias palabras,

como un delincuente impune, como un espía y un impostor y un usurpador y un mirón de mi propia vida, pero nunca como un farsante, que era como me sentía cuando aún no había dejado de ser quien era. También me sentía feliz: no sólo por mi nueva vida, que no era del todo nueva porque en cierto modo equivalía a un retroceso a mi vida anterior;

⁸⁴⁷ La cita de Pascal que aduce Cercas -“Nadie se entristece con la desgracia de un amigo”; o lo que viene a ser lo mismo: nadie se alegra del todo de la alegría de un amigo” (p. 4)- para explicar que en un inicio interpretó el abandono de su mujer, su hijo y sus amigos como una demostración de envidia, reaparece en *La velocidad de la luz*. “Si es verdad que nadie se entristece del todo con la desgracia de un amigo, entonces también lo es que nadie se alegra del todo con la alegría de un amigo” (p. 195).

⁸⁴⁸ Javier Cercas, *El inquilino*, Acontilado, Barcelona, 2002, p. 79.

sospecho que igualmente (o quizá en mayor medida aún) porque nadie descubriera la impostura (p. 8).

Poco a poco, Cercas va cercenando “el cordón umbilical” que le une a su anterior vida, la escritura, pues la redacción semanal del artículo que publica en un periódico de provincias acaba pasando, por voluntad propia, a manos del doble, cuya valía como escritor menosprecia. En este sentido, la usurpación es fiel al proceso habitual en la narrativa con doble, ya que se traslada de la privacidad al ámbito público: el granadino reconquista a la mujer y al hijo del protagonista, y a continuación le suplanta en el ámbito laboral; lo mismo ha sucedido en el lado inverso, si bien a Cercas le sorprende que su sustituto nunca pregunte por la familia que ha dejado en sus manos.

El punto de inflexión llega con la muerte del padre del escritor, de la que tiene puntual noticia gracias al correo electrónico que le manda el otro. Sin avisar, acude, embozado, al funeral, y al percibir la perfección con la que el doble desempeña su papel de huérfano se siente, por vez primera, humillado: “y la tristeza y la nostalgia se me confundieron con una furia asesina contra mi tocayo, como si hubiera sido él quien me hubiera robado la vida sin aviso y no yo quien hubiera insistido en robársela a él” (p. 10). El interés de su mujer -en realidad, la del otro- por el Cercas público y sobre todo la aparición de *Recuerdos del presente* constituyen, ya lo he indicado, el detonante de su ira. El intento de recuperar su anterior vida -que sería, en puridad, una vida mejorada gracias al buen hacer del doble- se salda con un estrepitoso fracaso: el doble no quiere ni oír hablar de romper el pacto. “¿Pero no te das cuenta de que tu vida de verdad es la que ahora tienes?, preguntó. ¿No te das cuenta? Aunque quisieras, tu mujer ya no es tu mujer, tu hijo ya no es tu hijo, tus libros ya no son tus libros. Tu vida ya no es tu vida: es la mía. Yo soy tú. ¿No lo entiendes?” (p. 11). Desesperado, “preso en una pesadilla hermética”, Cercas acaba asesinando a su doble. Los detalles se le hurtan al lector, pues al parecer se trata de un caso sobradamente conocido, y aunque el desgraciado asume la autoría del crimen, insiste en su cordura: “Lo único que pido es que no me tomen por loco, que me crean, que usted por lo menos me crea, que crea que todo lo que le he contado es la verdad, la pura verdad, sólo le pido eso”.

El último aspecto que me parece necesario subrayar es la oscilación de la historia entre lo ominoso y lo grotesco, la creación de una atmósfera enrarecida que, desde el inicio, perfila los límites de la “pesadilla hermética” en la que quedará atrapado al protagonista. La escena que transcurre en Los Manuales, la del primer encuentro, es un perfecto ejemplo.

Cercas siente un tremendo vértigo al distinguir, al fondo del local, al que sin duda es el otro Cercas; la certeza de la identidad física le provoca una seria oscilación: “una parte de mí ya había aceptado la evidencia, pero otra se negaba a reconocerla, como si sospechara que mi vida había ingresado bruscamente en una pesadilla” (p. 5). El tocayo, por el contrario, ya sabe del parecido gracias a una fotografía que vio en el periódico, de modo que para él no hay sorpresa ni revelación. Y tiene lugar, aún, una tercera reacción que cede el paso a lo grotesco:

Un camarero se acercó a tomar nota del pedido y, mientras recorría a toda prisa la carta, oí un ruido anómalo; levanté la vista: el camarero, con los ojos llorosos, estaba haciendo un esfuerzo sobrehumano por contener la risa. En ese momento me acordé de Pascal: “Dos rostros semejantes, que no tienen nada de gracioso por separado, hacen reír juntos por su parecido” (p. 5).

Esta sentencia de Pascal aparece, recórdemoslo, en *Desesperación*, de Nabokov, en Gonzalo Suárez, a quien precisamente dedicó Javier Cercas su tesis doctoral, y también en *El libro de la memoria*, incluido en *La invención de la soledad* (*The Invention of Solitude*, 1982), de Paul Auster.⁸⁴⁹ La cita aquilata la esencia de lo grotesco, asociado con todo aquello que escapa a la ortodoxia y las convenciones, “antítesis hecha de negación de espacio y fusión de especies, de ingravidez de formas y de proliferación insolente de híbridos”.⁸⁵⁰

Esa hilaridad histérica que despierta la semejanza en el camarero contagia al protagonista cuando, en *El Diván del Tamarit*, mira a su tocayo en el gran espejo de la barra y descubre una imagen ridícula: “estaba viejo, gordo y entristecido: fue como si me mirara a mí mismo, porque él también me estaba mirando. Pensando en Pascal, a punto estuve de echarme reír” (p. 6). Un último ejemplo de la mezcla de ominoso y grotesco lo constituye la impresión de Cercas cuando, encerrado con el doble en el hotel para *empollarse* cada uno la vida del otro, piensa en lo inverosímil de la situación. Siente una complicidad insólita con el tocayo, le explica secretos que ni a sí mismo se había contado, pero no deja de invadirle una extraña sensación:

Imagínese la escena: dos hombres idénticos, que acaban de conocerse, confinados durante horas y horas en una habitación de hotel, intercambiando incansablemente historias, costumbres, habilidades,

⁸⁴⁹ Paul Auster, *La invención de la soledad*, Anagrama, Barcelona, 2002, p. 229.

⁸⁵⁰ Rosa de Diego y Lidia Vázquez, “Prólogo” a *De lo grotesco*, p. 9.

confidencias, direcciones y una infinidad inabarcable de detalles de su vida y de la de los que les rodean. Si no fuera porque es para echarse a reír, daría un poco de miedo, que es lo que me da a mí cada vez que me acuerdo de ello (p. 7).

Tanto “El pacto” como “La verdad” se fundan en la relación del motivo del doble con la figura del escritor. Se trata, como ya ha podido comprobarse, de una asociación común en la narrativa contemporánea, pero que adquiere en cada caso unas connotaciones distintas. En el de Cercas, el doble hace acto de presencia para sustituir al escritor, generalmente un tipo egocéntrico, inmaduro e incapaz de mantener en pie la fachada de artista que se ha construido.

El intercambio consentido por Cabanas en “El pacto” tiene como fin extirpar sus frustraciones literarias y satisfacer las expectativas de Rosa y sus amigos. Se trata, en cierto modo, de un acto de cobardía, provocado por la incapacidad para modificar una situación a la que ha llegado por su propia pasividad. Cabanas recuerda en cierto modo al protagonista de “El móvil”;⁸⁵¹ aunque su mezquindad no tiene parangón con la de Álvaro -éste sacrifica a sus vecinos para lograr su objetivo, mientras que Cabanas al fin y al cabo se sacrifica a sí mismo-, ambos se degradan para poder firmar un relato literario. Y en ambos casos, ese relato es el que tiene el lector en sus manos, ofreciéndole, irónicamente, la oportunidad de juzgar si sus tejemanejes merecieron la pena.

Por el contrario, al Javier Cercas que protagoniza “La verdad” la ambición literaria le abandonó hace tiempo. Sólo pretende, al cambiar su vida por la del doble, huir de una vida que le aburre y disfrutar del goce que le ofrece la clandestinidad. No obstante, esa indiferencia se convierte en rabia al constatar que su doble atesora un talento y una capacidad de trabajo superiores a las suyas. Y es entonces cuando, pues no podía ser de otra manera, el drama de la usurpación se convierte en su particular monomanía.

Otras manifestaciones del doble

En el anterior capítulo he ofrecido una amplia muestra de la variedad que el doble ha alcanzado en la narrativa breve actual. A la luz de lo expuesto, una vez más hay que afirmar que su cultivo está íntimamente asociado con el tema de identidad y la noción fragmentaria del individuo. En ocasiones continúa encarnando, como en los relatos decimonónicos, al malévolo *alter ego* que se alimenta de los deseos reprimidos del original,

⁸⁵¹ Javier Cercas, “El móvil”, *El móvil*, Sirmio, Barcelona, 1987, pp. 79-142.

pero la lectura moralista del motivo ha cedido terreno a otras representaciones: suele subrayarse ahora la situación precaria del sujeto a través de la disolución del yo y la intercambiabilidad de original y doble -¿quién es uno y quién otro?-, o el disgusto del individuo con su personalidad, su físico, su vida, que se hace sólo patente con la aparición del *Doppelgänger*.

Sorprende, asimismo, la recurrencia con la que el doble se emplea hoy para representar diversos aspectos asociados con la figura del escritor. En este sentido, hay que distinguir entre un acercamiento mitificador que vincula al literato con potencias misteriosas que le nutren de inspiración -aspecto ya plasmado en el *Ión* platónico y en la dicotomía romántica de *genio* y *tecné* y una excelencia derivada de su capacidad para otorgarle significados inéditos a la realidad o acceder a aspectos ocultos de ésta, y la perspectiva desmitificadora e incluso caricaturesca en la que a menudo el escritor aparece como un farsante y un impostor. A todo ello va unido el “trabajo de la literatura del doble”, que urde una tupida red de emulaciones, homenajes y parodias beneficiosa para la renovación del motivo.

A los nombres de Fernández Cubas, Merino, Marías, Millás o Cercas hay que unir los de otros autores coetáneos que, quizá sin la misma insistencia pero con semejante acierto, han cultivado el motivo desde parámetros distintos: Enrique Vila-Matas, Justo Navarro, Ricardo Doménech, Pedro Zarraluki y Luciano G. Egido.⁸⁵² El doble que, por ejemplo, describe Enrique Vila-Matas en *Historia breve de la literatura portátil* (1985) participa de las características arriba citadas, vinculación con el escritor o el artista y contenido intertextual. Tiene una presencia destacada sobre todo en el capítulo “Laberinto de odradeks”, que glosa uno de los atributos de los shandys: la tensa convivencia con la figura del doble.

Parece ser que fue en el infinito laberinto de la ciudad de Praga donde los inquilinos negros, también llamados odradeks, comenzaron a dejarse ver. A consecuencia de su tensa convivencia con la figura del doble, cada shandy hospedaba en su interior a uno de esos inquilinos negros que, en

⁸⁵² En las páginas que siguen, me centro únicamente en los textos con doble. Eludo, por tanto, adentrarme en su órbita y en una de las manifestaciones que más fortuna han tenido: la parodia de Jekyll y Hyde. Valgan como ejemplos de ésta los ya citados “Historia que un día se sabrá o la verdad sobre la muerte de Sebastián Melmoth II llamado también Julio César Expósito o viceversa” (1982), de Alfonso Sastre, y “La verdadera historia de H y J (o tras la trama de un tapiz)” (1994), de Gonzalo Suárez, además de “Miss Hyde y el dragón” (*El asesino en la muñeca*, 1988), de Laura Freixas.

muchos casos, habían sido hasta entonces discretos acompañantes de los portátiles, pero que en Praga comenzaron a volverse exigentes y adoptaron variadas formas, alguna de ellas humana.

Solos o en pareja, fueron llegando los portátiles a Praga. Y al hospedarse en pensiones del barrio judío, comenzaron a sentir la presencia cada vez más activa de los inquilinos negros, la angustiada seguridad de que se les arrancaba con premeditación y contra su voluntad su más verdadero y propio interior, sólo para que pudiera tomar forma plástica la figura del fantasma (p. 56).

Los inquilinos negros u odradeks pueden cobrar diversas formas, en algunos casos, como en el de Skip Canell, la de doble exacto del sujeto:

“Poco después de llegar a Praga, estando yo sentado a mi improvisada mesa de trabajo en una céntrica pensión, oí que se abría la puerta del cuarto. Me volví pensando que algún compañero me había localizado, y entonces vi a mi propia persona entrar en mi cuarto, la vi acercarse a y sentarse a la mesa que tenía delante mío, apoyar la cabeza en la mano y ponerse a dictar lo que yo escribía” (pp. 56-57).

Por citar casos en que, a diferencia de Canell, no hay una correspondencia exacta entre inquilino y *Doppelgänger*, el odradek de Hermann Kromberg resulta ser Aleister Crowley, “al que muchos conocerán como amigo de Pessoa” (p. 60), y el de Ramón Gómez de la Serna su propio padre, quien se le aparece reflejado en el espejo de una habitación de hotel de Praga (pp. 58-59). El inquilino de Stephan Zenith, sin embargo, ni siquiera tiene forma humana, sino el de un objeto muy semejante a un carrete de hilo, en clara referencia a “Preocupaciones de un padre de familia” (1919). Si en este relato de Kafka se halla el origen del odradek, el “inquilino negro” es una clara referencia a *Maupassant* y “*el otro*”, de Savinio. No en vano, la anécdota apócrifa de Skip Canell se inspira, obviamente, en la que el propio Savino atribuye a Maupassant, aquí ya comentada. Y Praga, recordemos, es desde antiguo una ciudad propicia para la manifestación de lo sobrenatural y las apariciones del doble.

Al margen de su envoltura lúdica y de su jugueteo con la tradición literaria, la tensa convivencia de los shandys con la figura del doble adquiere una nueva dimensión cuando se contrasta con otros de los requisitos exigidos por esta sociedad secreta -“un alto grado de locura”, el “nomadismo infatigable”- o, como ha notado José María Pozuelo Yvancos, cuando se enmarca en la vindicación del silencio, el interés por el suicidio o el

arte de la desrealización que tanto preocupan a los shandys.⁸⁵³ Eso, claro, sin olvidar la factura de la propia novela, carente de los nexos y conectores narrativos que, por lo general, le dan cohesión a un relato. El recurso del *Doppelgänger* viene a completar, por tanto, “un comentario a la crisis del sujeto perpretada por el arte vanguardista, especialmente el parisino de la primera mitad del siglo XIX”,⁸⁵⁴ extensible en mi opinión a la crisis del sujeto perceptible también en el arte actual de la que es precisamente sintomática, sin ir más lejos, la totalidad de la obra de Vila-Matas.

De su interés por el doble da cuenta en *El mal de Montano* (2002), enlazándolo con el de otro autor coetáneo: “A los dos, a Justo Navarro y a mí, siempre nos han obsesionado las cosas que coinciden, las cosas iguales, dobles”.⁸⁵⁵ Justo Navarro, en efecto, se ha adentrado en el terreno del doble con unos resultados heterodoxos, como también sucede en el caso de Vila-Matas. Quizá el mejor ejemplo de esta peculiaridad sea *Hermana muerte*, novela corta aparecida en 1990. Antes, sin embargo, había publicado *El doble del doble* (1988), volumen que contiene dos *nouvelles* vinculadas por el tema de la identidad incierta. La primera, “El doble del doble”, narra un caso de similitud física entre dos individuos cuyas personalidades acaban confundándose; la acción, que se sitúa en la Costa Azul de 1925, poco aporta a la tradición del *Doppelgänger*, pero refuerza los *leitmotifs* que le son consustanciales. “El caso d’Arcy”, por su parte, recupera a uno de los personajes de “El doble del doble” dos años atrás, durante su curación de una amnesia.

Hermana muerte constituye una extrañísima incursión en el motivo del *Doppelgänger*. La prosa densa y artificiosa de *El doble del doble* da paso aquí a un discurso escueto; el lujoso escenario poblado de aristócratas decadentes, ricos pilotos y policías sin escrúpulos cede su lugar a una urbanización en proceso de derrumbe; la amoralidad refinada se trastoca, por último, en un delirio malsano. Asimismo, *Hermana muerte* no es, a diferencia de la mayoría de textos que se han estudiado en estas páginas, una novela fantástica o paródica, sino el turbio relato de una paranoia cuya atmósfera de pesadilla evoca más a películas como *Carretera perdida* (*Lost Highway*, 1996), de David Lynch, que a los tradicionales cuentos sobrenaturales sobre el doble. Se trata, por tanto, de una aproximación al motivo desde la variante genérica de lo *fantasmatique*.

⁸⁵³ José María Pozuelo Yvancos, “Vila-Matas en su red literaria”, *Cuadernos de narrativa*, 7 (diciembre de 2002), pp. 31-43.

⁸⁵⁴ *Ibid.*, p. 36.

⁸⁵⁵ Enrique Vila-Matas, *El mal de Montano*, Anagrama, Barcelona, 2002, p. 18.

En *Hermana muerte*, el motivo se disemina en dos manifestaciones primordiales. La primera es de carácter objetivo y se cifra en el impostor que, según el adolescente protagonista, ha suplantado a su padre.⁸⁵⁶ Éste muere de un cáncer devastador, y su hijo tiene la certeza de que no ha sido el progenitor quien ha fallecido, sino su doble vampírico.⁸⁵⁷ Así, siente que ese “moribundo impostor” ha estado espiándole durante su larga pero falsa agonía, mientras el original permanece confinado en algún hotel (p. 27). Tras la muerte del suplantador, el protagonista observa cómo los diversos amantes de su hermana *doblan* o reproducen los miembros y atributos del padre. El tío Adolfo guarda con él “un extraño parecido”: “‘Tío Adolfo -le dije-, te pareces tanto a papá.’ ‘Pero, hijo, es tía Esperanza la que era su hermana’, me respondió” (p. 29); Schuffenecker posee la misma voz; el coronel, su nuca; y un tal Devoto la nariz, boca y manos. Este grotesco puzzle da forma a un doble que probaría que el padre no ha muerto, pero cuando la hermana despacha a los amantes la figura se deshace, para desesperación del protagonista. El nuevo novio, Martín, en nada le recuerda a su progenitor; por el contrario, se le antoja un “ser movedizo y cambiante del que, de noche, no podía recordar la cara” (p. 96). Y aunque Martín pone orden en el caos que se había apoderado de la casa, el protagonista acaba asesinandole, pues ha puesto fin a sus esperanzas de recuperar al padre a través de un monstruoso doble.

La segunda manifestación del *Doppelgänger* en *Hermana muerte* es de carácter subjetivo. El protagonista, un joven solitario que odia su nombre y no soporta, con excepción de la hermana, el trato humano, tiene también extrañas experiencias de desdoblamiento. En ocasiones imagina que una desconocida le confunde con su hijo, raptado años atrás, y le secuestra (p. 31). Evita leer los nombres de las lápidas del cementerio porque teme ver el suyo propio (p. 34), y ve, en sueños, a un hermano que le suplanta y anula: “Soñé con mi hermano, aunque nunca he tenido un hermano, y me desperté a medianoche temblando de miedo a la desaparición y a mi propia fealdad: tenía mi hermano mi misma cara y yo no podía salir en el sueño, porque no éramos gemelos y mi cara ya la estaba utilizando otro” (p. 103). Esta visión aúna los fantasmas que atormentan al

⁸⁵⁶ La asociación de doble y progenitor en Justo Navarro no parece gratuita: “A mi obsesión por los dobles yo le daría una explicación sociológica: mi padre se pasó la vida arruinándose y enriqueciéndose, así que uno nunca estaba seguro de quién iba a ser mañana: si su doble rico, o su doble pobre: algo iba a ocurrir que te convertiría en otro de la noche a la mañana. A mi obsesión por los hermanos gemelos, le doy una explicación amorosa: siempre pienso en mi hermana” (Josep Massot, “La conciencia de las palabras”, *La Vanguardia*, 31 de marzo de 2003, p. 46).

⁸⁵⁷ Justo Navarro (1990), *Hermana muerte*, Plaza & Janés, Barcelona, 1997, pp. 18 y 19.

protagonista: el desagrado que le produce su fealdad,⁸⁵⁸ y sobre todo un persistente horror a la muerte.

La sensación de extrañamiento y disociación siempre le ha acompañado, como revela otra de sus experiencias, ésta de carácter objetivo. De niño, intentó huir de su casa sin éxito, y tuvo, entonces, un ataque de pánico: “Cuando chillé, acudieron mi hermana, mi padre, una mujer que me consolaba rogándome que diera la vuelta y entrara en la vivienda. Obedecí. Durante meses pensé que me tenían prisionero unos seres que eran exactamente iguales a los miembros de mi familia y vivían en una casa igual que nuestra casa” (p. 121). La experiencia se corresponde con el síndrome de Capgras, catalogado en la literatura psiquiátrica desde 1923 como un síntoma psicótico consistente en la convicción del afectado de que su familia y vecinos han sido suplantados por dobles con el fin de perjudicarlo.⁸⁵⁹ Los factores que provocan este síndrome son de muy diverso orden, pero según las teorías dinámicas está íntimamente vinculado con un problema de identidad. Algunos autores sugieren que mediante la alucinación el sujeto intenta evitar la propia fragmentación empleando un cuerpo ajeno, y otros apuntan que constituye una solución al conflicto de ambivalencia: “El paciente rechaza a la persona implicada, pero los sentimientos de culpa no se lo permiten. El conflicto se resuelve con el delirio de dobles, con la proyección del malestar hacia el impostor de manera segura y sin ningún tipo de incertidumbre afectiva”.⁸⁶⁰ La disgregación identitaria del protagonista, por último, acaba cobrando la forma de una siniestra sombra que le acompaña tras matar a Martín (pp. 119 y 125).⁸⁶¹

⁸⁵⁸ De ahí que fantasee con la posibilidad de que su rostro no sea realmente el suyo, sino otro modificado a voluntad: “En el cristal del ventanuco había una cara que no se me parecía: huyendo de mis perseguidores había recurrido a la cirugía estética, un cirujano había transfigurado meticulosamente mis facciones y me había convertido, para despiste de mis ememigos, en un niño feo de piel avaselinada e infectada de impurezas y poros profundos y negros como pozos ciegos. El cirujano había hecho una verdadera obra de arte: me acababa de retirar las vendas y, ante el espejo, en albornoz, me admiraba de los resultados deslumbrantes de la operación” (p. 52).

⁸⁵⁹ Morillo Velarde-Quintero, A.I. López Fraile y L. Santamaría Vázquez ofrecen una descripción del síndrome y dos casos clínicos paradigmáticos en “Síndrome de Capgras: análisis crítico a propósito de dos casos”, *Psiquiatría pública*, vol. 10, 4 (julio-agosto de 1998), pp. 233-237 (<http://www.dinarte.es/salud-mental/pdfs/caso-cli.pdf>).

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 235. Hay también teorías de carácter somático y cognitivo. La explicación más satisfactoria del síndrome de Capgras surge, obviamente, de la combinación multifactorial.

⁸⁶¹ Otro caso interesante de sombra es el microrrelato “XXIII” de las *Historias mínimas* (1988) de Javier Tomeo, en el que aquella constituye el doble del individuo y materializa, asimismo, sus más profundas contradicciones.

Ricardo Doménech, por su parte, comenzó a publicar cuentos en los años sesenta desde los postulados del realismo social para desplazarse paulatinamente hacia una estética que conjuga elementos del absurdo con lo fantástico. El sobresaliente “Doro Echeverría”, incluido en *El espacio escarlata* (1989), se adscribe a este segundo grupo y explota una vertiente del motivo semejante a la de “Gualta”. Como en este caso, además, el título alude al nombre del *Doppelgänger*, auténtica pesadilla, también aquí, para el protagonista. Pero, a diferencia de lo que le sucede a Javier Santín, los problemas de Miguel Cruz no comienzan cuando la visión del doble lo enfrenta a su idiosincrasia detestable, sino que surgen de la imposibilidad de hallar a un tal Doro Echeverría que, según le refieren diversas personas, es su auténtico calco.

Tanto Miguel Cruz como Doro Echeverría son actores, el primero un artista consagrado, el segundo un joven que empieza a despuntar en la cartelera teatral. La primera vez que tiene noticia de la existencia de Doro, Miguel está concluyendo el rodaje para televisión de *Los idus de marzo*, de Thornton Wilder, pero no tarda en olvidarse del joven, entre otras cosas porque los ensayos de *Enrique IV*, su nuevo proyecto, absorben toda su energía. “Años atrás ya había estrenado -con mucho éxito- alguna obra de Pirandello, siempre me había gustado el rollo ese de la personalidad y demás, y este papel era... fascinante”.⁸⁶² El proceso de inmersión de Miguel en el personaje está ligado a la experiencia que le aguarda, pues en ambos casos la despersonalización y el interrogante acerca de la identidad cobran una especial relevancia. La obra de Pirandello, que data de 1922, desarrolla la anécdota de un actor que encarna a Enrique IV en una cabalgata y que, al caer del caballo, enloquece; durante doce años cree ser el monarca, pero cuando recobra la razón y descubre que la realidad no le satisface, decide fingirse loco.

El exceso de trabajo impide a Miguel acudir al teatro donde actúa Doro Echeverría, pese a que sus amigos le advierten del extraordinario parecido: “Te imita, dijo Alberto, pero vamos, que es una cosa... Y Titi es igual, igualito que tú” (p. 104). Quien sí acude al María Guerrero es Mila, su pareja, y aunque desde entonces la nota distante, no consigue que suelte prenda sobre la impresión que le ha causado el tal Doro Echeverría. Éste, no obstante, sólo consigue inquietar a Miguel cuando su semejanza física provoca alguna que otra confusión.

⁸⁶² Ricardo Doménech, “Doro Echeverría”, *El espacio escarlata*, Endymión, Madrid, 1989, p. 103.

A partir de ese momento, comienza la persecución del doble, que resulta ser extrañamente escurridizo. Lo infructuoso de la búsqueda le hace preguntarse “si en semejante cúmulo de casualidades no habría algún sentido oculto” (pp. 106-107). La ineficacia de su “actividad obsesiva” para dar con el actor le lleva a la sospecha de que “hiciera lo que hiciera, no nos conoceríamos nunca, como si pesara un *fatum* sobre nosotros. Y como estaba ya harto de aquella historia, en el fondo de mí se abrió paso a una reacción, un impulso de autodefensa: Doro Echeverría a la mierda y punto final” (p. 109). Pero Miguel se equivoca en lo que a ese *fatum* respecta, pues un buen día recibe una llamada del actor desde la tertulia del Lyon.

Sentado frente al gran espejo ante el que acostumbra a ensayar sus papeles, Miguel recibe con agrado las enfáticas palabras de admiración de Doro Echeverría. Pero poco a poco estas palabras cobran una profundidad inusual, y su repetición la fuerza de un conjuro, y Miguel nota una opresión en el pecho y ve cómo “la relación natural” que hasta el momento mantenían su imagen especular y él se rompe, “como si fuéramos independientes, a la vez que no cesaba aquella voz envolvente y profunda, imposible distinguir sus palabras, era sólo voz, una voz arrastrándome, arrancándome del suelo, pues algo en mí se estaba volviendo inmaterial” (p. 111). Su lucha contra la ominosa sensación de “estar dentro y fuera de mí” es vana, pues descubre que las imágenes se han invertido y ahora es él quien se mira a sí mismo desde el espejo. Cuando cuelga el teléfono y regresa a la tertulia, alguien le advierte “Doro, tienes sangre en la boca”, pero se limita a limpiarla y, a continuación, enciende un Gitanes.

El detalle del cigarrillo no es gratuito, pues la primera ocasión en que Miguel tiene noticias de Doro le dice a su interlocutor, con el afán de quitarle hierro al asunto: “Bueno, pero no fumará Gitanes, ¿no?, dije yo sonriendo, y Leopoldo no, eso no” (p. 102). Y, tiempo después, vuelve a repetir la broma con la intención de refutar la absoluta identidad que se les atribuye ya en el círculo teatral (p. 107). El protagonista, por tanto, parece otorgarle un valor de distinción a su gusto por los Gitanes en un momento, como él mismo destaca, en que impera la moda del destape en España y es toda una osadía representar a Pirandello (p. 103).

Así pues, ¿qué ha sucedido? Miguel y Doro parecen haber cambiado sus identidades, no tanto por iniciativa del primero como por voluntad del segundo, quien como por ensalmo consigue que Miguel viaje al otro lado del espejo y aparezca en la tertulia en la que se hallaba él. Pero tampoco hay que descartar una segunda posibilidad: la

fusión de ambos actores en uno solo, tal y como propone Ricardo Gullón.⁸⁶³ Quizá resulta más apropiada esta segunda lectura cuando se contrasta la peripecia de Miguel Cruz con la del personaje que interpreta en *Enrique IV*, quien acaba siendo un compuesto integrado por dos personalidades, la del actor que interpreta el papel del monarca y la del propio monarca, inseparables, al fin, la una de la otra.

En cualquier caso, el doble no pierde aquí ni un ápice de su tradicional carácter ominoso. Presencia ubicua y a la vez huidiza, aparenta estar en condiciones de inferioridad con respecto al protagonista, pues es más joven y, por tanto, cuenta con menos experiencia profesional, además de haber vivido hasta hace poco muy modestamente, como así lo prueba la pensión “galdosiana” que visita Miguel (p. 108); pero en realidad, y pese a que sus triunfos no entorpecen los de Cruz, rige desde las sombras, imperceptiblemente, la vida de éste, asignándole comportamientos que no le pertenecen y convirtiéndolo, al cabo, en un personaje sometido a sus designios. Como percibe Miguel incluso antes de iniciar su búsqueda, “después de haber encarnado en mi vida de actor tantos y tantos personajes, ahora parecía haberme convertido... en el personaje que otro quería encarnar; y lo hacía, además, alegremente, insensatamente, sin reparar en las consecuencias” (p. 106). Se trata, en fin, de una situación conflictiva que evoca a la de los caracteres de Pirandello, cuya identidad está por hacer o se construye en función de los deseos de los demás.

En 1989, el mismo año de la aparición de “Doro Echeverría”, Pedro Zarraluki le dedica dos relatos al doble, ambos incluidos en *Galería de enormidades*: “El problema de la caja negra” y “Dueto del Homo Duplex”. El primero remite por su estructura a “Continuidad de los parques”, de Julio Cortázar, y se inscribe en la variante morfológica de la coexistencia del individuo en dos mundos temporales o espaciales alternos, aderezada con el motivo del retrato. El protagonista y narrador, un tipo solitario y amante del pensamiento racional, adquiere una caja de caoba negra cuyo cierre se le resiste. Tras dos obsesivos meses de encierro, consigue dar con la fórmula para abrirla. Su sorpresa es mayúscula cuando descubre que alberga el retrato de una pareja en el contexto de una escena carnavalesca, y que el hombre, disfrazado de arlequín, le resulta demasiado familiar: “Busqué un espejo y me observé detenidamente, casi a punto de gritar, pues el arlequín me miraba con mi propio rostro y me sonreía con la seguridad de que era a mí, a sí mismo y no

⁸⁶³ Ricardo Gullón, “Introducción” a Ricardo Doménech, *El espacio escarlata*, 1989, p. 14.

a otro, al que sonreía”.⁸⁶⁴ El cuento concluye cuando el protagonista, sin tiempo para reaccionar, nota cómo una mano se posa en su hombro suavemente. Como ya es habitual en muchos de los relatos que se han estudiado aquí, en “El problema de la caja negra” prevalece la incertidumbre, y es en esta inseguridad donde radica precisamente el efecto siniestro del doble: ¿quién es y qué pretende el individuo que duplica al protagonista? ¿Plasma el retrato una representación de una vida anterior o paralela? ¿Es la mano del doble disfrazado de arlequín ésa que al final hace acto de presencia?

“Dueto del Homo Duplex” es, a mi juicio, más innovador e irónico que “El problema de la caja negra”. El cuento está encabezado por una cita de Juan-Eduardo Cirlot; se trata, en concreto, de un fragmento del artículo dedicado al espejo en su *Diccionario de los símbolos*. “Es una lámina que reproduce las imágenes y en cierta manera las contiene y las absorbe”.⁸⁶⁵ Este objeto adquiere una importancia fundamental en el relato, pues es el soporte que da entidad al doble del protagonista. La narración comienza con el *nacimiento* del *Homo Duplex* una noche tormentosa en casa de Silvie. Mientras se mira en el espejo del tocador y curioseas los afeites femeninos,

Mi doble, concentrado en una operación tan absurda como la mía, parecía observarme con cierto desahogo, pues nuestra complicidad dividía las culpas. Sin cesar de mirarnos, como si jugáramos a repetirnos, nos untamos con pomadas que desaparecían bajo la piel, y soplamos para levantar pesadas nubes que se inmovilizaban ante nuestros ojos. Era un juego absurdo, pero mi doble parecía tan divertido como yo, y la devolución de mi propio rostro me contagiaba su locura, en un círculo vicioso de ecos visuales.⁸⁶⁶

La “parodia”, según sus propias palabras, hubiera acabado en ese momento de no derramarse un frasco sobre el tocador: el protagonista profiere un “Silvie nos va a matar” que no escapa a los oídos de ésta. Divertida por el uso del plural, Silvie, mientras hacen el amor, busca en espejo la mirada del duplicado, cosa que provoca en el protagonista un relativo odio: la complicidad con su doble especular se ha transformado en rivalidad.

Días después, Silvie sigue fantaseando con el doble y añade un nuevo personaje a la relación triangular: su propia imagen reflejada. Pero el narrador decide dar por terminado

⁸⁶⁴ Pedro Zarraluki, “El problema de la caja negra”, *Galería de enormidades*, Anagrama, Barcelona, 1989, p. 53.

⁸⁶⁵ Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, pp. 200-201.

⁸⁶⁶ Pedro Zarraluki, “Dueto del Homo Duplex”, *Galería de enormidades*, p. 62.

el juego quebrando unas normas establecidas implícitamente: “Y lo hice, paradójicamente, porque había llegado a creer en ellas, y porque yo mismo colaboré en dar vida a otro hombre y lo convertí en mi oponente. Silvie jugaba a descomponer la unidad, y yo luchaba, sin saberlo, por defenderla” (p. 65).

Si el doble nació, como explica el protagonista, con la facilidad de los seres imaginarios, durante una noche mágica, con el telón de fondo de la tormenta y la música de Pat Metheny, su muerte acaece en una noche idéntica: lanza un pisapapeles de mármol contra el espejo y *asesina* al doble. Silvie, dolida, murmura: “No sabes el daño que te has hecho” (p. 65). Y al parecer, Silvie tiene razón, pues cuando tiempo después vuelve a mirarse en un espejo descubre a un hombre que “parecía buscar, un poco desesperado y un poco patético, algo similar a lo que hubiera podido ser un apartamento en la tormenta, un ambiente musicado por Metheny, otra ocasión de obtener la complicidad de su reflejo” (p. 65).

El cuento, así, se sustenta en el dilema del protagonista ante la aceptación del juego erótico que le propone Silvie y la subsiguiente asunción de su naturaleza doble, muy consciente de que, tal y como aventurara Borges, el espejo duplica al hombre y le ofrece otro yo fantasmal y ominoso capaz de adquirir vida propia. El meollo del asunto radica precisamente en que el *alter ego* especular ha esquivado su voluntad para adentrarse en esa nueva dimensión: “Silvie contaba con el apoyo silencioso de mi doble, que parecía darle la razón pues sus miradas se encontraban en el espejo para entablar un diálogo siempre mudo, pero siempre intenso” (p. 63). En realidad, la imagen reflejada revela al protagonista una parte ignota de sí mismo que le asusta e incluso le provoca celos y odio. Silvie, por el contrario, asimila con desparpajo que tras la sólida fachada del sujeto se esconde un mundo secreto e imprevisible, de ahí que se invente una doble especular de sí misma.

Tanto el nacimiento como el asesinato del *Doppelgänger* adquieren un fuerte componente ritual vinculado a la circularidad -los dos acontecimientos transcurren en circunstancias idénticas-, y sobre todo a las reminiscencias mágicas del espejo. El azogue, como ya vimos, despoja al ser humano de toda impostura y le ofrece por duplicado una imagen descarnada lo que realmente es. Y su rotura anuncia que quien se refleje en su superficie podría correr la misma suerte que el objeto, quebrarse en añicos. Por tanto, al romper el espejo el protagonista de “Dueto del Homo Duplex” aniquila una parte de sí mismo; la negación de su siniestra duplicidad implica la supresión de un pedazo de su identidad. Y por ello, al mirarse nuevamente en un espejo no puede sentir otra cosa que

añoranza de su doble y de las excitantes experiencias que éste le proporcionó. La conclusión condensa la contradicción irresoluble que acompaña al doble, la imposibilidad de asumir al *alter ego* como una pieza más del complejo rompecabezas que es la identidad, la inevitable propensión a considerarlo el rival por excelencia, pero también la pesadumbre que acompaña a su destrucción, ya que la aniquilación del *Doppelgänger* supone la aniquilación del yo.

La piel del tiempo (2002), de Luciano G. Égido, constituye un rico tesoro de motivos fantásticos, como ya anuncia la dedicatoria inicial en la que el autor menciona a los autores que de un modo u otro le han proporcionado inspiración.⁸⁶⁷ El hilo conductor que enlaza esos motivos es un manuscrito en el que sucesivas voces que abarcan ocho siglos de historia -desde finales de la Edad Media hasta la edad contemporánea- narran las peripecias de Martín, hombre inmortal, y su stirpe; esta historia particular, asimismo, se desarrolla a la vez que evoluciona la ciudad de Salamanca, escenario de la acción. Entre seres inmortales, hombres menguantes o invisibles, muertos que abandonan su tumba para reunirse con sus amadas o vengarse de terribles agravios, y leprosos de oscuros poderes, hay también lugar para cuatro historias de dobles que pueden leerse como relatos independientes, desgajados de su marco novelesco. En primer lugar comento los dos asociados con un doble subjetivo, y después otros dos que guardan relación con el doble objetivo y el retrato.

El primero de ellos es un caso de *Doppelgänger* puro que transcurre durante la Reconquista (capítulo 6). El contexto es la enemistad que enfrenta a los Tejedas y a los Manzanos; el padre del protagonista de este episodio confraterniza con los segundos y por ello se lleva una decepción cuando le informan de que Martín se relaciona con los Tejedas. Martín niega su intervención en los actos que se le atribuyen, y pasa unos meses de zozobra, temeroso de que le imputen nuevas fechorías. Pero un día ve a un joven idéntico a él y tiene la certeza de que es quien le suplanta en la vida pública salmantina. Martín busca explicaciones lógicas que justifiquen la absoluta identidad física -quizá, se dice, sea un hijo bastardo del padre-, y decide perseguirlo para observar cómo actúa: asiste a su paseo, a ciertos galanteos que le provocan celos y ve cómo el impostor entra en su propia casa.

⁸⁶⁷ Luciano G. Égido, *La piel del tiempo*, Tusquets, Barcelona, 2002. Véase la reseña de Fernando Valls "Una historia extraordinaria y familiar", *Quimera*, 221 (octubre de 2002), pp. 72-73.

Duda ya de su propia existencia -“Volví a palparme el cuerpo y comprobé que seguía existiendo” (p. 134)-, si bien la incertidumbre cede paso a la rabia cuando ve al doble sentado en su sillón, conversando con el padre. Al retirarse éste, Martín se enfrenta al doble. Le sorprende su “aire de perdonavidas que contrastaba con mi natural modestia” y su sonrisa lobezna, “que yo siempre había ocultado por pudor e incluso por temor a descubrir una tentación sanguinaria que me dominaba y me abochornaba en público” (p. 136). El doble, por tanto, materializa sus instintos más primarios, esa faceta bestial que Martín tanto cuidado ha puesto en reprimir.

Al encuentro le sigue, claro, la lucha, un combate de igual a igual que parece no tener fin. Es el doble, sin embargo, quien acaba venciendo; antes de perder el sentido, Martín oye sus amenazas:

tendremos que compartir todo y harías bien en darte cuenta de cuál es tu sitio. Yo también tengo derecho a la vida. No te voy a matar ahora. Pero si te pones farruco, no tendré inconveniente en mandarte al otro mundo [...] Y si te empeñas volveré a matarte cuantas veces sean necesarias, hasta que aprendas [...] Yo me encargaré del padre y de los criados y, si no me obligas a matarte, seremos buenos amigos, al fin y al cabo llevamos la misma sangre, tenemos el mismo nombre y el mismo padre. Que tú seas del bando de Santo Tomé y yo sea del bando de San Benito no hace al caso (p. 139).

Al despertar días después, Martín comprueba con asombro que todo ha cambiado en la casa... para mejor. Y que, poco a poco, se ha ido forjando una leyenda en Salamanca en torno a su persona; las gentes le observan con admiración y temor, y los Manzanos le tachan de traidor, si bien su padre entiende que las intervenciones gloriosas que se le atribuyen son falsas y se acostumbra a mirarle “con el respeto con que se miran las cosas inexplicables [...] Tuvo que arrostrar la maldición de tener un hijo traidor y sobreponerse al dolor de no poder desmentirlo” (p. 141). La única solución para librarse del doble, concluyen padre e hijo, es matarlo.

La oportunidad llega con el enfrentamiento de los dos bandos. Martín reconoce a su doble entre los miembros de la facción de San Benito porque viste idéntica armadura a la suya -como sucedía, por ejemplo, en “El caballero doble” de Gautier-, y arremete contra él. Pero de nuevo vence el doble, y cuando Martín le pide que le mate, éste se niega: “Sería como suicidarme” (p. 143). Comprende entonces Martín que el doble no desaparecerá hasta que muera él mismo, lección que se diría aprendida de William Wilson; le satisface, al

cabo, descubrir que ha recuperado el control de su vida, pues en sus manos está el destruir al doble. Así, contrata a un sicario para que le asesine a él mismo.

El segundo episodio se desarrolla en tiempos de Fernando VII y explota la vertiente, ampliamente estudiada en páginas anteriores, de la asistencia del individuo a sus propias exequias. Una especial característica tiene este episodio (capítulo 12): es parte de la larguísima profecía que, en el siglo XVIII, un adivino le hace a Martín el inmortal. En otras palabras, el hechicero vaticina al protagonista que en el futuro acudirá a sus propios funerales y que la experiencia le causará una profunda crisis moral. Y, en efecto, ésta y otras predicciones se cumplieron “ce por be” (p. 301). A mi juicio, uno de los objetivos de este original recurso es contraponer la incredulidad de Martín a los hechos que le narra el adivino, inverosímiles tanto por su carácter sobrenatural como por la pasmosa minuciosidad con que son desgranados.

Las fuentes del relato no son otras que las *Soledades de la vida y desengaños del mundo* (el autor cita a Cristóbal Lozano en su dedicatoria inicial) y *El estudiante de Salamanca*, tanto porque la anécdota tiene lugar en esta misma ciudad como por el comportamiento disoluto de Martín, más cercano al de don Félix de Montemar que al de Lisardo. Tras un paseo nocturno por una fantasmagórica Salamanca, Martín entra en una iglesia. Una muchedumbre rodea un catafalco en el que yace, como no tarda en descubrir, su propio cadáver:

Quando estéis cerca del catafalco, comprobaréis que la figura del muerto, rodeada del boato funeral de la ocasión, os resulta incomprensiblemente familiar, sin acabar de identificarlo, hasta que una nueva oleada de fieles, con más premura que devoción, os empuje hasta los pies del difunto, lujoso en su inmovilidad de sarcófago y amarillo en su papel de cadáver, y os daréis cuentas de que sois vos el centro de aquella macabra ceremonia (p. 284).

Martín, en contra de lo que marca la tradición, se siente orgulloso de su muerte. No hay que olvidar que es un hombre cansado de su inmortalidad, hastiado de tener que adaptarse una y otra vez a los nuevos tiempos, de modo que su reacción resulta coherente con su caso particular. La angustia llega cuando la multitud pasa junto al catafalco y escupe en su interior, y se incrementa al levantar Martín la capucha de uno de los asistentes y descubrir que, debajo, no hay nada. Huye entonces de la iglesia, consigue librarse de dos embozados que esperan para matarlo y, de camino a casa, reflexiona largamente acerca de

sus actos. La visión del doble muerto surte un efecto similar al de la tradición legendaria, ya que Martín se percata de sus múltiples fechorías (“engaños, robos, adulterios, atropellos, desplantes, crímenes, olvidos, traiciones, amenazas, insultos, crueldades y abandonos”, p. 287) y se redime. El anuncio de la propia muerte resulta finalmente aleccionador pues, como vaticina el adivino, “habréis recuperado la confianza en vuestra inmortalidad, para la rectificación y el ensayo de una nueva vida”.

Los otros dos dobles que aparecen en *La piel del tiempo* son objetivos y guardan una íntima conexión con la variante del retrato. El primero de estos episodios transcurre a principios del siglo XVIII, durante la Guerra de Sucesión (capítulo 9). El narrador es uno de los nietos del protagonista, un vengativo fantasma que urde un plan para enloquecer a la nuera de Martín, la mujer que se casó con el hijo del inmortal. El viudo, Martín el joven, se obsesiona de tal manera con el recuerdo de la esposa que llena su casa de maniqués de madera a los que viste con sus trajes. Asimismo, encarga un retrato “de tamaño más que natural” (p. 211) a un discípulo de Carreño (el pintor de Carlos II), quien se esfuerza por recordar los rasgos de la muerta y elaborar una figura fiel a la real. Tan ardua resulta la tarea, que el pintor es incapaz de completar el retrato y deja un espacio vacío en los ojos, lo que le da un toque de misterio a la figura, “familiar y desconocida al mismo tiempo” (p. 213).

Cuando la guerra llega a Salamanca, Martín el joven permanece solo en la casa, frente al retrato ubicado en el salón. “Durante días enteros ni se movió de allí, ni comió ni durmió. Por su expresión parecía que estuviera loco. Le hablaba al cuadro, con la pretensión de que le contestara” (p. 215). Los ojos muertos del cuadro se le antojan al narrador, quien espía al desgraciado viudo, “dos agujeros que anticipaban la calavera, que esperaba su momento” (p. 216). Y, en efecto, un día la muerta regresa de su tumba; al percatarse de la luctuosa presencia, a Martín le parece notar que la mujer del cuadro se mueve, inquieta. Paralizado, es incapaz de girarse y mirar a su esposa, pero mientras ésta habla le invaden la culpa y el remordimiento: la muerta le acusa, entre otras cosas, de haberle arrancado a su hijo de las entrañas y dejarla morir. Es entonces cuando Martín ve cómo la mujer del cuadro cobra vida propia, y torpe y ciega se dirige hacia la otra. Atrapado entre la esposa y su réplica, “pudo ver las grandes diferencias que había entre una y otra, que las hacían dos mujeres distintas, porque los recuerdos le habían traicionado y había equivocado de tal modo al pintor del cuadro que el retrato no tenía nada que ver con el pretendido modelo” (p. 220). La muerta está más bella que nunca, y la mujer del cuadro le

parece “una pobre criatura indefensa, a la que el movimiento había vulgarizado”. Sin percatarse, Martín tira un candelabro que prende fuego a las cortinas. El incendio no sorprende a los salmantinos, quienes consideran el suceso otro más de entre los muchos provocados por la guerra.

Se recogieron algunos cadáveres calcinados, que no se supo a quienes pertenecían. Los médicos dijeron que por la forma y la constitución de los huesos debían de ser dos mujeres y un hombre, que se supuso corresponderían a Martín, el joven, y a dos muchachas del servicio, macabramente abrazadas más allá de la muerte. También se encontraron otros extraños restos a medio camino entre la humanidad y la animalidad, entre las ruinas del desván (p. 221).

La confrontación de la esposa muerta y su réplica pictórica socava, pues, el recuerdo de la amada que, tras su fallecimiento, había perdurado engañosamente en la memoria de Martín. El retrato resulta una pálida reproducción del modelo, a quien el rencor y las ansias de venganza han dado, por añadidura, mayor fuerza y esplendor.

Por el contrario, en el último episodio de dobles que aparece en *La piel del tiempo* (capítulo 14) el doble pictórico se marchita a medida que el original se corrompe moralmente. Se trata, claro, de una reelaboración del motivo popularizado por Oscar Wilde en *El retrato de Dorian Gray*, ubicada en el contexto de la Guerra Civil y la posguerra inmediata. La narradora, nieta de Martín, prepara un cuadro de la Santa Cena. Su máxima preocupación es hallar los modelos de San Juan, “el discípulo predilecto”, y Judas, “ruin, abyecto, miserable, odioso, como el envés de San Juan” (p. 327). Pero estalla la guerra y se ve obligada a posponer su proyecto. Un día María Antonia, la doncella, le pide que refugie en casa a su novio, un joven republicano. La nieta del inmortal acepta, pese pertenecer su familia al bando contrario, y cuando conoce a Olegario tiene una revelación.

Allí, turbio, asustado y suplicante me estaba mirando San Juan. Era tan guapo que me daba vergüenza mirarlo a la cara, que reflejaba una cándida hermosura. Pero lo que más me atrajo de inmediato fue una especie de altanería latente, que se esforzaba en disimular para que no fuera inofensiva y que mejoraba el personaje de San Juan y lo hacía más verosímil y más atractivo. Parecía un dios venido a menos, que conservara la memoria del paraíso (p. 334).

Así, mientras el caos se apodera de Salamanca, la mujer recupera su proyecto y se entrega al dibujo del rostro de San Juan, inspirada por la belleza del modelo. Al finalizar el

retrato, tanto ella como María Antonia se maravillan de la perfección del apóstol, si bien la doncella le informa de que su novio ha cambiado. “Yo había oído hablar de personas - reflexiona la nieta de Martín- a las que su retrato al óleo las había trastornado, como si la pintura les hubiese sorbido el seso, chupando la sangre del alma. Pero no podía aceptar que aquel muchacho se hubiera identificado tanto con su imagen en el cuadro, que le hubiera cambiado la vida” (p. 339). No obstante, yerra: la efigie, a diferencia de lo que sucede en “El retrato oval” de Poe, no vampiriza al original, sino que se convierte en el reflejo de su verdadera catadura moral. La degradación del rostro de San Juan, que la pintora juzga un defecto en la conservación del óleo, cobra un nuevo sentido cuando descubre que Olegario ha traicionado a sus camaradas y ha pasado a ser confidente del “Glorioso Movimiento Nacional” (p. 343). A medida que María Antonia obtiene información sobre las fechorías del antiguo novio, el rostro del lienzo empeora notablemente. “Aquel percance me devolvió las ganas de terminar el cuadro y borrar aquella horrible faz siniestra, ojerosa, flácida y turbia, que se enseñoreaba de la superficie, como su único habitante” (p. 345).

Entre los perdedores que deambulan por Salamanca, la narradora no tarda en hallar los rostros de sus apóstoles. Sólo le queda rehacer el desagradable rostro de San Juan y encontrar a Judas. Situada en la terraza del Novelty, ahora Nacional, no tarda en dar con él:

Estuve mirándolo fijamente, mientras pasaba, y me aterró al descubrir que era el vivo retrato degradado del San Juan de mi cuadro; las mismas ojeras, la misma bilis extendida por toda su piel, las mismas mejillas hundida y atormentadas, la misma mirada huidiza y los mismos labios replegados en un rictus de tristeza y de cobardía, la misma miseria moral reflejada en su rostro y la misma destrucción física de sus reservas musculares (p. 352).

Se trata, claro, de Olegario convertido en un siniestro falangista. Podría afirmarse que el relato es la crónica de una conversión ya anunciada, pues como notara la narradora al principio Judas no es sino el envés de San Juan. La historia de Olegario, sin renunciar a su dimensión fantástica, alcanza una singular hondura al erigirse en símbolo de la guerra cainita y de la propia condición humana; un mismo individuo, parece recordarnos Luciano G. Egido, puede ser San Juan o Judas, un hombre de bien o un traidor. Y el doble, una vez más, resulta el mecanismo más oportuno para plasmar esa inquietante dualidad.

La presencia del doble en la narrativa española actual no se agota, tampoco, en estas manifestaciones. Es posible espigar algunas apariciones más en la obra de Luis Mateo Díez, quien le dedica dos microrrelatos en *Los males menores* (1993). En “Persecución”, el autor se sirve del espejo como soporte del *Doppelgänger*; la (falsa) experiencia de desdoblamiento del protagonista evidencia su desagrado consigo mismo, objetivado en la imagen que se refleja en un cristal y que disocia de su propio yo. Como le sucede a Goliadkin, el individuo parece incapaz de diferenciar superficies reflectantes y ventanas: “Enciendo un pitillo, miro por la ventana y vuelvo a verle”.⁸⁶⁸ Por el contrario, en “Recado de amor” Luis Mateo Díez recurre a la variante de los gemelos, en este caso para expresar un caso de suplantación con fines eróticos.

También Gustavo Martín Garzo incide, con el cuento “Como dos gotas de agua”,⁸⁶⁹ en las relaciones problemáticas de dos hermanas gemelas, ligadas en este caso por un enfermizo vínculo de necesidad que, como suele ser habitual -basta con recordar el ejemplo de *Volver a casa*, la novela de Juan José Millás-, se funda en la tiranía de una de ellas para con la otra. Cobran aquí protagonismo el *topos* de la comunidad de pensamiento entre hermanas idénticas y, claro, la suplantación, en especial, de nuevo, la amorosa.⁸⁷⁰

Entre los escritores más jóvenes que han cultivado el motivo del doble cabe destacar a Juan Bonilla y Andrés Neuman. “El que eres, el que fuiste, el que serás”, compuesto en 1991,⁸⁷¹ coquetea con la dimensión fantasmática del *Doppelgänger*: el narrador, un muchacho con problemas psiquiátricos, descubre en el piso al que en breve irá a vivir con su novia un espejo oculto tras el armario del dormitorio. A diferencia de lo que sucede en “Persecución”, el protagonista es consciente de que lo que tiene ante sí es un azogue; pero, además, el reflejo que le devuelve la superficie es la de un tipo idéntico a él aunque vestido con ropas de otro siglo. Cuando Helena, su novia, se sitúa frente al espejo, aparece vestida de semejante modo. Es él, no obstante, quien se percata de esta circunstancia, pues Helena ni se inmuta. Simplemente pronuncia, dirigiéndose a su imagen en el espejo, las

⁸⁶⁸ Luis Mateo Díez, “Persecución”, *Los males menores*, ed. de Fernando Valls, Espasa Calpe, Madrid, 2002, p. 142.

⁸⁶⁹ Está recogido en Elena Butragueño y Javier Goñi, eds., *¿Quién mató a Harry?*, Plaza & Janés, Barcelona, 2000, pp. 139-152.

⁸⁷⁰ Fuera del ámbito hispánico, es también destacable en lo que a la variante de los gemelos se refiere “Otro ejemplo más de la porosidad de ciertas fronteras (XXIV)” (recogido en *Entrevistas breves con hombres repulsivos*, 2001), de David Foster Wallace.

⁸⁷¹ Con este cuento, Juan Bonilla obtuvo el segundo premio de cuentos “Ciudad de Jerez” en 1991; se publicó en AA.VV., *Narraciones desde el Sur. Antología de relatos del Premio Ciudad de Jerez*, Jerez, s.f., pp. 47-59.

palabras “te quiero”. Se produce, así, una escisión entre el protagonista y su reflejo, en el que distingue “al tipo que eras -que fuiste, que serás-”.

Por su parte, “Abstracto, paisaje”, de Andrés Neuman, hunde sus raíces en la tradición fantástica y evoca dos de los textos que Borges dedicó al doble, “El otro” y “Veinticinco de agosto, 1983”.⁸⁷² El relato da cuenta del encuentro de Julio Fresnedo, el narrador, con el Julio Fresnedo que podría haber sido y no fue. El otro conserva una mejor apariencia física, pudo cultivar su afición a la pintura -de ahí el título, que da cuenta del paso del arte abstracto al figurativo- y permanece soltero; mantiene, asimismo, una actitud paternalista y un tacto despectivo hacia el narrador. No obstante, la fachada imperturbable del Julio Fresnedo triunfador se derrumba cuando el narrador menciona a sus hijos. Quizá por miedo a quedarse sin descendencia, quizá porque se trata de la primera ocasión en que se percata de esta circunstancia, parece sentir pánico y abandona precipitadamente el local.

⁸⁷² El cuento está recogido en *El que espera*, Anagrama, Barcelona, 2000, pp. 123-129. Valga como curiosidad el hecho de que el relato que sigue a éste, “Inspector de mercados”, tiene a Borges como protagonista.





Las experiencias de Corto Maltés con su doble en *La casa dorada de Samarcanda*, de Hugo Pratt

HACIA UNA CONCLUSIÓN

Ominosas sombras, reflejos especulares que cobran vida, gemelos que mantienen extrañas relaciones, usurpaciones eróticas, dobles mediáticos... En las presentes páginas he intentado dar cabida a las múltiples manifestaciones del *Doppelgänger* que, desde su explosión romántica hasta nuestros días, han sembrado la narrativa occidental. Para llevar a buen puerto este propósito, he elaborado, en primer lugar, una teoría sobre el doble que integra tanto la terminología como la relación del motivo con el género fantástico, sin olvidar las interpretaciones tradicionales que ha suscitado o la descripción del personaje literario que acostumbra a experimentar el fenómeno de la duplicación.

En lo que a la teoría del motivo respecta, me interesa subrayar la triple tipología aquí trazada: una categoría morfológica que atiende a los modos en que se produce la duplicación; una diegética, imprescindible para establecer las perspectivas narrativas preponderantes en la literatura sobre el doble; y otra genérica que da cuenta de sus incorporaciones no sólo fantásticas, sino también fantasmáticas y paródicas. La delimitación del motivo a unos pocos rasgos esenciales -la semejanza física, la continuidad psicológica entre el original y su réplica-, obedece sobre todo a la voluntad de eludir la vaguedad imperante en la bibliografía (fundada en muchos casos, como he subrayado hasta la saciedad, en los criterios de la psicocrítica). Asimismo, he procurado que la elección de estos requisitos, lejos del capricho o el arbitrio, respondan a una noción apriorística del motivo, a la idea universal e implícita que impregna no sólo la literatura dedicada a éste sino también la perspectiva del lector.

Sin embargo, la evidencia de que ciertas obras que no encajan en el paradigma de doble aquí perfilado también forman parte de esa idea implícita me obligó a ampliar los confines del motivo y establecer una suerte de campo temático. De este modo, hay fenómenos como el desdoblamiento subjetivo interno o ciertas transformaciones que, pese a no ajustarse a la definición del *Doppelgänger*, comparten con éste algunos de sus rasgos y se sitúan en sus inmediateces; en esta órbita o campo temático se situarían, por ejemplo, los insoslayables Jekyll y Hyde.

La especificidad fantástica del motivo, su estrecha relación con este género, es uno de los factores que he estudiado con más detenimiento, pues si bien los investigadores de lo fantástico suelen aludir al doble como figura destacada de su repertorio, los críticos del doble marginan generalmente este aspecto. El *Doppelgänger* reproduce, por un lado, los mecanismos de construcción comunes del fenómeno fantástico: supone la confrontación de lo real -el personaje original- con lo sobrenatural -el duplicado-. Por otro, provoca la

confusión del protagonista acerca de su identidad y lo despoja de las certezas que antes nutrían su sistema de valores. La pervivencia de este motivo y la preservación de su poder ominoso frente a la degradación de otros tipos fantásticos radica, asimismo, en su morfología: es el mismo individuo quien constituye un peligro para sí mismo; en la literatura del doble, la amenaza late en el seno del propio yo, no en un monstruo cósmico o en un mutante. Por eso el horror que inspira es primordialmente metafísico, porque constituye un ataque directo a la razón y a las nociones de identidad e individuo.

Ahora bien, el doble no siempre camina por la senda del relato fantástico: se prodiga también en el terreno de lo pseudofantástico -con especial énfasis en su variante fantasmática- y de la parodia. No es casual, en lo que a la primera categoría se refiere, que ciertas manifestaciones literarias del doble fantasmático se correspondan con patologías como la autoscopia, la bilocación o el síndrome de Capgras. Por su parte, las representaciones paródicas, aunque puedan estar motivadas por el agotamiento o la fosilización del motivo, contribuyen, paradójicamente, a su renovación. He constatado, además, que éstas no toman como referente el doble, sino la literatura del doble y, por añadidura, el código fantástico, de modo que dependen inevitablemente de éste. Los dobles pseudofantásticos pueden ser también paródicos, sobre todo cuando destripan las convenciones del motivo.

Dado que el género fantástico nace con el Siglo de las Luces, me pareció acertado buscar las raíces del *Doppelgänger* en ese contexto cultural. No obstante, la concepción binaria e incluso múltiple del ser humano es muy anterior, y se materializa desde antiguo en la figura mágica de los gemelos y en el alma y sus diversas incorporaciones, como la sombra o el reflejo especular. La creencia en la dualidad psique-cuerpo también me parece fundamental en la fabricación de esa imagen fragmentada de la identidad; es más, la doctrina platónica sobre el alma da forma a una serie de binomios -mortalidad e inmortalidad, apetitos carnales y mesura intelectual- que impregnarán el ideario cristiano y redundarán en una idea coercitiva de los instintos y las pasiones primarias; no hay que olvidar que algunas de las más célebres manifestaciones del doble se corresponden precisamente con la vulneración de este modelo.

En la segunda parte, por tanto, he ahondado en la continuidad que se produjo entre mito etno-religioso, superstición y motivo literario. Como sucede también con otras criaturas sobrenaturales (el vampiro o el fantasma), el caldo de cultivo en el que se gestó el doble fue muy propicio para dicha continuidad, dada la atracción de los románticos por los

aspectos ocultos de la realidad, los mitos y las creencias populares, así como por la estética de lo sublime, lo grotesco, lo macabro en la que cabe enmarcar al *Doppelgänger*. Pero, además, en su configuración y desarrollo desempeñaron un papel esencial ciertos fundamentos extraliterarios: el idealismo subjetivo de Fichte, el magnetismo animal y la exploración del concepto de inconsciente. De este modo, y pese a contar con una prehistoria de la que forman parte antecedentes ilustres como el *Anfitrión* de Plauto, el *Doppelgänger* nace en los albores del siglo XIX.

Durante esta centuria el motivo vive una época de esplendor. Aunque creo demostrado que las causas de ese auge radican en los factores arriba aducidos, no he querido obviar la valoración de un asunto mucho más espinoso: el elemento biográfico. Cuando empecé a investigar en el doble, me propuse elaborar una teoría y una historia del motivo al margen de esta hipótesis, una de las más explotadas en los estudios clásicos. Unos cuantos años después, continúo rechazando la idea de que alcoholismo, toxicomanía o insania mental y cultivo del doble vayan íntimamente unidos. Si bien es cierto que algunas duplicaciones literarias pueden dar fe de una experiencia previa por parte de los escritores, ésta no tiene que llegar al extremo patológico; puede corresponderse, simplemente, con una profunda reflexión sobre la identidad, reflexión que subyace, sin duda, tras la totalidad de la literatura del doble.

La iniciativa de dedicarle un amplio comentario a la narrativa extranjera obedece al propósito de sentar un corpus canónico del doble y ofrecer una relectura de los textos ajustada a la definición y descripción del motivo aquí propuestas. He intentando, asimismo, seleccionar la bibliografía más pertinente en cada caso, con la voluntad de superar en la medida de lo posible las limitaciones que, inevitablemente, acarrea un estudio de literatura comparada. De ahí parte el esfuerzo, asimismo, por contextualizar a los autores y su obra y evitar caer en un estudio meramente narratológico, tendencia más que frecuente en los análisis que, como el presente, se ciñen a un ámbito temático.

En el ámbito de la literatura alemana decimonónica, he destacado las obras de Adelbert von Chamisso y, sobre todo, E.T.A. Hoffmann. El caso de Hoffmann es relevante no sólo porque su narrativa supone una *enciclopedia* del doble, sino también porque su tratamiento de lo fantástico será sumamente influyente en los autores españoles del siglo XIX e incluso del XX. Otro tanto puede afirmarse del norteamericano Edgar Allan Poe, de cuya poética ha resultado especialmente provechosa para los escritores posteriores su teoría sobre el cuento. Si Coppélius-Coppola o William Wilson han adquirido un lugar propio en

la tradición del *Doppelgänger* y su presencia se proyecta en los dobles actuales, quizá no suceda lo mismo con Clare Vawdrey o Spencer Brydon. En el ámbito literario español, Henry James ha sido más conocido por “Otra vuelta de tuerca” y las novelas realistas que por sus excelentes relatos fantásticos, pero he decidido dedicarle un capítulo porque su aportación al motivo del doble es de una originalidad absoluta.

El ejemplo de Hoffmann llegará hasta los autores españoles del siglo XIX filtrado por la literatura francesa, que a su vez dio durante esta centuria obras sobresalientes sobre el doble. Tanto Théophile Gautier como Nerval ahondan en una de sus vertientes más interesantes, la doble objetiva femenina, desde la fascinación por el retrato pictórico, pero también se sirven del motivo desde las convenciones del cuento maravilloso o el relato de corte onírico. La presencia de Guy de Maupassant en estas páginas es, sin duda, más controvertida, pero puesto que su nombre y su obra acostumbran a ocupar un espacio destacado en las monografías sobre el doble, me pareció inevitable tratar detalladamente su caso. Una vez más, se hace patente que he procurado integrar el comentario de textos que, pese a no ceñirse a la definición de *Doppelgänger* inicialmente propuesta, se sitúan en su órbita y han contribuido a alimentar su tradición.

Sus manifestaciones en la narrativa española decimonónica están íntimamente ligadas a las dos ramas del género fantástico que más fortuna tendrán: lo legendario y lo hoffmanniano. Mientras la asistencia a las propias exequias y la visión del doble muerto hunden sus raíces en fuentes autóctonas, la doble pictórica de “La Madona de Rubens” o el Asverus de Pedro Escamilla guardan concomitancias esenciales con las representaciones del escritor alemán y sus seguidores. Le he concedido especial atención a la recepción un tanto anómala del modelo hoffmanniano en España (por fortuna ya convenientemente estudiada) porque, a mi entender, en ésta radica el escaso interés que despertará inicialmente el doble. Mi hipótesis es que si durante las primeras décadas del siglo XIX el doble fantástico -dejo al margen las elaboraciones de Espronceda o Zorrilla- no se cuenta entre los motivos más frecuentados del género es porque pertenece a un modelo de lo sobrenatural poco atractivo para escritores, editores y lectores, más atentos al gótico y a lo legendario. La escasa o tardía traducción al español de ciertos clásicos (“El hombre de la arena”, *Los elixires del diablo*, “William Wilson” o *El doble* de Dostoievski, por sólo citar cuatro ejemplos), es también, a mi juicio, fruto de estas preferencias.

Aun así, la narrativa española decimonónica dio muestras sobresalientes y perturbadoras del motivo, como los ya citados cuentos de Escamilla o “La Borgoñona”, de

Emilia Pardo Bazán, un relato sorprendente por su plasmación del doble -es una mujer quien se ve atormentada por un hombre y su *alter ego*- y la ironía que encierra su envoltura en apariencia inocente. He comentado, además, algunos textos situados en el campo temático del motivo por juzgarlos igualmente interesantes y representativos de la huella hoffmanniana.

El cambio de siglo plantea ciertos interrogantes que he intentado responder. En la narrativa de la pasada centuria, ¿se perciben transformaciones relevantes en el tratamiento del doble? ¿Es cierto que éste constituye un motivo eminentemente decimonónico? ¿Afectan el discurso relativo a la muerte del sujeto y la concepción moderna de la realidad a sus representaciones literarias? Ante todo, he constatado que el cambio de siglo no imprime una mutación radical en el doble ni provoca su decadencia: el motivo sigue un camino paralelo al del género fantástico; y éste, contrariamente a las voces que advierten de su desaparición o sustitución, continuó sembrando terrores y cultivando una estética muy determinada.

Asimismo, lejos de interpretar la trayectoria del doble en términos de ruptura, he optado por leerla en clave de continuidad. La que he acuñado en estas páginas como lección de Magritte -en relación con *La reproducción prohibida*-, resulta reveladora: el doble, en su andadura moderna, es fiel al paradigma decimonónico o se aleja con consciencia de éste, pero siempre tiene como referente el primero. La noción de doble forjada durante el siglo XIX, especialmente durante el Romanticismo, fija la imagen canónica del motivo y condiciona, por tanto, su cultivo posterior. Incluso Nabokov, quien parodia a Poe, ridiculiza la novela de Dostoievski o abomina de la literatura freudiana, construye su *Desesperación* sobre los cimientos del doble decimonónico.

La muerte del sujeto, en consonancia con esa continuidad a la que ya he aludido, supone no tanto una desaparición abrupta como un accidente más en las especulaciones sobre su morfología: el sujeto se habría comenzado a cuestionar desde el momento en que comenzó a fraguarse como tal, desde el instante en que nació la percepción de ser sujeto. Ahora bien, es indudable que en el siglo XX se produce una fractura en su concepción, gestada ya la centuria anterior, anunciada por la psicología finisecular de develamiento y rematada por la experiencia bélica y los movimientos de vanguardia, como ponen de relieve las formulaciones pirandellianas y pessoanas del sujeto.

Resulta inoportuno, en cualquier caso, referirse a un único tratamiento del doble, pues conviven las representaciones que perpetúan el legado romántico con las

vanguardistas, ajenas al feudo de lo fantástico y generadoras de un doble casi irreconocible a causa de la sistemática destrucción a la que ha sido sometido el personaje de filiación realista. Si hay un rasgo, no obstante, que diferencia a muchos de los dobles románticos y a sus herederos directos de los elaborados a partir de la cesura vanguardista. Si en *Los elixires del diablo*, *Memorias privadas y confesiones de un pecador justificado*, “William Wilson” o “El caballero doble” el *Doppelgänger* es un perverso personaje materializado por los instintos reprimidos del original o bien una suerte de sanguijuela engordada por el sentimiento de culpa, el doble actual elude esa marcada polaridad entre bien y mal para cargar las tintas en la endeblez y precariedad de la identidad, en la intercambiabilidad del yo y de todo lo que a éste le concierne, y en el disgusto del individuo con su personalidad. En la narrativa del siglo XIX se desata con frecuencia una lucha por apaciguar la rebelión de lo reprimido y preservar la identidad, mientras que en la actual prepondera la exacerbación de la consciencia de su fragilidad e incluso de su inexistencia.

La narrativa española del siglo XX constituye un escenario excepcional para contemplar la evolución del doble. La literatura modernista y vanguardista abunda en dobles y personajes escindidos de muy distinta factura, pero la Guerra Civil imprime un nuevo rumbo a las artes, de modo que el género fantástico y los tipos que le son inherentes quedan relegados a un segundo plano. En la pieza teatral de Julián Ayesta, por ejemplo, el motivo se emplea no tanto con fines estéticos o metafísicos como ideológicos y políticos (algo que ya sucedía, de modo más tangencial, en “Miguel-Ángel o el hombre de dos cabezas”). Los años cincuenta son también yermos -sobre todo cuando se contrastan con el esplendor hispanoamericano- con la honrosa excepción de “Apiguaytay”, donde Alonso Zamora Vicente perfila un caso de desdoblamiento absolutamente moderno, alejado de todo maniqueísmo y ceñido a una concepción incierta y fragmentaria del ser humano. El eclecticismo de los sesenta y setenta, época en que alternan dobles de corte más bien clásico (Segundo Serrano Poncela), con otros ciertamente inclasificables (el de Vicente Soto, por ejemplo), prefigura el que será el período más fecundo para el doble: los ochenta y noventa.

En los años ochenta, confluyeron diversas circunstancias que permitieron la expansión del cuento fantástico y del motivo, de entre las cuales cabe destacar la preferencia por la experiencia privada y la indagación profunda en el concepto de sujeto de la que será consecuencia directa su cuestionamiento. El doble se convierte en un recurso excepcional para vehicular la crisis del personaje literario y en una figura idónea para

experimentar con otro de los vectores principales de la narrativa actual: la reescritura de la tradición, una tradición que en este caso incluye a autores tan dispares como imprescindibles en la historia literaria.

La literatura actual del doble sigue contando, *grosso modo*, con un protagonista eminentemente masculino, por lo general relator -no siempre fidedigno- de su propia aventura; es reflexivo e hipersensible, y por ello carne de cañón para convertirse en el destinatario de una experiencia sobrenatural. Los visionarios de Poe o Hoffmann, los libertinos de Espronceda y Zorrilla han menguado, no obstante, ante el envite de personajes más bien insignificantes y patéticos en su descontento con el mundo y consigo mismos; los personajes duplicados actuales son, en otras palabras, más semejantes al burócrata Goliadkin que al genio Kreisler, al acoirazado Peter Schlemihl en su acto decisivo de vender la sombra que al valeroso caballero que combate contra su doble perverso. Curiosamente, la asociación entre doble y arte sigue vigente, pero ahora el hecho artístico aparece con frecuencia desmitificado, rebajado a un rango que los románticos jamás hubieran imaginado. El contraste de los poetas, pintores, músicos y filósofos enfebrecidos de Hoffmann, Zorrilla, Nerval, Gautier o Unamuno con los aspirantes a artista de Cristina Fernández Cubas, Juan José Millás o Javier Cercas es revelador al respecto.

La contribución de la presente tesis a la literatura crítica sobre el doble se cifra, en primer lugar, en la elaboración de un paradigma del motivo que, pese a su relativa rigurosidad, no excluye sus manifestaciones colindantes, vinculadas, de un modo u otro, al tema de la identidad. En segundo lugar, y sobre todo, esta tesis proporciona un estudio del tratamiento del doble en el ámbito de la narrativa española, un ámbito que, al margen de aportaciones esporádicas, estaba todavía por descubrir. Resulta curioso que monografías recientes y documentadas como las de Jourde y Tortoneso o Fusillo, por citar dos ejemplos significativos, no exploten la riqueza que encierra la aparición del motivo en este ámbito. Por otra parte, la observación de su uso en ciertas obras -pienso, por ejemplo, en *El estudiante de Salamanca*- proporciona una lectura en cierto modo novedosa de éstas.

Otro aspecto que ponen de manifiesto estas páginas es la asociación del doble con ciertos géneros y moldes literarios. Su vinculación con el código fantástico resulta a todas luces evidente, y por ello he preferido estudiarlo en el contexto de la narrativa, con dos concesiones, ya se ha visto, al género dramático; tanto el doble como la materia sobrenatural requieren un marco donde la narratividad y lo argumental puedan expandirse,

y por eso la poesía, al menos hasta donde he podido comprobar, no ha dado textos en los que aparezca un doble tal y como aquí se ha descrito, con excepciones como “La noche de diciembre” de Musset. Sin duda alguna, el cuento es el género más propicio para el desarrollo de lo fantástico y, por extensión, el molde que con más frecuencia ha auspiciado la evolución del motivo. Resulta interesante constatar, por otra parte, que cuando el doble cobra protagonismo en el microrrelato, su peripecia suele adquirir visos de anécdota y los tópicos que le son inherentes aparecen quintaesenciados, despojados de todo ornato secundario. Desde luego, estas características son consustanciales al microrrelato, pero el hecho de que el doble sea un invitado cada vez más habitual del género demuestra hasta qué punto resulta un motivo canónico, fijado ya en la tradición literaria, y reconocido a través de unos pocos rasgos.

El doble constituye, en fin, un recurso para darle nombre y forma al sentimiento de disgregación del individuo y de la identidad. Como he subrayado a lo largo de estas páginas, siempre le acompaña un halo macabro y ominoso, perceptible incluso en sus apariciones paródicas. Su nexo con la disolución de la personalidad y la muerte supone una especie de marca genética, trasvasada de las creencias populares -con su cohorte de reflejos especulares y sombras- al ámbito de la ficción escrita.

Su siniestra figura nos obliga a interrogarnos acerca de la noción de individuo y sobre nuestra posición en un mundo que cada vez resulta más incierto e inverosímil. La confianza a ultranza en lo que nos rodea y la fe en las verdades absolutas han dejado de tener sentido. Y es que, si se me permite la licencia sobrenatural, nadie puede negar la posibilidad de que un día cualquiera se presente ante nosotros ese doble que según dicta una vieja superstición todos tenemos en la otra punta del planeta. Un doble llamado a derruir nuestra última convicción, esa ilusión que se sustenta en la supuesta unicidad y exclusividad de nuestro yo, por precario que éste sea.

BIBLIOGRAFÍA¹

¹ La siguiente bibliografía está parcelada en dos bloques: ensayos y obras de ficción. Estas últimas, a su vez, se dividen en otros dos apartados: uno dedicado a aquellos relatos que versan sobre el doble tal y como se ha definido en este libro, y aquéllos que guardan semejanza con el motivo pero no se ajustan totalmente a sus directrices (el ejemplo más claro son *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* y los relatos de desdoblamiento interno como “La noche de máscaras” de Ros de Olano). Asimismo, las obras de ficción están ordenadas bajo un criterio cronológico y no alfabético para mostrar la evolución del motivo del doble desde su nacimiento hasta nuestros días.

LIBROS Y ARTÍCULOS

AA.VV. (1988), *¿Qué es la Ilustración?*, Agapito Maestre y José Romagosa, eds., Tecnos, Madrid, 1993.

----, *Ínsula* (“El cuento español, hoy”), 568 (abril de 1994).

ABRAMS, M.H. (1953), *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, Barral, Barcelona, 1975.

ALAZRAKI, JAIME, *En busca del unicornio. Los cuentos de Julio Cortázar*, Gredos, Madrid, 1983.

---- (1990), “¿Qué es lo neofantástico?”, en David Roas, ed., *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, 2001, pp. 265-282.

ALBERT, MECHTHILD (1996), *Vanguardistas de camisa azul. La trayectoria de los escritores Tomás Borrás, Felipe Ximénez de Sandoval, Samuel Ros y Antonio de Obregón entre 1925 y 1940*, Visor, Madrid, 2003.

ALONSO CORTÉS, NARCISO, *Zorrilla. Su vida y sus obras*, Librería Santarén, Valladolid, 1943.

ALTAMIRA, RAFAEL (1894), “La psicología de la juventud en la novela moderna”, *Obras completas*, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, Madrid, 1929, vol. II.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, JOAQUÍN, “Aproximación a la incidencia de los cambios estéticos y sociales de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX en el teatro de la época: comedias de magia y dramas románticos”, *Castilla*, 13 (1998), pp. 17-33.

----, “La comedia de magia del siglo XVIII como literatura fantástica”, *Anthropos*, 154-155 (marzo-abril de 1994), pp. 99-103.

ÁLVAREZ CALLEJA, MARÍA ANTONIA, *América-Europa como ideal de civilización en Henry James*, UNED, Madrid, 1988.

AMORES, MONTSERRAT, *Tratamiento culto y recreación literaria del cuento folclórico en los escritores del siglo XIX*, Universidad Autónoma de Barcelona, 1993, 4 vols, tesis doctoral inédita.

----, *Fernán Caballero y el cuento folclórico*, Ayuntamiento del Puerto de Santa María, Puerto de Santa María, 2001.

ANDRES-SUÁREZ, IRENE, “El cuento fantástico actual: la influencia de Julio Cortázar”, *Lucanor*, 14 (mayo de 1997), pp. 131-147.

ARGULLOL, RAFAEL, *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo*, Taurus, Madrid, 1982.

- ASENSI, MANUEL, *La teoría fragmentaria del Círculo de Jena*, Amós Belinchón, Valencia, 1991.
- AYALA, FRANCISCO, "Massimo Bontempelli: *Il figlio di due madri*", *Revista de Occidente*, XXIX, 71 (mayo de 1929), pp. 277-278.
- AZNAR, MANUEL, "Bohemia y burguesía en la literatura finisecular", en José-Carlos Mainer, ed., *Historia y crítica de la literatura española. Modernismo y 98*, Crítica, Barcelona, 1980, vol. 6, pp. 75-82
- , "Modernismo y bohemia", en Pedro M. Piñero y Rogelio Reyes, eds., *Bohemia y literatura (De Bécquer al Modernismo)*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1993, pp. 51-88.
- BAGUÉ QUÍLEZ, LUIS, "El humorismo paródico de *El incongruente*", *Boletín Ramón*, 5 (otoño de 2002), pp. 26-33.
- BALDEV VAID, KRISHNA, *Technique in the Tales of Henry James*, Harvard University Press, Cambridge, 1964.
- BALLESTEROS GONZÁLEZ, ANTONIO, *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1998.
- BALLÓ, JORDI, Y XAVIER PÉREZ, *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*, Anagrama, Barcelona, 1997.
- BALTRUŠAITIS, JURGIS, *El espejo. Ensayo sobre una historia científica*, Miraguano, Madrid, 1988.
- BALZAC, HONORÉ DE (1832), "Lettre à M. Ch. Nodier", *Oeuvres diverses*, ed. de Pierre-Georges Castex, Gallimard, París, 1996, vol. II, pp. 1202-1216.
- BANCQUART, MARIE-CLAIRE, "Introduction" a Guy de Maupassant, *Le Horla et autres contes fantastiques*, ed. de Marie-Claire Bancquart, Garnier, París, 1976, pp. I-XLV.
- BANTA, MARTHA, "Henry James and 'the Others'", *New England Quarterly*, 37 (junio de 1964), pp. 171-184.
- BAQUERO GOYANES, MARIANO, *El cuento español en el siglo XIX*, CSIC, Madrid, 1949.
- BARGA, CORPUS, "Dostoievski, dictador", *Revista de Occidente*, II, 4 (octubre de 1923), pp. 132-135.
- BARGALLÓ, JUAN, "Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis", en Juan Bargalló, ed., *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Alfar, Sevilla, 1994, pp. 11-26.

- BARIAU, EUSTAQUIO, *Antonio Machado. Teoría y práctica del apócrifo*, Ariel, Barcelona, 1975.
- BAROJA, PÍO (1899), “Hacia lo inconsciente”, *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1951, vol. VIII, pp. 850-852.
- (1933), “El espíritu de las masas”, *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1951, vol. VIII, pp. 877-880.
- (1938), “El desdoblamiento psicológico de Dostoievski”, *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1948, vol. V, pp. 1066-1071.
- BARONIAN, J.B., *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Stock, París, 1978.
- BARRENECHEA, ANA MARÍA, “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, *Revista Iberoamericana*, 80 (1972), pp. 391-403.
- BAUDELAIRE, CHARLES (1852), *Edgar Allan Poe*, Visor, Madrid, 1988, pp. 19-23.
- (1857), “Nuevas notas sobre Poe”, *Edgar Allan Poe*, Visor, Madrid, 1988.
- (1859), “Théophile Gautier” (I), *Crítica literaria*, ed. de Lydia Vázquez, Visor, Madrid, 1999, pp. 190-223.
- (1861), “Théophile Gautier” (II), *Crítica literaria*, ed. de Lydia Vázquez, Visor, Madrid, 1999, pp. 250-254.
- BAXANDALL, MICHAEL, *Shadows and Enlightenment*, Yale University Press, New Haven & Londres, 1995.
- BAYARD, PIERRE, *Maupassant, juste avant Freud*, Minuit, París, 1994.
- BÉGUIN, ALBERT (1939), *El alma romántica y el sueño*, Fondo de Cultura Económica, México, 1954.
- (1945), *Gérard de Nerval*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987.
- (1973), *Creación y destino I. Ensayos de crítica literaria*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.
- BEILIN, KATARZYNA OLGA, *Conversaciones literarias con novelistas contemporáneos*, Rochester, Tamesis, 2004.
- BELLEMIN-NOËL, JEAN (1972), “Notas sobre lo fantástico (textos de Théophile Gautier)”, en David Roas, ed., *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, 2001, pp. 107-140.
- BENJAMIN, WALTER (1918), *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, Península, Barcelona, 1988.

- BERKOWITZ, H. CHONON, *La biblioteca de Benito Pérez Galdós*, Ediciones El Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria, 1951.
- BERLIN, ISAIAH (1965), *Las raíces del romanticismo*, Taurus, Madrid, 2000.
- BERMÚDEZ-CAÑETE, FEDERICO, “Narrativa fantástica contemporánea”, *Camp de l’Arpa*, 98-99 (abril-mayo de 1982), pp. 37-40.
- BESER, SERGIO, “*Sinfonía de dos novelas*. Fragmento de una novela de *Clarín*”, *Ínsula*, 167 (octubre de 1960), pp. 1 y 12.
- BESSIÈRE, IRÈNE (1974), “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza”, en David Roas, ed., *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, 2001, pp. 83-104.
- BETTINI, M., “Sosia e il suo sosia: pensare il ‘doppio’ a Roma”, prólogo a Plauto, *Anfitrione*, Marsilio, Venecia, 1992, pp. 9-51.
- BIEDERMANN, HANS (1989), *Diccionario de símbolos*, Paidós, Barcelona, 1993.
- BIELER, LUDWIG (1965), *Historia de la literatura romana*, Gredos, Madrid, 1992.
- BLASCO, JAVIER, “*Extraordinario, pero no fantástico*. El género de las misceláneas renacentistas”, *Anthropos*, 154-155 (marzo-abril de 1994), pp. 118-121.
- , Y TERESA GÓMEZ TRUEBA, *Juan Ramón Jiménez, la prosa de un poeta: catálogo y descripción de la prosa lírica juanramoniana*, Grammarea, Valladolid, 1994.
- BOOTH WAYNE C. (1961), *La retórica de la ficción*, Antoni Bosch, Barcelona, 1978.
- BOSCH, RAFAEL, “*La sombra y la psicopatología de Galdós*”, *Anales galdosianos*, VI (1971), pp. 21-45.
- BOZZETTO, ROGER (1990), “¿Un discurso de lo fantástico?”, en David Roas, ed., *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, 2001, pp. 223-242.
- , “Histoire d’alien ou récit d’aliène? Une double approche de l’alterité”, *Le double, l’ombre, le reflet. Cahiers de littérature générale*, Opéra, Nantes, s.f., pp. 43-62.
- BRADENBERGER, ERNA, *Estudios sobre el cuento español contemporáneo*, Editora Nacional, Madrid, 1973.
- BRAVO-VILLASANTE, CARMEN, *El alucinante mundo de E.T.A. Hoffmann*, Alfaguara, Madrid, 1973.
- , “Prólogo” a E.T.A. Hoffmann, *Signor Formica*, José J. Olañeta, Palma de Mallorca, 1988, pp. VII-XIX.
- , “Prólogo” a E.T.A. Hoffmann, *Los elixires del diablo*, José J. Olañeta, Palma de Mallorca, 1989, pp. 9-13.

BRETZ, MARY LEE, "Masks and Mirrors: Modernist Theories of Self and/as Other", en John Gabriele, ed., *Nuevas perspectivas sobre el 98*, Iberoamericana, Madrid, 1999, pp. 73-83.

BRION, MARCEL (1962), *La Alemania romántica I. Heinrich von Kleist. Ludwig Tieck*, Barral, Barcelona, 1971.

---- (1963), *La Alemania romántica II. Novalis. Hoffmann. Jean-Paul*, Barral, Barcelona, 1973.

BUCKLEY, RAMÓN, Y JOHN CRISPIN, eds., *Los vanguardistas españoles. 1925-1925*, Alianza, Madrid, 1973.

BUFFON (1753), "Homo duplex", *Ouvres philosophiques de Buffon*, ed. de Jean Piveteau, Presses Universitaires de France, París, 1954, pp. 337-350.

BÜRGER, CHRISTA, Y PETER BÜRGER, *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*, Madrid, Akal, 2001.

BURROW, JOHN W. (2000), *La crisis de la razón. El pensamiento europeo (1848-1914)*, Crítica, Barcelona, 2001.

CÁCERES, JOSÉ ANTONIO, "Lo fantástico y lo absurdo en *Smith y Ramírez, S.A.*", *Papeles de Son Armadans*, 209-210 (agosto-septiembre de 1973), p. 225-246.

CACHO BLECUA, JOSÉ MANUEL, "Estructura y difusión de *Roberto el Diablo*", en AA.VV., *Formas breves del relato*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1986, pp. 35-55

CAILLOIS, ROGER (1966), *Imágenes. Imágenes... ensayos sobre la función y los poderes de la imaginación*, Edhasa, Barcelona, 1970.

CALDERA, ERMANNIO Y ANTONIETTA CALDERONE, "El teatro en el siglo XIX (I) (1808-1844)", en José María Díez Borque, ed., *Historia del teatro en España*, Taurus, Madrid, 1988, vol. II, pp. 377-624.

CALVINO, ITALO, "La literatura fantástica y las letras italianas", en AA.VV., *Literatura fantástica*, Siruela, Madrid, 1985, pp. 39-56.

CAMET, SYLVIE, *L' un/L'Autre ou le double en question. Chamisso. Dostoievsky. Maupassant. Nabokov*, Interuniversitaires, París, 1995.

CAMPRA, ROSALBA (1981), "Lo fantástico: una isotopía de la transgresión", en David Roas, ed., *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, 2001, pp. 153-191.

C[ANO], J[OSÉ] L[UIS], "*Smith y Ramírez, S.A.*, de Alonso Zamora Vicente", *Ínsula*, 134 (enero de 1958), p. 9.

CANSINOS-ASSENS, RAFAEL, “*El marido, la mujer y la sombra*”, *La Libertad*, 25 de marzo de 1927.

---- (1937), *Los judíos en la literatura española*, Pre-Textos/Fundación ONCE, Valencia, 2001.

----, “Impresión de una visita”, *Índice*, 170 (febrero de 1963), p. 5.

----, *La novela de un literato*, Alianza, Madrid, 1982, 3 vols.

CARBAJOSA, MÓNICA Y PABLO CARBAJOSA, *La corte literaria de José Antonio. La primera generación cultural de la Falange*, Crítica, Barcelona, 2003.

CARNERO, GUILLERMO, “Apariciones, delirios, coincidencias. Actitudes ante lo maravilloso en la novela histórica española del segundo tercio del XIX”, *Ínsula*, 318 (1973), pp. 1 y 14-15.

----, *Los orígenes del romanticismo reaccionario español*, Universidad de Valencia, Valencia, 1978.

----, *La cara oscura del Siglo de las Luces*, Fundación Juan March/Cátedra, Madrid, 1983.

CARNICER, RAMÓN, *Entre la ciencia y la magia. Mariano Cubí*, Seix Barral, Barcelona, 1969.

CARO BAROJA, JULIO, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Revista de Occidente, Madrid, 1969.

----, *Teatro popular y magia*, Revista de Occidente, Madrid, 1974.

----, *El Carnaval*, Taurus, Madrid, 1979.

----, *La cara, espejo del alma. Historia de la fisiognómica*, Círculo de Lectores, Madrid, 1987.

CARREÑO, JOSÉ MARÍA, “Introducción” a *Cuentos de sombras*, Siruela, Madrid, 1989, pp. 9-26.

CARRERE, EMILIO (s.f.), “El Café Fornos”, en José Esteban y Anthony N. Zahareas, eds., *Los proletarios del arte. Introducción a la bohemia*, Celeste, Madrid, 1998, pp. 84.

CARRILLO, NURIA, *El cuento literario español en la década de los 80*, Universidad de Burgos, Burgos, 1997.

----, “La fantasía en la última narrativa española (1980-2000)”, *Quimera*, 218-219 (julio-agosto de 2002), pp. 57-62.

CARROLL, NÖEL (1990), *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2005.

CASAS, ANA, "El cuento fantástico durante la posguerra española: Algunas calas a través de las revistas literarias de los años 50 y 60", en AA.VV., *Lo fantástico en el espejo (Actas del IV Coloquio Internacional de Literatura Fantástica, 2003)*, Universidad de Basilea, Suiza (en prensa).

CASSANY, ENRIC, "Prólogo" a Antonio Ros de Olano, *Cuentos estrambóticos y otros relatos*, Laia, Barcelona, 1980, pp. 9-34.

CASSOU, JEAN, "Lettres espagnoles: José María Salaverría, *Retratos*", *Mercure de France*, octubre de 1926, pp. 239-240.

CASTEX, PIERRE-GEORGES, *Le conte fantastique en France*, José Corti, París, 1951.

CASTILLA DEL PINO, CARLOS, "El psicoanálisis, la hermenéutica y el universo literario", en Pedro Aullón de Haro, ed., *Teoría de la crítica literaria*, Trotta, Madrid, 1994, pp. 295-386.

----, "Sujeto y yo", *República de las Letras*, 46 (1995), pp. 30-36.

CASTILLO, FRANCISCO JAVIER, "En torno a una concepción estética unitaria: los presupuestos teóricos de Edgar Allan Poe sobre el hecho literario", *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 11 (1992), pp. 33-54.

CASTOLDI, ALBERTO, "Per una definizione del *doppio*", *Il letterario*, año VIII, 16 (noviembre de 1991), pp. 251-263.

CASTRO DÍEZ, ASUNCIÓN, "El cuento fantástico de Cristina Fernández Cubas", EN Marina Villalba Álvarez, ed., *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX*, Universidad Castilla-La Mancha, Cuenca, 2002, pp. 237-246.

CAUDET ROCA, FRANCISCO, *Vida y obra de José María Salaverría*, CSIC, Madrid, 1972.

----, *Crónica de una marginación: conversaciones con Alfonso Sastre*, Ediciones de la Torre, Madrid, 1984.

CAZOTTES, GISÈLE, "Contribución al estudio del cuento en la prensa madrileña de la segunda mitad del siglo XIX. Pedro Escamilla", *Iris*, 4 (1983), pp. 13-37.

CÉART, JEAN, "Raoul Spifame, Roi de Bicêtre. Recherches sur un récit de Nerval", *Études nervaliennes et romantiques*, 1 (1981), pp. 25-50.

CELMA, M^a PILAR, *La pluma ante el espejo (Visión autocrítica del fin del siglo, 1888-1907)*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1989.

----, "Las otras espiritualidades: ocultismo y teosofía en el fin de siglo", *Ínsula*, 613 (enero de 1998), pp. 25-28.

CERCAS, JAVIER, *La obra literaria de Gonzalo Suárez*, Sirmio, Barcelona, 1993.

- CERNUDA, LUIS, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Guadarrama, Madrid, 1957.
- (1958), “Los dos Juan Ramón Jiménez”, en Juan Manuel Rozas, ed., *La generación del 27 desde dentro*, Ediciones Alcalá, Madrid, 1974, pp. 201-202.
- (1962), “Gérard de Nerval”, en Luis Cernuda, *Poesía y literatura II, Prosa completa*, ed. de Derek Harris y Luis Maristany, Barral, Barcelona, 1975, pp. 1023-1036.
- (1963), “Las prisiones de Gérard de Nerval”, en Luis Cernuda, *Poesía y literatura II, Prosa completa*, ed. de Derek Harris y Luis Maristany, Barral, Barcelona, 1975, pp. 1308-1312.
- CESERANI, REMO (1996), *Lo fantástico*, Visor, Madrid, 1999.
- CHASTEL, ANDRÉ, *La grottesque*, Le Promeneur/Quai Voltaire, Paris, 1988.
- CHATMAN, SEYMOUR (1978), *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Taurus, Madrid, 1990.
- CHEVALIER, JEAN, Y ALAIN GHEERBRANT (1969), *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 1993.
- CHIRINO, JUAN CARLOS, “Gatos, muñecos y fantasmas”, *El País. Babelia*, 25 de septiembre de 2004.
- CHIZHEVSKY, DMITRI, “The theme of the double in Dostoevsky”, en René Wellek, ed., *Dostoevsky. A collection of Critical Essays*, Prentice Hall Inc., Englewood Cliff, N. J., 1962, pp. 112-129.
- CIRLOT, JUAN-EDUARDO (1958), *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid, 1997.
- CLAVERÍA, CARLOS (1950), “Sobre el tema de Caín en la obra de Unamuno”, *Temas de Unamuno*, Gredos, Madrid, 1970, pp. 97-129.
- CLÉMESSY, NELLY, “Emilia Pardo Bazán et le conte fantastique”, en AA.VV., *Mélanges à la mémoire d'André Joucla-Ruau*, Université de Provence, Provenza, 1978, vol. I, pp. 565-575.
- , *Emilia Pardo Bazán como novelista*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1981, 2 vols.
- COATES, PAUL, *The Double and the Other. Identity as ideology in Post-Romantic fiction*, MacMillan Press, Londres, 1988.
- COBB, PALMER, *The Influence of E.T.A. Hoffmann on the Tales of E.A. Poe*, Tesis Doctoral, Columbia University, Chapel Hill, 1908.

CORRETTGER, MONTSERRAT, "Pere Calders i Massimo Bontempelli: Fonaments ideològics, estètics i constructius de la seva obra", *Catalan Review*, XII, 1 (1998), pp. 37-59.

CORTÁZAR, JULIO (1956), "El poeta, el narrador y el crítico", en Edgar Allan Poe, *Ensayos y críticas*, Alianza, Madrid, 1973, pp. 7-61.

---- (1956), "Vida de Edgar Allan Poe", en Edgar Allan Poe, *Cuentos, 1*, Alianza, Madrid, 2000, pp. 7-47.

---- (1956), "Prólogo" a Edgar Allan Poe, *Eureka*, Alianza, Madrid, 2003, pp. 7-11.

CORTÉS IBÁÑEZ, EMILIO, "Relato y cine: *Mi nombre es Sombra*, de Gonzalo Suárez, y *Cachito*, de Pérez Reverte", en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds., *El cuento en la década de los noventa*, Visor, Madrid, 2001, pp. 451-463.

CORTI, CLAUDIA, "Il doppio come paradigma fantastico-gotico (testi di H. Walpole e W. Beckford)", *Il confronto letterario*, año VIII, 16 (noviembre de 1991), pp. 307-330.

COSTA, JORDI, "El estudiante de Praga. La experiencia del doble y otras esquizofrenias", en AA.VV., *Cine fantástico y de terror alemán (1913-1927)*, Donostia Kultura, San Sebastián, 2002, pp. 233-241.

CRAWLEY, A.E., "Doubles", en J. Hasting, ed., *Encyclopaedia of Religion and Ethics*, Clark, Edinburgh, 1911, vol. IV, pp. 853-860.

CRESPO, ÁNGEL (1984), "Introducción" a Fernando Pessoa, *Libro del desasosiego*, Seix Barral, Barcelona, 1997, pp. 7-21.

----, *La vida plural de Fernando Pessoa*, Seix Barral, Barcelona, 1988.

DARÍO, RUBÉN (1896), "Edgar Allan Poe", *Obras completas*, Afrodisio Aguado, Madrid, 1950, vol. II, pp. 255-270.

DARNTON, ROBERT (1968), *La fin des Lumières. Le mesmerisme et la Revolution*, Perrin, París, 1984.

DAVIS VINES, LOIS, ed., *Poe Abroad. Influence, reputation, affinities*, University of Iowa Press, Iowa, 1999.

DELAY, FLORENCE (1999), *Llamado Nerval*, Turner, Madrid, 2004.

DÍAZ LARIOS, LUIS F., "Notas para una poética del cuento romántico en verso (con algunos ejemplos)", *Scriptura*, 16 (2001), pp. 9-23.

DÍAZ-PLAJA, GUILLERMO, *Nuevo asedio a Don Juan*, Sudamericana, Buenos Aires, 1947.

DIEGO, ROSA DE, Y LIDIA VÁZQUEZ, "Prólogo", a *De lo grotesco*, Diputación Foral de Álava, Vitoria, 1996, pp. 7-18.

DÍEZ DEL CORRAL, LUIS, *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Gredos, Madrid, 1957.

DÍEZ DE REVENGA, FRANCISCO JAVIER, “La prosa lúdica de Dámaso Alonso y un texto de 1927 olvidado”, en Gabrielle Morelli, ed., *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de Vanguardia*, Pre-Textos, Valencia, 2000, pp. 199-208.

----, *Poetas y narradores. La narrativa breve en las revistas de vanguardia en España (1918-1936)*, Devenir, Madrid, 2005.

DÍEZ TABOADA, MARÍA PAZ, “Introducción” a Ramón María del Valle-Inclán, *Flor de Santidad*, Cátedra, Madrid, 1999, pp. 11-119.

DIJKSTRA, BRAM (1986), *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Debate, Madrid, 1994.

DOLEZEL, LUBOMÍR (1985), “Una semántica para la temática: el caso del doble”, *Estudios de poética y teoría de la ficción*, Universidad de Murcia, Murcia, 1999, pp. 159-174.

DOSTOIEVSKI, FIÓDOR M., *Cartas a Misha (1838-1864)*, ed. de Selma Ancira, Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1995.

DURÁN, AGUSTÍN (1849), *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1945, 2 vols.

ECO, UMBERTO, “De los espejos”, *De los espejos y otros ensayos*, Lumen, Barcelona, 1988, pp. 11-41.

EDEL, LEON (1985), *Vida de Henry James*, Grupo Editorial Latinoamericano, Buenos Aires, 1987.

EDO, MIQUEL, “Introducción” a Luigi Pirandello, *El difunto Matías Pascal*, Cátedra, Madrid, 1998, pp. 7-64.

ELIADE, MIRCEA (1949), *Tratado de historia de las religiones*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1990.

---- (1976-1983), *Historia de las creencias y las ideas religiosas*, Paidós, Barcelona, 3 vols., 1999.

ELLENBERGER, HENRI F. (1970), *El descubrimiento del inconsciente*, Gredos, Madrid, 1976.

ENCINAR, ÁNGELES, *Novela española actual: La desaparición del héroe*, Pliegos, Madrid, 1990.

----, “La imagen de la mujer en dos narradoras españolas actuales”, *Lucanor*, 15 (diciembre de 1998), pp. 67-77.

----, "Tras las huellas de Souto: el arte de convertirse en auténtico personaje", *Cuadernos de narrativa*, 6 (diciembre de 2001), pp. 67-82.

ENGLEKIRK, JOHN EUGENE, *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature*, Instituto de las Españas de los Estados Unidos, Nueva York, 1934.

ENTRAMBASAGUAS, JOAQUÍN DE (1927), "El Doctor Cristóbal Lozano", *Estudios y ensayos de investigación y crítica*, CSIC, Madrid, 1973, pp. 267-419.

---- (1962), "José Francés", *Las mejores novelas contemporáneas*, Planeta, Barcelona, 1973, vol. IV, pp. 925-962.

---- (1963), "Samuel Ros", *Las mejores novelas contemporáneas*, Planeta, Barcelona, 1973, vol. IX, pp. 732-762.

ESCOBAR, JOSÉ, "¿Es que hay una sonrisa romántica? Sobre el Romanticismo en *Muérete ¡y verás!* de Bretón de los Herreros", en AA.VV., *Romanticismo 5 (Actas del V Congreso)*, Bulzoni, Roma, 1995, pp. 85-96.

ESPINOSA, AURELIO, *Cuentos populares españoles recogidos de la tradición oral de España*, CSIC, Madrid, vol. III, 1947.

EZAMA GIL, ÁNGELES, "Cuentos de locos y literatura fantástica. Aproximación a su historia entre 1868 y 1910", *Anthropos*, 154-155 (marzo-abril de 1994), pp. 77-82.

----, "El relato breve en las preceptivas literarias decimonónicas españolas", *España Contemporánea*, VII, 2 (1995), pp. 41-51.

----, "Prólogo" a Leopoldo Alas, *Cuentos*, Crítica, Barcelona, 1997, pp. XXIV-XXIX.

----, "La narrativa breve en el fin de siglo", *Ínsula*, 614 (febrero de 1998), pp. 18-20.

FABRE, JEAN, *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, José Corti, París, 1992.

FEAL DEIBE, CARLOS, *Unamuno: "El otro" y don Juan*, Planeta, Madrid, 1976.

FEIJOO, FRAY BENITO JERÓNIMO (1742), *Cartas eruditas y curiosas*, Imprenta Real de la Gazeta, Madrid, 1777, vol. I.

FERNÁNDEZ, TEODOSIO (1991), "Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica", en David Roas, ed., *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, 2001, pp. 283-297.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, MELCHOR, "La prosa de los antepenúltimos", *Revista de Occidente*, XVIII, 53 (noviembre de 1927), pp. 255-259.

FERNANDEZ BRAVO, NICOLE, "Double", en Pierre Brunel, ed., *Dictionnaire des mythes littéraires*, Éditions du Rocher, Mónaco, 1988, pp. 492-531.

FERNÁNDEZ CIFUENTES, LUIS, *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*, Gredos, Madrid, 1982.

----, *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*, Prensas Universitarias, Zaragoza, 1986.

----, "Prólogo" a José Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, Crítica, Barcelona, 1993, pp. 1-69.

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, CARMEN, "E.T.A. Hoffmann y Théophile Gautier", *Cuadernos de Filología Francesa*, 6 (1992), pp. 47-59.

FERNÁNDEZ-SANTOS, FRANCISCO, "Julio Cortázar, cronopio universal", *Índice*, 221-223 (julio-septiembre de 1967), p. 13.

FICHTE, JOHANN GOTTLIEB (1797), *Introducciones a la doctrina de la ciencia*, ed. de José María Quintana Cabanas, Tecnos, Madrid, 1997.

FIZAINE, JEAN-CLAUDE, "La toison d'or". Notices, notes et variantes", en Théophile Gautier, *Romans, contes et nouvelles*, ed. de Pierre Laubriet, Gallimard, París, 2002, vol. I, pp. 1429-1443.

FLITTER, DEREK (1992), *Teoría y crítica del romanticismo español*, University Press of Cambridge, Cambridge, 1995.

----, "La misión regeneradora de la literatura: del romanticismo al modernismo pasando por Krause", en Richard A. Cardwell y Bernard McGuirk, eds., *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*, Society of Spanish and Spanish American Studies, Colorado, 1993, pp. 127-146.

FLORES ARROYUELO, FRANCISCO J., *El diablo en España*, Alianza, Madrid, 1985.

FOSTER, J.B., *Nabokov's Art of Memory and European Modernism*, University Princeton Press, Princeton, 1993.

FRAILE, MEDARDO, *Samuel Ros (1904-1945). Hacia una generación sin crítica*, Prensa Española, Madrid, 1972.

----, "Panorama del cuento contemporáneo en España", *Caravelle*, 17 (1971), 169-185.

----, ed., *Cuento español de posguerra*, Cátedra, Madrid, 1986.

----, "Introducción" a Samuel Ros, *Antología*, ed. de Medardo Fraile, Fundación Central Hispano, Madrid, 2002, pp. XI-LXVIII.

FRANCO, ANDRÉS, *El teatro de Unamuno*, Ínsula, Madrid, 1971.

FRANK, MANFRED, *El Dios venidero. Lecciones sobre la Nueva Mitología*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994.

FRANZ, M. L. VON, "El proceso de individuación", en Carl Gustav Jung y otros, *El hombre y sus símbolos*, Aguilar, Madrid, 1974, pp. 158-229.

FRAZER, JAMES GEORGE (1922), *La rama dorada. Magia y religión*, Fondo de Cultura Económica, México, 1981.

FRENZEL, ELISABETH (1970), *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, Gredos, Madrid, 1976.

---- (1976), *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Gredos, Madrid, 1980.

FREUD, SIGMUND (1914), *Introducción al narcisismo y otros ensayos*, Alianza, Madrid, 1973.

---- (1919), *Lo siniestro*, José J. de Olañeta Editor, Barcelona, 2001 (Publicado junto a "El hombre de la arena" de E.T.A. Hoffmann).

---- (1920), *Psicología de las masas. Más allá del principio del placer. El porvenir de una ilusión*. Alianza, Madrid, 1974.

---- (1923), *El yo y el ello*, Alianza, Madrid, 2000.

FUENTES, VÍCTOR, "La narrativa española de vanguardia (1923-1931): un ensayo de interpretación", *Romanic Review*, LVIII (1972), pp. 211-218.

FUENTES MOLLÁ, RAFAEL, *La novela vanguardista de Mario Verdaguer*, Diputació de Barcelona, Barcelona, 1985.

FUSILLO, MASSIMO, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, La Nuova Italia, Scandicci, 1998.

GAJERI, ELENA, "Los estudios sobre mujeres y los estudios de género", en Armando Gnisci, ed., *Introducción a la literatura comparada*, Crítica, Barcelona, 2002, pp. 441-486.

GARCÍA BLANCO, MANUEL, "Prólogo" a Miguel de Unamuno, *Obras completas*, Vergara, Madrid, 1962, vol. XII, pp. 7-189.

----, "Prólogo" a Miguel de Unamuno, *"El espejo de la muerte" y otros relatos novelescos*, Juventud, Barcelona, 1965, pp. 5-14.

GARCÍA DE LA CONCHA, VÍCTOR, "Anotaciones propedéuticas sobre la vanguardia literaria hispánica", en AA.VV., *Homenaje a Gili Gaya*, Bibliograf, Barcelona, 1979, pp. 99-111.

----, "Introducción al estudio del surrealismo literario español," *El surrealismo*, Taurus, Madrid, 1982, pp. 9-27.

GARCÍA GUAL, CARLOS, *Introducción a la mitología griega*, Alianza, Madrid, 1995.

GARCÍA HERNÁNDEZ, BENJAMÍN, *Gemelos y sosias: la comedia del doble en Plauto, Shakespeare y Molière*, Clásicas, Madrid, 2001.

GARCÍA JURADO, FRANCISCO, “Reinterpretación (post)romántica del antiguo mito del doble: *Der Golem*, de Gustav Meyrink, desde el *Anfitrión*, de Plauto”, en Carlos Alvar, ed., *El mito, los mitos*, Caballo Griego para la Poesía, Madrid, 2002.

GARCÍA PAVÓN, FRANCISCO, ed., *Antología de cuentistas españoles contemporáneos (1939-1958)*, Gredos, Madrid, 1959.

----, ed., *Antología de cuentistas españoles contemporáneos (1939-1966)*, Gredos, Madrid, 1966.

GARRIDO, MANUEL, “Introducción” a Robert Louis Stevenson, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, Cátedra, Madrid, 1995, pp. 9-79.

GIDREWICZ, JOANNA, “Soledades de la vida y desengaños del mundo: novela barroca de desengaño y best-seller dieciochesco”, en Christoph Strosetzki, ed., *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Münster 1999)*, Iberoamericana/Vervuet, Madrid/Frankfurt, 2001, pp. 614-622.

GIES, DAVID, “*Don Juan Tenorio* y la tradición de la comedia de magia”, *Hispanic Review*, vol. 58, 1 (invierno de 1990), pp. 1-17.

GIL Y CARRASCO, ENRIQUE (1839), “Cuentos de E.T.A. Hoffmann vertidos al castellano por don Cayetano Cortés”, *Obras completas*, ed. de Jorge Campos, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1954, pp. 485-490.

GILBERT, SANDRA M. Y SUSAN GUBAR (1979), *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Cátedra, Madrid, 1998.

GIMÉNEZ CABALLERO, ERNESTO, “*Cantos y cuentos del Antiguo Egipto*”, *Revista de Occidente*, IX, 27 (septiembre de 1925), pp. 381-387.

----, “Dos novelas de ruido. Sobre *Marcos Villarí*, de Bartolomé Soler y *El marido, la mujer y la sombra* de Mario Verdaguer”, *La Gaceta Literaria*, 1 de mayo de 1927.

---- (1932), *Genio de España. Exaltaciones a una resurrección nacional y del mundo*, Planeta, Barcelona, 1983.

---- (1934), “Literatura española, 1918-1930”, en Ramón Buckley y John Crispin, eds., *Los vanguardistas españoles. 1925-1925*, Alianza, Madrid, 1973, pp. 48-54.

GIMFERRER, PERE, “Notas sobre Julio Cortázar”, *Ínsula*, 227 (octubre de 1965), p. 7.

----, "Los relatos de Julio Cortázar", *Destino*, 1528 (9 de noviembre de 1966), pp. 58-59.

GINÉ JANER, MARTA, "Las traducciones españolas de los relatos fantásticos de Gautier. Análisis y perspectivas", en Jaume Pont, ed., *Narrativa fantástica del siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Milenio-Universitat de Lleida, Lérida, 1997, pp. 235-248.

GIRGUS, SAM B., "Poe and R.D. Laing: the transcendent self", *Studies in Short Fiction*, 13 (1976), pp. 299-309.

GÓMEZ DE LA SERNA, RAMÓN (1919), "El suicida Gerardo de Nerval", *Efigies*, Aguilar, Madrid, 1989, pp. 229-314.

----, "Introducción" a *Greguerías selectas*, Casa Editorial Calleja, Madrid, 1919.

---- (1921), "Teoría del disparate", *Disparates*, en *Obras completas*, ed. de Ioana Zlotescu, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 1999, vol. V, pp. 443-447.

----, "Gravedad e importancia del humorismo", *Revista de Occidente*, VIII, 84 (junio de 1930), pp. 348-391.

---- (1948), *Automoribundia*, Guadarrama, Madrid, 1974, 2 vols.

----, *Edgar Poe. El genio de América*, Losada, Buenos Aires, 1953.

GONZÁLEZ, JOSÉ RAMÓN, "Notas para la edición de *Alma compasiva*, de Juan Ramón Jiménez", en Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, eds., *Juan Ramón Jiménez, prosista*, Fundación Juan Ramón Jiménez, Huelva, 2002, pp. 220-236.

GONZÁLEZ CASTRO, FRANCISCO, *Las relaciones insólitas: literatura fantástica española del siglo XX*, Pliegos, Madrid, 1996.

GONZÁLEZ MIGUEL, M^a DE LOS ÁNGELES, *E.T.A. Hoffmann y E.A. Poe. Estudio comparado de su narrativa breve*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2000.

GRACIA, JORDI, "La conciencia astillada del escritor Mario Verdaguer", en Francis Lough, ed., *Hacia la novela nueva. Essays on the Spanish Avant-Garde Novel*, Peter Lang, Berna/Viena, 2000, pp. 155-178.

----, "Una larga celebración. Las letras españolas e Hispanoamérica entre 1960 y 1981", en Joaquín Marco y Jordi Gracia, eds., *La llegada de los bárbaros. La recepción de la literatura hispanoamericana, 1960-1981*, Edhasa, Barcelona, 2004, pp. 47-81.

GREGORI, CARMÉ, "Bontempelli i Calders: Imaginació, fantasia i realitat", en Ángel López García y Evangelina Rodríguez Cuadros, eds., *Miscel·lània Homenatge Enrique García Díez*, Universitat de València, Valencia, 1991, 141-146.

- , "El doble en els contes de Pere Calders", *Miscel·lània Jordi Carbonell*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1992, pp. 191-209.
- GUBERN, ROMÁN, *Máscaras de la ficción*, Anagrama, Barcelona, 2002.
- GUERARD, ALBERT J., "Concepts of the Double", en *Stories of the Double*, J.B. Lippincott Company, Filadelfia y Nueva York, 1967, pp. 1-14.
- GUILLAMON, JULIÀ, "E.T.A. Hoffmann o els aspectes nocturns de la reflexió literària", prólogo a E.T.A. Hoffmann, *Contes de magnetisme i hipnosi*, Edicions del Mall, Barcelona, 1985, pp. 151-169.
- GUILLÉN, CLAUDIO, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Crítica, Barcelona, 1985.
- GUIXÀ, PERE, "El tema del doble", *La Vanguardia. Culturas*, 9 de julio de 2003, p. 23.
- GULLÓN, RICARDO, *Autobiografías de Unamuno*, Gredos, Madrid, 1964.
- , *La invención del 98 y otros ensayos*, Gredos, Madrid, 1969.
- , "Ideologías del modernismo", *Ínsula*, 291 (febrero 1971), pp. 1 y 11.
- , "La polémica entre Modernismo y generación del 98", en AA.VV., *Actas del Congreso Internacional sobre el modernismo español e hispanoamericano* (octubre de 1985), Diputación Provincial, Córdoba, 1987, pp. 69-78.
- , "Introducción" a Ricardo Doménech, *El espacio escarlata*, Endymión, Madrid, 1989, pp. 9-22.
- , *Direcciones del modernismo*, Alianza, Madrid, 1990.
- GUTHRIE, W. K. C., *Orfeo y la religión griega. Estudio sobre el movimiento órfico*, Eudeba, Buenos Aires, 1970.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, RAFAEL, *Modernismo*, Montesinos, Barcelona, 1983.
- HAUSER, ARNOLD (1957), *Historia social de la literatura y el arte*, DeBolsillo, Barcelona, 2004, 2 vols.
- HEINE, HEINRICH (1835), *Para una historia de la nueva literatura alemana*, ed. de José Luis Pascual, Ediciones Felmar, Madrid, 1976.
- (1853), *Los dioses en el exilio*, ed. de Pedro Gálvez, Bruguera, Barcelona, 1984.
- HERDER, JOHANN GOTTFRIED, *Obra selecta*, ed. de Pedro Ribas, Alfaguara, Madrid, 1982.
- HERDMAN, JOHN, *The Double in Nineteenth-Century Fiction*, MacMillan Press, Londres, 1990.

HERMENEGILDO, ALFREDO, "La imposible ruptura de la geminación: *El Otro*, de Unamuno", en Jesús María Lasagabaster, ed., *El teatro de Miguel de Unamuno*, Universidad de Deusto, San Sebastián, 1987, pp. 189-211.

HERRERO CECILIA, JUAN, *Estética y pragmática del relato fantástico*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2000.

HILDENBROCK, A., *Das Andere Ich. Künstlicher Mensch und Doppelgänger in der Deutsch- und Englischsprachigen Literatur*, Stauffenburg, Tübingen, 1986.

HODDIE, JAMES H., *El contraste en la obra de Ramón Gómez de la Serna*, Pliegos, Madrid, 1999.

HOFFMANN, DANIEL, *Poe, Poe, Poe, Poe, Poe, Poe, Poe, Poe, Poe*, Doubleday & C, Nueva York, 1972.

HORKHEIMER, MAX, Y THEODOR W. ADORNO (1947), *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid, 1998.

HUERTAS, ALFREDO, "Entrevista con la doble personalidad de Pepe Francés, operador de posta, y don José Francés, académico de Bellas Artes", *La Voz de Correos*, 41 (mayo de 1928), pp. 7-11.

HUTCHEON, LINDA, "Ironie et parodie: stratégie et structure", *Poétique*, 36 (1978), pp. 467-477.

INGE, M. THOMAS Y GLORIA DOWNING, "Unamuno and Poe", *Poe Newsletter*, 3 (diciembre de 1970), pp. 35-36.

JAMES, ALICE (1889-1892), *El diario de Alice James*, ed. de León Edel, Pre-Textos/Fundación ONCE, Valencia, 2003.

JAMES, HENRY (1884), "El arte de la ficción", *El futuro de la novela*, ed. de Roberto Yahni, Taurus, Madrid, 1975, pp. 15-40.

---- (1907), "Prólogo a *El americano*", *El futuro de la novela*, ed. de Roberto Yahni, Taurus, Madrid, 1975, pp. 55-58.

---- (1909), "Prólogo a 'El altar de los muertos' y otros cuentos", *El futuro de la novela*, ed. de Roberto Yahni, Taurus, Madrid, 1975, pp. 74-77.

----, *The Complete Notebooks of Henry James*, ed. de Leon Edel y Lyall H. Powers, Oxford University Press, New York-Oxford, 1987.

JAMES, WILLIAM (1890), *The Principles of Psychology*, Encyclopaedia Británica, Chicago, 1952.

---- (1902), *Les varietats de l'experiència religiosa*, ed. de Jordi Bachs, Ediciones 62/Diputació de Barcelona, Barcelona, 1985.

JAMESON, FREDIC (1984), *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Paidós, Barcelona, 1991.

JARNÉS, BENJAMÍN (1927), *Ejercicios*, en *Obra crítica*, ed. de Domingo Ródenas, Institución Fernando el Católico (CSIC), Zaragoza, 2001.

----, "Sherwood Anderson", *Revista de Occidente*, XX, 60 (junio de 1928), pp. 349-357.

---- (1931), *Rúbricas (Nuevos Ejercicios)*, en *Obra crítica*, ed. de Domingo Ródenas, Institución Fernando el Católico (CSIC), Zaragoza, 2001.

JAUSS, HANS ROBERT (1989), *Las transformaciones de lo moderno*, Visor, Madrid, 1995.

JOHNSON, ROBERTA, "1902: Inicios de la novela intelectual", en Paul Aubert, ed., *La novela en España*, Casa de Velázquez, Madrid, 2001, pp. 93-102.

JOURDE, PIERRE Y PAOLO TORTONESE, *Visages du double. Un thème littéraire*, Nathan, s.l., 1996.

JOVÉ, JORDI, "Fantasía y humor en los *Cuentos* de Fernández Bremón", *Scriptura*, 16 (2001), pp. 119-132.

JUNG, CARL GUSTAV (1933), *El yo y el inconsciente*, Luis Miracle, Barcelona, 1964.

---- (1951), *Aion*, Paidós, Barcelona, 1997.

---- (1964), *Recuerdos, sueños, pensamientos*, Seix Barral, Barcelona, 1994.

---- (1964), "Acercamiento al inconsciente", en Carl Gustav Jung y otros, *El hombre y sus símbolos*, Aguilar, Madrid, 1974, pp. 18-103.

KEPPLER, C. F., *The literature of the Second self*, University of Arizona Press, Tucson, 1972.

KRACAUER, SIEGFRIED (1947), *De Caligari a Hitler*, Paidós, Barcelona, 1985.

LACAN, JACQUES (1949), "El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica", *Escritos 1*, Siglo Veintiuno, Madrid, 1994.

LAING, R. D. (1961), *El yo y los otros*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974.

LAMARCA MARGALEF, JORDI, *Ciencia y literatura. El científico en la literatura inglesa de los siglos XIX y XX*, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1983.

LANCASTRE, MARIA JOSÉ DE, *Fernando Pessoa. Uma Fotobiografia*, Quetzal, Lisboa, 1998.

LANERO, JUAN JOSÉ, JULIO CÉSAR SANTOYO, Y SECUNDINO VILLORIA, “50 años de traductores, críticos e imitadores de Edgar Allan Poe (1857-1913)”, *Livius*, 3 (1993), pp. 159-184.

LATORRE, YOLANDA, “La fascinación en el discurso fantástico español finisecular: una incursión en la narrativa de Emilia Pardo Bazán”, en Jaume Pont, ed., *Narrativa fantástica del siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Milenio-Universitat de Lleida, Lérida, 1997, pp. 381-396.

LAVAUD, ÉLIANE, *Valle-Inclán: du journal au roman (1888-1915)*, Klincksieck, Braga, 1979.

LE BON, GUSTAVE (1895), *Psicología de las masas*, Morata, Madrid, 1983.

LEE BRETZ, MARY, “Cristina Fernández Cubas and the recuperation of the semiotic in *Los atillos de Brumal*”, *Anales de la literatura española contemporánea*, 13 (1998), pp. 177-188.

LEHMAN, TUULA, *Transitions savantes et dissimulées. Une étude structurale des contes et nouvelles de Guy de Maupassant*, Finnish Society of Sciences and Letters, Helsinki, 1990.

LEUTRAT, JEAN-LOUIS, “El western”, en AA.VV., *Historia general del cine. EE.UU. (1908-1915)*, Cátedra, Madrid, 1998, vol. II, pp. 135-155.

----, “El western”, en AA.VV., *Historia general del cine. América (1915-1928)*, Cátedra, Madrid, 1997, vol. IV, pp. 161-190.

LEVIN, HARRY (1958), *The Power of Blackness. Hawthorne, Poe, Melville*, Alfred A. Knopf, Nueva York, 1976.

----, “Thematics and criticism”, en Peter Demetz, ed., *The disciplines of criticism: Essays in literary theory, interpretation and history*, Yale University Press, New Haven, 1968.

LÉVY-BRUHL, LUCIEN (1927), *El alma primitiva*, Península, Barcelona, 1985.

LEYEN, FRIEDRICH VON DER, “Le Märchen”, en Albert Béguin, ed., *Le Romantisme allemand*, Cahiers du Sud, Francia, pp. 75-93.

LEYTE, ARTURO, “Introducción. Una filosofía idealista de la naturaleza”, F.W.J. Schelling, *Escritos sobre filosofía de la naturaleza*, Alianza, Madrid, 1996, pp. 11-66.

LIVERANI, ELENA, “Zorrilla y Cristóbal Lozano: fuentes barrocas del teatro histórico de Zorrilla”, en Javier Blasco Pascual, ed., *Actas del Congreso sobre José Zorrilla. Una nueva lectura*, Universidad de Valladolid y Fundación Jorge Guillén, Valladolid, 1995, pp. 375-383.

LÓPEZ ANTUÑANO, JOSÉ GABRIEL, *Mario Verdaguer, un escritor proteico*, Pliegos, Madrid, 1994.

LÓPEZ LÓPEZ, MATÍAS, *Los personajes de la comedia plautina: nombre y función*, Pagès, Lérida, 1991.

LÓPEZ MOLINA, LUIS, “Le donjuanisme et les littératures d’avant-garde: un exemple espagnol”, en AA.VV., *Don Juan. Les Actes du Colloque de Treyvaux*, Editions Universitaires Fribourg, Friburgo, 1982, pp. 83-93.

----, “Ramón Gómez de la Serna o la escritura incontenible”, *Quaderns de Vallençana*, 1 (junio de 2003), pp. 72-81.

----, “El ‘ramonismo’ hoy”, *Quimera*, 235 (octubre de 2003), pp. 24-32.

----, “Introducción” a Ramón Gómez de la Serna, *Disparates y otros caprichos*, Menoscuarto, Palencia, 2005, pp. 7-38.

LOVECRAFT, H. P. (1939), *El horror en la literatura*, Alianza, Madrid, 1998.

LYON, DAVID (1994), *Postmodernidad*, Alianza, Madrid, 1997.

LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS (1979), *La condición postmoderna*, Cátedra, Madrid, 1998.

LLOPIS, RAFAEL, *Historia natural de los cuentos de miedo*, Júcar, Madrid, 1974.

LLORENS, VICENTE, *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*, Castalia, Madrid, 1968.

----, *El romanticismo español*, Fundación Juan March y Castalia, Madrid, 1979.

MAGRINYÀ, LUIS, “Henry James o la conciencia de lo fantástico”, prólogo a Henry James, *“La tercera persona” y otros relatos fantásticos*, Rialp, Madrid, 1993, pp. 9-12.

MAINER, JOSÉ-CARLOS, “Introducción” a Francisco Ayala, *Cazador en el alba y otras imaginaciones*, Seix Barral, Barcelona, 1971.

---- (1983), *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Cátedra, Madrid, 1999.

MALANDAIN, GABRIELLE, “Récit, miroir, histoire. Aspects de la relation Nerval-Hoffmann”, *Romantisme*, 20 (1978), pp. 79-93.

MALKANI, FABRICE, “Fantastique et imaginaire scientifique en Allemagne a l’époque de la *Naturphilosophie*: l’exemple des *Archives du magnetisme animal (1817-1823)*”, en Suzanne Varga y Jean-Jacques Pollet, eds., *Traditions fantastiques ibériques et germaniques*, Artois Presses Université, Artois, 1998, pp. 103-117.

MALRIEU, JOEL, *Le Horla de Guy de Maupassant*, Gallimard, París, 1996.

MANN, THOMAS (1835), “Introducción” a Adelbert von Chamisso, *La maravillosa aventura de Peter Schlemihl*, Anaya, Madrid, 1985, pp. 9-43.

MARCO, JOAQUÍN, “Las máscaras en la obra machadiana” en AA.VV., *Antonio*

Machado: el poeta y su doble, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1989, pp. 9-35.

MARÍ, ANTONI, ed., *El entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán*, Tusquets, Barcelona, 1979.

MARÍAS, JAVIER (1992), “Robert Louis Stevenson entre criminales”, *Vidas escritas*, Suma de Letras, Madrid, 2002, pp. 99-108.

MARÍAS, JULIÁN, “Dos dramas románticos: *Don Juan Tenorio* y *Traidor, infanado y mártir*”, en AA.VV., *Estudios románticos*, Casa-Museo Zorrilla, Valladolid, 1975, pp. 181-197.

MARIGNY, JEAN, “Le double et la mise en abyme dans les *Mémoires privés et confessions d'un pécheur justifié* de James Hogg (1824)”, *Cahiers de l' Hermétisme. Colloques de Cerisy. La littérature fantastique*, Albin Michel, París, 1991, pp. 90-101.

MÁRQUEZ, ANTONIO, *Literatura e Inquisición en España (1478-1834)*, Taurus, Madrid, 1980.

MARRA-LÓPEZ, JOSÉ, *Narrativa española fuera de España (1931-1961)*, Guadarrama, Madrid, 1963.

MARRAST, ROBERT, *Espronceda. Articles et discours oubliés. La bibliothèque d'Espronceda*, Presses Universitaires de France, París, 1966.

---- (1974), *José de Espronceda y su tiempo*, Crítica, Barcelona, 1989.

MARTÍN, REBECA, “La impostura como forma de vida. A propósito de *Impostura*, de Enrique Vila-Matas”, *Cuadernos de narrativa*, 7 (diciembre de 2002), pp. 77-85.

----, “La lógica del caos”, *Quimera*, 230 (mayo de 2003), pp. 68-69 (Reseña sobre *El hombre duplicado*, de Jose Saramago).

----, “La destrucción de la biografía: el motivo del doble en dos cuentos de Javier Marías”, en Irene Andres-Suárez y Ana Casas, eds., *Javier Marías*, Arco/Libros, Madrid, 2005, pp. 231-241.

----, “La curiosidad del narrador. A propósito de *La raya oscura*, de Segundo Serrano Poncela”, en AA.VV., *Actas del Tercer Congreso Internacional “Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939”*, Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra, 2005 (en prensa).

----, “Duplicaciones, desdoblamientos y escisiones en la narrativa fantástica de Cristina Fernández Cubas”, en *Lo fantástico en el espejo (Actas del IV Coloquio Internacional de Literatura Fantástica)*, Universidad de Basilea, Suiza, 2006 (en prensa).----, “Las realidades enturbiadas: los impostores de Cristina Fernández Cubas”, en Irene Andres-Suárez y Ana Casas, eds., *Cristina Fernández Cubas*, Arco/Libros, Madrid, 2006 (en prensa).

----, "La ciencia dislocada: los sabios de José Fernández Bremón en su narrativa breve", *España contemporánea* (en prensa).

MARTÍN-MAESTRO, ABRAHAM, "La narrativa fantástica en la España de la posguerra", en Enriqueta Morillas Ventura, ed., *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Quinto Centenario, Madrid, 1991, pp. 197-209.

MARTÍNEZ, IZASKUN, "Miguel de Unamuno, lector de William James", *Seminario del Grupo de Estudios Peirceanos*, Universidad de Navarra (14 de octubre de 2004), <http://www.unav.es/gep/MartinezSeminarioUnamuno.html>.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, ISABEL, *Dostoievski: de la igualdad a la diferencia. Ensayo sobre la burocracia*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003.

MARTÍNEZ SANTA, ANA, "La influencia de E.T.A. Hoffmann", *Actas del cuarto congreso internacional de estudios galdosianos*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1993, vol. II, pp. 157-168.

MASSOT, JOSEP, "La conciencia de las palabras", *La Vanguardia*, 31 de marzo de 2003, p. 46 (Entrevista con Justo Navarro).

MAUPASSANT, GUY DE (1883), "Le fantastique", *Le Horla et autres récits fantastiques*, ed. de Daniel Mortier, Presses Pocket, París, 1989, pp. 186-190.

MAYOR, JUAN, "Smith y Ramírez, S.A., de Alonso Zamora Vicente", *Índice de Artes y Letras*, 123 (marzo de 1959), p. 21.

MENDOZA DÍAZ-MAROTO, FRANCISCO, "Introducción" a Cristóbal Lozano, *Soledades de la vida y desengaños del mundo*, facsímil de la edición de 1663, Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel", Albacete, 1998, pp. VII-XXXIV.

MERINO, JOSÉ MARÍA, "La relación con el doble", *República de las Letras*, 46 (diciembre de 1995), pp. 103-106 (También como "La sombra en el umbral" en José María Merino, *Días imaginarios*, Seix Barral, Barcelona, 2002, pp. 137-140).

----, "Prólogo" a *Cien años de cuentos (1898-1998). Antología del cuento español en castellano*, Alfaguara, Madrid, 1998, pp. 15-26.

----, "El narrador narrado", *Cuadernos de narrativa*, 6 (diciembre de 2001), pp. 9-24.

----, "La impregnación fantástica: una cuestión de límites", *Quimera*, 218-219 (julio-agosto de 2002), pp. 25-29.

MILLÁN, MARÍA CLEMENTA, "Indagaciones sobre la realidad en *La sombra* y otros relatos breves. Cervantes, Hoffmann y Chamisso en Galdós", en AA.VV., *Galdós. Centenario de "Fortunata y Jacinta"*, Universidad Complutense, Madrid, 1989, pp. 129-143.

- MILLÁN JIMÉNEZ, JOAQUÍN, “El cuento literario español en los años 40. Un género a flote”, *Las Nuevas Letras*, 8 (1988), pp. 80-86.
- MILLÁS, JUAN JOSÉ, “El síndrome de Antón”, prólogo a *Trilogía de la soledad*, Alfaguara, Madrid, 1996, pp. 9-21.
- MILLER, KARL, *Doubles*, Oxford University Press, Oxford, 1987.
- MILNER, MAX, (1960), *Le diable dans la littérature française*, José Corti, París, 2 vols., 1971.
- MIYOSHI, MASAO, *The Divided Self: a perspective on the Literature of the Victorians*, New York University Press, New York, 1969.
- MOLINA-FOIX, JUAN ANTONIO, “Introducción” a Matthew Gregory Lewis, *El monje*, Cátedra, Madrid, 1995, pp. 7-102.
- MONGUIÓ, LUIS, *Don José Joaquín de Mora y el Perú del Ochocientos*, Castalia, Madrid, 1967.
- MONLEÓN, JOSÉ B., “La sombra y la incertidumbre fantástica”, *Anales galdosianos*, XXIV (1989), pp. 31-41.
- MONTES, EUGENIO (1963), “Samuel Ros, o el poeta en prosa”, en Joaquín de Entrambasaguas, ed., *Las mejores novelas contemporáneas*, Planeta, Barcelona, 1973, vol. IX, pp. 775-779.
- MONTESINOS, JOSÉ F. (1954), *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*, Castalia, Madrid, 1980.
- (1968), *Galdós*, Castalia, Madrid, 1980, 2 vols.
- MORAND, PAUL, *Vie de Guy de Maupassant*, Flammarion, París, 1942.
- MORILLO VELARDE-QUINTERO, A.I. LÓPEZ FRAILE Y L. SANTAMARÍA VÁZQUEZ, “Síndrome de Capgras: análisis crítico a propósito de dos casos”, *Psiquiatría pública*, vol. 10, 4 (julio-agosto de 1998), pp. 233-237 (<http://www.dinarte.es/salud-mental/pdfs/caso-cli.pdf>).
- MORLEY, S. GRISWOLD Y COURTNEY BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 1968.
- MORTIER, DANIEL, “La légende du conteur fou”, en Guy de Maupassant, *Le Horla et autres récits fantastiques*, Presses Pocket, París, 1989, p. 181-183.
- MURILLO, ENRIQUE, “La actualidad de la narrativa española”, *Diario 16*, 23 de abril de 1988.
- NABOKOV, VLADIMIR (1966), *Habla, memoria*, Anagrama, Barcelona, 1986.
- , *Curso de literatura europea*, Ediciones B, Barcelona, 1997.

NAVARRO, ANTONIO JOSÉ, “Yo soy el otro. El mito del doble en el cine expresionista alemán”, en AA.VV., *Cine fantástico y de terror alemán (1913-1927)*, Donostia Kultura, San Sebastián, 2002, pp. 61-74.

NAVAS RUIZ, RICARDO (1970), *El Romanticismo español*, Cátedra, Madrid, 1990.

----, “Los donjuanes de Zorrilla”, en José Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, ed. de Luis Fernández Cifuentes, Crítica, Barcelona, 1993, pp. ix-xxviii.

----, “Bretón de los Herreros y la sátira literaria”, en Miguel Ángel Muro, ed., *Actas del Congreso Internacional “Bretón de los Herreros: 200 años de Escenarios”*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 1998, pp. 123-144.

NERVAL, GÉRARD DE (1845), “Jacques Cazotte”, *Los iluminados*, en *Poesía y prosa literaria*, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2004, pp. 798-850.

NICHOLS, GERALDINE C., “Entrevista a Cristina Fernández Cubas”, *España Contemporánea*, VI/2 (otoño de 1993), pp. 55-71.

NIETZSCHE, FRIEDRICH (1871), *El nacimiento de la tragedia*, EDAF, Madrid, 2001.

NICOLÁS, CÉSAR, *Ramón Gómez de la Serna y la generación del 27*, Tesis Doctoral, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1983.

----, “Imagen y estilo en Ramón Gómez de la Serna”, en Nigel Dennis, ed., *Studies on Ramón Gómez de la Serna*, Dovehouse Editions, Ottawa, 1988, pp. 129-135.

NORA, EUGENIO DE (1962), *La novela española contemporánea*, Gredos, Madrid, 1973, 2 vols.

NÚÑEZ, ANTONIO, “El perfil humano de Jorge Luis Borges”, *Ínsula*, 195 (febrero de 1963), p. 5.

NÚÑEZ PUENTE, SONIA, *Ellas se aburren. “Ennui” e imagen en “La Regenta” y la novela europea de la segunda mitad del siglo XIX*, Universidad de Alicante, Alicante, 2001.

OLEZA, JOAN, “Max Aub entre vanguardia, realismo y postmodernidad”, *Ínsula*, 569 (1994), pp. 1-2 y 27-28.

ORTIZ ARMENGOL, PEDRO, *Espronceda y los gendarmes*, Prensa Española, Madrid, 1969.

----, *Vida de Galdós*, Crítica, Barcelona, 1995.

PAGEARD, ROBERT, *Goethe en España*, CSIC, Madrid, 1958.

PAGÉS LARRAYA, ANTONIO (1957), “Estudio Preliminar” a Eduardo Ladislao Holmberg, *Cuentos fantásticos*, Edicial, Buenos Aires, 1994, pp. 7-98.

PALACIO VALDÉS, ARMANDO, *Testamento literario*, en *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1970, vol. 2, pp. 1279-1341.

PALACIOS BERNAL, CONCEPCIÓN, *Los cuentos fantásticos de Maupassant*, Universidad de Murcia, Murcia, 1986.

PARAÍSO DE LEAL, ISABEL, “Yo, el otro”, en Jesús María Lasagabaster, ed., *El teatro de Miguel de Unamuno*, Universidad de Deusto, San Sebastián, 1987, pp. 153-189.

PARDO BAZÁN, EMILIA (1885), “Prólogo” a *La dama joven*, en *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1973, vol. III, pp. 666-669.

---- (1887), *La Revolución y la novela en Rusia*, en *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1973, vol. III, pp. 760-880.

---- (1899), “Prólogo” a *Cuentos sacroprofanos*, en *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1973, vol. III, pp. 1216-1218.

PAREDES NÚÑEZ, JUAN, *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Universidad de Granada, Granada, 1979.

----, “Los cuentos de Juan Ramón Jiménez”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 376-378 (octubre-diciembre de 1981), pp. 777-784.

----, “Maupassant en Espagne: d’une influence concrète du *Horla*”, *Revue de Littérature Comparée*, 3 (julio-septiembre de 1985), pp. 267-279.

PASCAL, BLAISE (h. 1659), *Pensamientos*, ed. de Mario Parajón, Cátedra, Madrid, 1998.

PAULINO, JOSÉ, “Introducción” a Miguel de Unamuno, *El otro. El hermano Juan*, Espasa Calpe, Madrid, 1992, pp. 9-53.

PEERS, ALLISON, *Historia del movimiento romántico español*, Gredos, Madrid, 1973, 2 vols.

PÉREZ, ANA, “Introducción” a E.T.A. Hoffmann, *Opiniones del gato Murr*, ed. de Ana Pérez y Carlos Fortea, Cátedra, Madrid, 1997, pp. 9-115.

PÉREZ GIL, VIOLETA, *El relato fantástico desde el romanticismo al realismo. Estudio comparado de textos alemanes y franceses*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1993.

PERROT, JEAN, “Le tour d’écrou du coeur: de Maupassant à Henry James”, en Jacques Lecarme y Bruno Vercier, eds., *Maupassant miroir de la nouvelle*, Presses Universitaires de Vicennes, París, 1988, pp. 149-175.

- PETRIZ RAMOS, BEATRICE, *Introducción crítico-biográfica a José María Salaverría (1873-1940)*, Gredos, Madrid, 1960.
- PICOCHÉ, JEAN-LOUIS, “Introducción” a José Zorrilla, *Don Juan Tenorio. El capitán Montoya*, Taurus, Madrid, 1992, pp. 9-83.
- PHILLIPS, ALLEN, *Alejandro Sawa. Mito y realidad*, Turner, Madrid, 1976.
- PIRANDELLO, LUIGI (1908), *L'umorismo*, Mondadori, Milán, 1992.
- PIVETEAU, OLIVIER, “Mañara”, en Pierre Brunel, ed., *Dictionnaire de Don Juan*, Robert Laffont, París, 1999, pp. 586-598.
- PIVOT, BERNARD, *Los monográficos de Apostrophes: Vladimir Nabokov*, Colección “Videoteca de la memoria literaria”, Editrama & Ina, 2001.
- PLATÓN, *Fedón. Fedro*, ed. de Luis Gil Fernández, Alianza, Madrid, 2001.
- POE, EDGAR ALLAN (1836), “El Jugador de Ajedrez de Maelzel”, *Ensayos y críticas*, Alianza, Madrid, 1973, pp. 186-213.
- (1842), “*Twice-Told Tales*, *Graham's Magazine*”, en John L. Idol, Jr., y Buford Jones, eds., *Nathaniel Hawthorne. The Contemporary Reviews*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994, pp. 60-61 y 63-68.
- (1847), “Tale-Writing – Nathaniel Hawthorne”, *Godey's Magazine and Lady's Book*, en John L. Idol, Jr., y Buford Jones, eds., *Nathaniel Hawthorne. The Contemporary Reviews*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994, pp. 99-104.
- (1842-1847), “Hawthorne”, *Ensayos y críticas*, Alianza, Madrid, 1973, pp. 125-141.
- PONNAU, GWENHAËL, *La folie dans la littérature fantastique*, CNRS, 1987.
- PONT, JAUME, “Género fantástico y grotesco romántico: *La noche de máscaras*, de Antonio Ros de Olano”, en Rosa de Diego y Lidia Vázquez, eds., *De lo grotesco*, Diputación Foral de Álava, Vitoria, 1996, pp. 119-126.
- , “Sentimiento subjetivo y género fantástico: *El doctor Lañuela*, de Antonio Ros de Olano”, en Jaume Pont, ed., *Narrativa fantástica del siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Milenio-Universitat de Lleida, Lérida, 1997, pp. 127-143.
- , “La narrativa fantástica de Antonio Ros de Olano: naturaleza demoníaca y grotesco romántico”, en Jaume Pont, ed., *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, Universitat de Lleida, Lérida, 1999, pp. 161-178.
- , “Huérfanos y expósitos en la obra en prosa de Antonio Ros de Olano” (Anexo “Carlitos. Problema social” por Antonio Ros de Olano)”, en R. Fernández y J. Soubeyroux,

eds., *Historia social y literatura*, Milenio-Université Jean Monnet, Lérida-Sant Étienne, 2001, pp. 231-253.

POULET, GEORGES, "Nerval, Gautier et la blonde aux yeux noirs", *Trois essais de mythologie romantique*, José Corti, París, 1985, pp. 83-134.

----, "Sylvie ou la pensée de Nerval", *Trois essais de mythologie romantique*, José Corti, París, 1985, pp. 13-81.

----, "Théophile Gautier", *Études sur le temps humain*, Éditions du Rocher, s.l., 1976, vol. I, pp. 317-345.

POUND EZRA, (1918), "Henry James", *Ensayos literarios*, Monte Ávila, Caracas, 1968, pp. 249-288.

POZUELO YVANCOS, JOSÉ MARÍA, "Vila-Matas en su red literaria", *Cuadernos de narrativa*, 7 (diciembre de 2002), pp. 31-43.

POZZI, GABRIELA, "Fantasmas reales y misterios resueltos: convenciones narrativas en los 'cuentos fantásticos' de *El Artista* (1835-1836)", *España Contemporánea*, VIII, 2 (1995), pp. 75-87.

PRAZ, MARIO (1972), *El pacto con la serpiente*, FCE, México, 1988.

PUJOL, CARLOS (1976), "Introducción" a Henry James, *Historias de fantasmas*, Luis de Caralt Editor, Barcelona, 1984, pp. 5-13.

PUNTER, DAVID, *The Literature of Terror. A history of Gothic fictions from 1765 to the present day*, Longman, New York, 1996, 2 vols.

QUIÑONES, JAVIER, ed., "La narrativa breve del exilio republicano", *Quimera*, 252 (enero de 2005), pp. 12-60.

RABASCO MACÍAS, ESTHER, "La sombra en el espejo (En torno a la técnica narrativa de lo fantástico en *La sombra*, de Benito Pérez Galdós)", en Jaume Pont ed., *Narrativa fantástica del siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Milenio-Universitat de Lleida, Lérida, 1997, pp. 355-366.

RAMONEDA, ARTURO, "Introducción" a *Antología del cuento español*, Alianza, Madrid, 1999, vol. 2, pp. 7-47.

RAMOS-GASCÓN, ANTONIO, "Introducción" a Leopoldo Alas, *Pipá*, Cátedra, Madrid, 1999, pp. 15-102.

RAMOS GÓMEZ, M^a TERESA, *Ficción y fascinación. Literatura fantástica prerromántica francesa*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1988.

RAMOS GONZÁLEZ, GABINO, *El género fantástico y España en Prosper Mérimée*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1982.

RANDOLPH, DONALD ALLEN, *Eugenio de Ochoa y el romanticismo español*, University of California Press, Berkeley y Los Ángeles, 1966.

RANK, OTTO (1919), *Le Double*, Petite Bibliothèque Payot, París, 1973 (Junto con *Don Juan*).

REISZ, SUSANA, “Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales”, en David Roas, ed., *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, 2001, pp. 193-221.

RICHER, JEAN, *Gérard de Nerval et les doctrines ésotériques*, Le Griffon d’Or, París, 1947.

----, *Nerval. Expérience et création*, Hachette, París, 1970.

RICHTER, JOHANN PAUL FRIEDRICH (1804), *Introducción a la Estética*, Hachette, Buenos Aires, 1976.

---- (1814), “Prólogo” a E.T.A. Hoffmann, *Fantasías a la manera de Callot*, Anaya, Madrid, 1986, pp. 31-34.

RICO, FRANCISCO, “El hacedor de Jorge Luis Borges”, *Índice*, 166 (octubre de 1962), p. 23.

----, “De hoy para mañana: la literatura de la libertad”, *El País*, 9 de octubre de 1991, p. 4.

RÍO, MARTÍN DEL (1600), *La magia demoníaca*, ed. de Jesús Moya, Hiperión, Madrid, 1991.

RÍOS, LAURA DE LOS, *Los cuentos de Clarín. Proyección de una vida*, Revista de Occidente, Madrid, 1965.

RIPELLINO, ANGELO MARIA (1973), *Praga mágica*, Seix Barral, Barcelona, 2003.

RIPOLL, BEGOÑA (1991), *La novela barroca. Catálogo bio-bibliográfico (1620-1700)*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1991.

RISCO, ANTONIO, *Literatura y fantasía*, Taurus, Madrid, 1982.

RIVAS, ANTONIO, “De caprichos y disparates: las formas del microrrelato de Ramón Gómez de la Serna”, en Andrés Cáceres Milnes y Eddie Morales Piña, eds., *Asedios a una nueva categoría textual: el microrrelato*, Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, 2005, pp. 59-73.

RIVERA RECIO, LEONARDO, “Dino Buzzati y el combate contra el doble”, en Juan Bargalló, ed., *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Alfar, Sevilla, 1994, pp. 159-170.

ROAS, DAVID, “Voces de otro lado: el fantasma en la narrativa fantástica”, en Jaume Pont, ed., *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, Universitat de Lleida, Lérida, 1999, pp. 93-107.

----, *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*, Universitat Autònoma de Barcelona, 2000, tesis doctoral inédita.

----, “La amenaza de lo fantástico”, en David Roas, ed., *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, 2001, pp. 7-44.

----, “Entre cuadros, espejos y sueños misteriosos. La obra fantástica de Pedro Escamilla”, *Scriptura*, 16 (2001), pp. 103-118.

----, “Contexto sociocultural y efecto fantástico: un binomio inseparable”, en Ana María Morales y José Miguel Sardinas, eds., *Odiseas de lo fantástico (Actas del III Coloquio Internacional de Literatura Fantástica «2001: Odisea de lo Fantástico»*, 2001), CILF, México, pp. 38-56.

----, “El género fantástico y el miedo”, *Quimera*, 218-219 (julio-agosto de 2002), pp. 41-45.

----, *Hoffmann en España. Recepción e influencias*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002.

----, “Prólogo” a David Roas, ed., *El castillo del espectro. Antología de relatos fantásticos españoles del siglo XIX*, Círculo de Lectores, Barcelona, 2002, pp. 7-22.

----, “Lo fantástico y sus efectos”, en *Lo fantástico en el espejo (Actas del IV Coloquio Internacional de Literatura Fantástica)*, Universidad de Basilea, 2006 (en prensa).

----, “El ángulo insólito: Cristina Fernández Cubas y lo fantástico”, en Irene Andres-Suárez y Ana Casas, eds., *Cristina Fernández Cubas*, Arco/Libros, Madrid, 2006 (en prensa).

RÓDENAS DE MOYA, DOMINGO, *Metaficción y autorreferencialidad en la novela vanguardista española*, Tesis Doctoral, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1997.

----, *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela española de Vanguardia*, Barcelona, Península, 1998.

----, “Introducción” a *Proceder a sabiendas. Antología de la narrativa de Vanguardia española (1923-1936)*, Alba, Barcelona, 1997, pp. 11-57.

----, “Introducción” a *Prosa del 27*, Espasa Calpe, Madrid, 2000, pp. 11-118.

RODRÍGUEZ GUERRERO-STRACHAN, SANTIAGO, *Presencia de Edgar Allan Poe en la literatura española del siglo XIX*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1999.

RODRÍGUEZ-MOÑINO, ANTONIO, *Cristóbal Bravo, poeta ciego del siglo dieciséis. Intento bibliográfico (1572-1963)*, Valladolid, s.e., 1966.

----, *Diccionario de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, Castalia, Madrid, 1970.

ROGERS, ROBERT, "The Beast in Henry James", *The American Imago*, XIII (invierno de 1956).

----, *A Psychoanalytical Study of the Double en Literature*, Wayne State University Press, Detroit, 1970.

ROHDE, ERWIN (1898), *Psique. El culto de las almas y la creencia en la inmortalidad entre los griegos*, Labor, Barcelona, 1973, 2 vols.

ROMERO TOBAR, LEONARDO, "Introducción" a Alonso Zamora Vicente, *Suplemento literario*, Espasa Calpe, Madrid, 1984, pp. 9-33.

----, *Panorama crítico del romanticismo español*, Castalia, Madrid, 1994.

----, "Sobre la acogida del relato fantástico en la España romántica", en Georges Güntert y Peter Frölicher, eds., *Teoría e interpretación del cuento*, Lang, Viena, 1995, pp. 223-237.

----, "Zorrilla: el imaginario de la tradición", en Javier Blasco Pascual, ed., *Actas del Congreso sobre José Zorrilla. Una nueva lectura*, Universidad de Valladolid y Fundación Jorge Guillén, Valladolid, 1995, pp. 165-184.

----, "Flor de santidad: su proceso de redacción y la figura del doble", *Analecta Malacitana*, Anejo XXIV (1999), pp. 245-253.

ROSENBLAT, MARÍA LUISA, *Poe y Cortázar. Lo fantástico como nostalgia*, Monte Ávila, Caracas, 1990.

ROSENFELD, CLAIRE, "The Shadow Within: The Conscious and Unconscious Use of the Double", *Daedalus*, vol. 92, 2 (primavera de 1963), pp. 326-344.

ROSENZWEIG, SAUL, "The Ghost of Henry James", *Partisan Review*, 11 (1944), pp. 436-455.

ROSSET, CLÉMENT (1984), *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*, Tusquets, Barcelona, 1993.

---- (1992), *Principis de saviesa i follia*, Edicions 3 i 4, Valencia, 1997.

ROUGEMONT, DENIS DE, "Chamisso et le myte de l'ombre perdue", en Albert Béguin, ed., *Le Romantisme allemand*, Cahiers du Sud, Francia, 1949, pp. 354-366.

ROWE, JOHN CARLOS, "Posmodernist Studies", en Stephen Greenblatt y Giles Gunn, eds., *Redrawing the boundaries*, The Modern Language Association of America, Nueva York, 1992, pp. 179-208.

RUIZ ESTEBAN, YOLANDA, *El mito de Narciso en la literatura española*, Universidad Complutense, Madrid, tesis doctoral inédita, 1989.

RUIZ-FORNELLS, ENRIQUE, "La recepción de la literatura hispanoamericana en España (1975-1985)", en Samuel Amell y Salvador García-Castañeda, eds., *La cultura española en el posfranquismo*, Playor, Madrid, 1988, pp. 137-146.

RUTELLI, ROMANA, "Per un contributo all'argomento del *doppio letterario*", *Il confronto letterario*, año VIII, 16 (noviembre de 1991), pp. 245-249.

RYCHMOND, CAROLYN, "Gérmes de *La Regenta* en tres cuentos de Clarín", *Argumentos*, 63-64 (1984), pp. 16-21.

SABATO, ERNESTO, "Los dos Borges", *Índice*, 150-151 (junio-julio de 1961), pp. 6-7.

SAID ARMESTO, VÍCTOR, *La leyenda de don Juan*, Espasa Calpe Argentina, Buenos Aires, 1946.

SALA, ÁNGEL, "Los científicos oscuros y la manipulación obscena de las MASAS", en AA.VV., *Cine fantástico y de terror alemán (1913-1927)*, Donostia Kultura, San Sebastián, 2002, pp. 75-83.

SALAVERRÍA, JOSÉ MARÍA, "Miguel de Unamuno", *Retratos*, Espasa Calpe, Madrid, 1926, pp. 111-170.

----, "Ideas y notas. Ruido o fervor literarios", *La Vanguardia*, 1 de abril de 1927 (sobre *El marido, la mujer y la sombra*, de Mario Verdaguer).

----, "Prólogo" a *El muñeco de trapo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1928, pp. 5-9.

----, "La generación del 98", *Nuevos retratos*, Renacimiento, Madrid, 1930.

----, "Ramón Gómez de la Serna y el Vanguardismo", *Nuevos retratos*, Renacimiento, Madrid, 1930.

SALADRIGAS, ROBERT, "Borges antiacadémico", *Tele/Exprés*, 19 de mayo de 1971, p. 24.

SALAZAR, FLOR, "Procedimientos expresivos y teoría de la literatura fantástica: *Smith y Ramírez*, S.A. de Alonso Zamora Vicente", en AA.VV., *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Castalia, Madrid, 1996, vol. V, pp. 227-241.

SALINAS, PEDRO (1933), "Unamuno, autor dramático", *Literatura española. Siglo XX*, Alianza, Madrid, 1985, pp. 69-73.

----, GERARDO DIEGO Y JORGE GUILLÉN, *Correspondencia (1920-1983)*, ed. de José Luis Bernal, Pre-Textos, Valencia, 1996.

SÁNCHEZ LOBATO, JESÚS, “En torno a *Smith y Ramírez, S.A.*, de Alonso Zamora Vicente”, *Lucanor*, 3 (mayo de 1989), pp. 55-72.

SÁNCHEZ VIDAL, AGUSTÍN, “La cultura española de vanguardia”, en Tomás Albadalejo, Javier Blasco y R. de la Fuente, eds., *Las vanguardias. Renovación de los lenguajes poéticos*, Júcar, Madrid, 1992, pp. 12-31.

SANGSUE, DANIEL, *Le récit excentrique*, José Corti, París, 1987.

----, “De seconde main: rire et parodie chez Maupassant”, en Jacques Lecarme y Bruno Vercier, eds., *Maupassant miroir de la nouvelle*, Presses Universitaires de Vincennes, París, 1988, pp. 177-187.

SANMARTÍN BASTIDA, REBECA, “La Edad Media en los relatos breves de las revistas de la segunda mitad del siglo XIX”, *Salina*, 15 (noviembre de 2001), pp. 153-166.

----, “*Flor de Santidad y La Borgoñona*: medievalismo, estética y peregrinos en Valle-Inclán y Pardo Bazán”, *Hispanic Research Journal*, vol. 4, 3 (octubre de 2003), pp. 223-237.

SANTIÁÑEZ-TIÓ, NIL, “Introducción” a *De la luna a Mecnópolis. Antología de la ciencia ficción española (1832-1913)*, Sirmio/Quaderns Crema, Barcelona, 1995, pp. 7-35.

----, *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*, Crítica, Barcelona, 2002.

SANTOS, DÁMASO, “Vicente Soto, entre Londres y Valencia”, prólogo a Vicente Soto, *Casucuentos de Londres*, Magisterio Español, Madrid, 1973, pp. 11-22.

SANZ VILLANUEVA, SANTOS, “El cuento, de ayer a hoy”, *Lucanor* (“El cuento en España, 1975-1990”), 6 (septiembre de 1991), pp. 15-22.

SASTRE, ALFONSO (1958), “Arte como manifiesto”, www.sastre-forest.com/sastre/pdf/artecomo.pdf.

SAVINIO, ALBERTO (1944), *Maupassant y “el otro”*, Bruguera, Barcelona, 1983.

SAWA, MIGUEL, “Carta abierta a Ramón del Valle-Inclán, autor de *Epitalamio*”, *Don Quijote*, VI, 17 (23 de abril de 1897).

----, (1901), “Los bohemios. Pelayo del Castillo”, en José Esteban y Anthony N. Zahareas, eds., *Los proletarios del arte. Introducción a la bohemia*, Celeste, Madrid, 1998, pp. 94-95.

SCHANZER, GEORGE O., *La literatura rusa en el mundo hispánico: bibliografía*, University of Toronto Press, Toronto, 1972.

SCOTT, WALTER, "On the Supernatural in Fictitious Composition, and particularly on the Works of Ernest Theodore Hoffmann", *Foreign Quarterly Review*, vol. I (1827), pp. 60-98.

SCHELLING, F.W.J., *Schelling Antología*, ed. de José L. Villacañas, Península, Barcelona, 1987.

----, *Escritos sobre filosofía de la naturaleza*, ed. de Arturo Leyte, Alianza, Madrid, 1996.

SCHILLER, FRIEDRICH (1793 Y 1795), *Sobre la gracia y la dignidad. Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, Icaria, Barcelona, 1985.

SCHLEGEL, FRIEDRICH, *Obras selectas*, ed. de Hans Juretschke, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1983, 2 vols.

----, *Poesía y filosofía*, ed. de Diego Sánchez Meca, Alianza, Madrid, 1994.

SCHMIDT, ALBERT-MARIE, *Maupassant*, Seuil, París, 1962.

SCHULMAN, IVAN A., "Las genealogías secretas de la narrativa: del modernismo a la vanguardia", en Fernando Burgos, ed., *Prosa hispánica de vanguardia*, Orígenes, Madrid, 1986, pp. 20-41.

SMITH, ALAN, "La sombra y otras sombras: del romanticismo fantástico al realismo mitológico en Galdós", en Jaume Pont, ed., *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, Edicions Universitat de Lleida, Lérida, 1999.

SCHNEIDER, DANIEL J., "The Divided Self in the Fiction of Henry James", *PMLA*, vol. 90, 3 (mayo de 1975), pp. 447-460.

SCHNEIDER, MARCEL, *Histoire de la littérature fantastique en France*, Librairie Arthème Fayard, París, 1985.

SCHOPENHAUER, ARTHUR (1851), *Ensayo sobre las visiones de fantasmas*, Valdemar, Madrid, 1997.

SEGRE, CESARE, *Principios de análisis del texto literario*, Crítica, Barcelona, 1985.

SERÉS, GUILLERMO, "El concepto de *Fantasía*, desde la estética clásica a la dieciochesca", *Anales de literatura española*, 10 (1994), pp. 207-236.

SERRANO, CARLOS, *Carnaval en noviembre. Parodias teatrales españolas de "Don Juan Tenorio"*, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Alicante, 1996.

SERRANO PONCELA, SEGUNDO, *Dostoiévski menor*, Taurus, Madrid, 1959.

----, *Estudios sobre Dostoiévski*, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1968.

SIEBERS, TOBIN (1984), *Lo fantástico romántico*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.

- SOBEJANO, GONZALO, *Nietzsche en España*, Gredos, Madrid, 1967.
- , "El romanticismo de Leopoldo Alas", en Araceli Iravedri Valle, ed., *Leopoldo Alas. Un clásico contemporáneo (1901-2001)*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 2002, pp. 929-945.
- SOLDEVILA, IGNACIO, "Fantasía y crítica social (A propósito de hombres y monos)", *Cuadernos del Lazarillo*, 7 (enero-abril de 1995), pp. 4-8.
- , "Una primera etapa de fecundidad narrativa: Ramón se reconcilia con la novela", en Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas*, ed. de Ioana Zlotescu, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 1997, vol. IX, pp. 41-66.
- , "Ramón: las primeras narraciones (1905-1913)", en Evelyn Martin-Hernandez, ed., *Ramón Gómez de la Serna*, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines (Université Blaise Pascal), Francia, 1999, pp. 145-156.
- STÄEL, MADAME DE (1810), *Alemania*, Espasa Calpe, Madrid, 1991.
- STAEHLIN, CARLOS, *Wegener: el doble y el Golem*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1978.
- STEVENS, HARRIET S., *Los cuentos de Unamuno*, La Torre, San Juan de Puerto Rico, 1962
- STEVENSON, ROBERT LOUIS, "Las obras de Edgar Allan Poe", *Ensayos literarios*, Hiperión, Madrid, 1983, pp. 114-121.
- STOICHITA, VICTOR I. (1997), *Breve historia de la sombra*, Siruela, Madrid, 2000.
- STUART, DABNEY, *Nabokov. The Dimensions of Parody*, Louisiana State University Press, 1978.
- TALBOT, LYNN K, "La mujer y lo fantástico: *Rey de gatos* de Concha Alós", *Hispanic Journal*, 10 (1988), pp. 105-111.
- TARGE, ANDRÉ, "Trois apparitions du Horla", *Poétique*, 24 (1975), pp. 446-459.
- TATIN-GOURIER, JEAN-JACQUES, "De las Luces a la Revolución, algunas figuras grotescas de la denuncia panfletaria: del energúmeno fanático al charlatán moderno", en Rosa de Diego y Lidia Vázquez, eds., *De lo grotesco*, Diputación Foral de Álava, Vitoria, 1996, pp. 73-80.
- TÉBAR, JUAN, "Introducción" a E.T.A. Hoffmann, *Nocturnos*, Anaya, Madrid, 1987, pp. 7-18.
- TINIANOV, IURI (1921), "Tesis sobre la parodia", en Emil Volek, ed., *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1992.

TODOROV, TZVETAN (1970), *Introducción a la literatura fantástica*, Ed. Buenos Aires, Barcelona, 1982.

----, “Les narracions de Henry James”, en Henry James, “*La lliçó del mestre*” i altres narracions, Súnion (Destino/UPF), Barcelona, 1995, pp. 7-53.

TOMACHEVSKI, BORIS (1928), *Teoría de la literatura*, Akal, Madrid, 1982.

TORRE, GUILLERMO DE, “Del tema moderno como ‘número de fuerza’”, en Jaime Brihuega, ed., *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales (las vanguardias artísticas en España. 1910-1931)*, Cátedra, Madrid, 1982, pp. 213-216.

TORRES PINTUELES, ELÍAS, *Tres estudios en torno a García Villalta*, Ínsula, Madrid, 1965.

TORTONESE, PAOLO, “Gautier”, Pierre Brunel, ed., *Dictionnaire de Don Juan*, Robert Laffon, París, 1999, pp. 427-432.

TRANCÓN LAGUNAS, MONTSERRAT, *La literatura fantástica en la prensa del Romanticismo*, Institució Alfons El Magnànim, Valencia, 2000.

TRÍAS, EUGENIO, *Lo bello y lo siniestro*, Seix Barral, Barcelona, 1982.

TROCCHI, ANNA, “Temas y mitos literarios”, en Armando Gnisci, ed., *Introducción a la literatura comparada*, Crítica, Barcelona, 2002, pp. 129-169.

TROUBETZKOY, WLADIMIR, *La figure du double*, Didier, París, 1995.

TURNER, HARRIET S., “Rhetoric in *La sombra*: the Author and his Story”, *Anales galdosianos*, VI (1971), pp. 5-19.

TYMMS, RALPH, *Doubles in literary psychology*, Bowes and Bowes, Cambridge, 1949.

UNAMUNO, MIGUEL DE (1912), “Sobre el ajedrez”, *Contra esto y aquello*, Espasa Calpe, Madrid, 1963, pp. 114-122.

---- (1923), “Pirandello y yo”, *Obras Completas*, ed. de Manuel García Blanco, Escelicer, 1966, vol. VIII, pp. 501-504.

---- (1923), “La moralidad artística”, *Obras Completas*, ed. de Manuel García Blanco, Escelicer, Madrid, 1966, vol. IV, pp. 1412-1414.

---- (1923), “Nuestros yos ex-futuros”, *Obras Completas*, ed. de Manuel García Blanco, Escelicer, 1966, vol. VIII pp. 490-494.

VALERA, JUAN (1900), “Carta a *La Nación*”, *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1968, vol. III, pp. 558-563.

VALLE-INCLÁN, RAMÓN MARÍA DEL (1892), “Madrid de Noche”, en José Esteban y Anthony N. Zahareas, eds., *Los proletarios del arte. Introducción a la bohemia*, Celeste, Madrid, 1998, pp. 85-89.

VALLÉS, EMILIO, “A manera de prólogo”, en Miguel Sawa, *Historias de locos*, E. Doménech, Barcelona, 1910, pp. 7-16.

VALLS, FERNANDO, “El renacimiento del cuento en España (1975-1993)”, prólogo a *Son cuentos. Antología del relato breve español, 1975-1993*, ed. de Fernando Valls, Espasa Calpe, Madrid, 1993, pp. 9-78.

----, “De los últimos cuentos y cuentistas”, *Ínsula*, 568 (abril de 1994), pp. 3-7.

----, “Un estado de crueldad o el opio del tiempo: los fantasmas de Javier Marías”, Jaume Pont, ed., *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, Edicions Universitat de Lleida, Lérida, 1999, pp. 361-367.

----, “La marimba llora (sobre “Imposibilidad de la memoria” y otros cuentos de José María Merino)”, en Ángeles Encinar y Kathleen M. Gleen, eds., *Aproximaciones críticas al mundo narrativo de José María Merino*, Edileisa, León, 2000, pp. 137-142.

----, “Entre el artículo y la novela: la poética de Juan José Millás”, *Cuadernos de narrativa*, 5 (diciembre de 2000), pp. 115-131.

----, “La ‘abundancia justa’: el microrrelato en España”, en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds., *El cuento en la década de los noventa*, Visor, Madrid, 2001, pp. 641-657.

----, “Misterios y días del Barrio del Refugio (Sobre un libro de cuentos de José María Merino)”, *Cuadernos de narrativa*, 6 (diciembre de 2001), pp. 105-120.

----, “La Beatriz mecánica de Juan José Millás (A propósito de *Volver a casa*)”, en Carme Riera, Meri Torras e Isabel Clúa, eds., *Perversas y divinas. La representación de la mujer en las literaturas hispánicas: el fin de siglo y/o el fin del milenio actual*, Excultura, Valencia, 2002, vol. 2, pp. 243-248.

----, “Una historia extraordinaria y familiar”, *Quimera*, 221 (octubre de 2002), pp. 72-73 (Reseña de *La piel del tiempo*, de Luciano G. Egido).

VALVERDE, JOSÉ MARÍA, “Introducción biográfica y crítica” a Antonio Machado, *Nuevas canciones. De un cancionero apócrifo*, Castalia, Madrid, 1971, pp. 7-100.

VAX, LOUIS (1960), *Arte y literatura fantásticas*, Eudeba, Buenos Aires, 1973³.

VÁZQUEZ, MARÍA ESTHER, *Borges. Esplendor y derrota*, Tusquets, Barcelona, 1996.

VELA, FERNANDO, "El suprarrealismo", *Revista de Occidente*, VI, 18 (diciembre de 1924), pp. 428-434.

VERNANT, JEAN-PIERRE (1965), *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Ariel, Barcelona, 1983.

VIAS MAHOU, BERTA, "Introducción" a E.T.A. Hoffmann, *Cuentos*, Espasa Calpe, Madrid, 1998, pp. 9-56.

VILAR, GERARD, "El desarrollo de las ideas en la Europa de la Ilustración y del Romanticismo", en Anna Rossell y Bernd Springer, eds., *La Ilustración y el Romanticismo como épocas literarias en contextos europeos*, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 1996, pp. 31-43.

VILELLA, EDUARD, "Individuo e doppio nel romanzo arturiano. Chrétien de Troyes", *Quaderni di Filologia Romanza*, 11, 1994, pp. 7-30.

----, *El doble: elements per a una panoràmica històrica*, Universidad de Barcelona, Barcelona, tesis doctoral inédita, 1997.

VILLALBA SALVADOR, MARÍA, "José Francés, escritor. Literatura, arte y vida en confluencia", en Fidel López Criado, ed., *Wenceslao Fernández Flórez y su tiempo. Evasión y compromiso en la literatura española en la primera mitad de siglo*, Ayuntamiento de La Coruña, La Coruña, 2002, pp. 527-536.

VILLAR, ARTURO DEL, "Prólogo" a Juan Ramón Jiménez, *Historias y cuentos*, Bruguera, Barcelona, 1979, pp. 5-31.

VIÑUALES, PEDRO PABLO, "Mi entierro de Clarín: un cuento raro", *Anales de Literatura Española*, 8 (1992), pp. 193-205.

VORÁGINE, SANTIAGO DE LA (h. 1264), *La leyenda dorada*, 2 vols., Alianza, Madrid, 1987.

VILLACAÑAS, JOSÉ L., "Introducción: la ruptura de Schelling con Fichte", en *Schelling Antología*, ed. de José L. Villacañas, Península, Barcelona, 1987, pp. 7-30.

VITALE, SERENA, "Sul doppio di Dostoievski", *Il confronto letterario*, año VIII, 16 (noviembre de 1991), pp. 295-306.

WALTER, GEORGES (1991), *Poe*, Anaya & Mario Muchnick, Madrid, 1995.

WEBBER, A.J., *The Doppelgänger: Double Visions in German Literature*, Clarendon Press, Oxford, 1996.

WEBER, JEAN-PAUL, *Domaines thématiques*, Gallimard, París, 1963.

WEINSTEIN, LEO, *The Metamorphoses of Don Juan*, AMS Press, Nueva York, 1967.

- WEISSTEIN, U. (1968), *Introducción a la literatura comparada*, Planeta, Barcelona, 1975.
- WELLEK, RENÉ, "A Sketch of the History of Dostoevsky Criticism", en René Wellek, ed., *Dostoevsky. A collection of Critical Essays*, Prentice Hall Inc., Englewood Cliff, N. J., 1962, pp. 1-15.
- , "German and English Romanticism: A Confrontation", *Confrontations. Studies in the Intellectual and Literary Relations Between Germany, England, and the United States during the Nineteenth Century*, Princeton University Press, New Jersey, 1965, pp. 3-33.
- , *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*, Gredos, Madrid, 1969, 6 vols.
- Y AUSTIN WARREN (1948), *Teoría literaria*, Gredos, Madrid, 1969.
- WELLMER, ALBRECHT (1985), "La dialéctica de modernidad y postmodernidad", en Josep Picó, ed., *Modernidad y postmodernidad*, Alianza, Madrid, 1988, pp. 103-140.
- WHYTE, PETER, "Gautier, Nerval et la hantise du *Doppelgänger*", *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, 10 (1988), pp. 17-31.
- WILCOX, JOHN C., "El yo y sus multiplicidades en la poesía española de los comienzos del siglo XX (Unamuno, Pérez de Ayala, Valle-Inclán, Jiménez y Machado)", en John Gabriele, ed., *Nuevas perspectivas sobre el 98*, Iberoamericana, Madrid, 1999, pp. 85-97.
- WILSON, COLIN (1971), *Lo oculto*, Noguer, Barcelona, 1974.
- WILSON, EDMUND (1944), "Un tratado sobre cuentos de horror", *Crónica literaria*, Barral, Barcelona, 1972, pp. 147-156.
- ZAGARI, LUCIANO, "Jean Paul, Hoffmann e il motivo del *doppio* nel Romanticismo tedesco", *Il confronto letterario*, año VIII, 16 (noviembre de 1991), pp. 265-294.
- ZAMACOIS, EDUARDO (1968), *Un hombre que se va... (Memorias)*, Santiago Rueda Editor, Buenos Aires, 1969.
- ZAVALA, IRIS M., "La censura en la semiología del silencio: siglos XVIII y XIX", *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 5 (1987), pp. 147-15
- ZIOLKOWSKI, THEODORE (1977), *Imágenes desencantadas. Una iconología literaria*, Taurus, Madrid, 1980.
- , *German Romanticism and Its Institutions*, Princeton University Press, Princeton, 1990.
- ZORRILLA, JOSÉ (1880), *Recuerdos del tiempo viejo*, en *Obras completas*, ed. de Narciso Alonso Cortés, Librería Santarén, Valladolid, 1943, vol. II, pp. 1729-2103.
- ZULETA, EMILIA DE, "La narrativa de Alonso Zamora Vicente", *Papeles de Son Armadans*, 209-210 (agosto-septiembre de 1973).

OBRAS DE FICCIÓN

EL DOBLE

1812

E.T.A. HOFFMANN, "Don Juan", *Cuentos*, ed. de Berta Vias Mahou, Espasa Calpe, Madrid, 1998, pp. 241-256.

1814

ADELBERT VON CHAMISSO, *La maravillosa aventura de Peter Schlemihl*, Anaya, Madrid, 1985.

E.T.A. HOFFMANN, "Noticia de las últimas andanzas del perro Berganza", *Fantasías a la manera de Callot*, Anaya, Madrid, 1986, pp. 96-154.

1815

E.T.A. HOFFMANN, "La aventura de la noche de San Silvestre", "*Vampirismo*" seguido de "*El magnetizador*" y "*La noche de San Silvestre*", José J. Olañeta, Palma de Mallorca, 1988.

1815-1816

E.T.A. HOFFMANN, *Los elixires del diablo*, Valdemar, Madrid, 1998.

1817

E.T.A. HOFFMANN, "El hombre de la arena", *Cuentos [1]*, Alianza, Madrid, 1996, pp. 55-88.

1819-1821

E.T.A. HOFFMANN, *Opiniones del gato Murr*, ed. de Ana Pérez y Carlos Fortea, Cátedra, Madrid, 1997.

1824

JAMES HOGG, *Memorias privadas y confesiones de un pecador justificado*, Valdemar, Madrid, 2001.

1835

ALFRED DE MUSSET, “La noche de diciembre”, en Rosa de Diego, ed., *Antología de la poesía romántica francesa*, Cátedra, Madrid, 2000, pp. 449-463.

1837

JOSÉ ZORRILLA, “La Madona de Rubens”, *El castillo del espectro. Antología de relatos fantásticos españoles del siglo XIX*, ed. de David Roas, Círculo de Lectores, Barcelona, 2002, pp. 51-60.

1838

NATHANIEL HAWTHORNE, “Howe’s Masquerade”, *Tales and Sketches*, The Library of America, Nueva York, 1982, pp. 626-639.

1839

THÉOPHILE GAUTIER, “La toison d’or”, *Romans, contes et nouvelles*, ed. de Pierre Laubriet, Gallimard, París, 2002, vol. I, pp. 773-815.

GÉRARD DE NERVAL, “Retrato del diablo”, *Poesía y prosa literaria*, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2004, pp. 555-564.

GÉRARD DE NERVAL, “El rey de Bicêtre”, *Los iluminados*, en *Poesía y prosa literaria*, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2004, pp. 569-587.

EDGAR ALLAN POE, “William Wilson”, *Cuentos, 1*, Alianza, Madrid, 2000, pp. 52-74.

1840

JOSÉ DE ESPRONCEDA, *El estudiante de Salamanca*, ed. de Robert Marrast, Castalia, Madrid, 1987 (publicado junto con *El diablo mundo*).

THÉOPHILE GAUTIER, “El caballero doble”, *La pipa de opio*, Abraxas, Barcelona, 2002, pp. 83-93.

JOSÉ ZORRILLA, *El capitán Montoya*, Taurus, Madrid, 1992 (publicado junto con *Don Juan Tenorio*).

1842

EDGAR ALLAN POE, "El retrato oval", *Cuentos, 1*, Alianza, Madrid, 2000, pp. 130-133.

1844

EDGAR ALLAN POE, "Un cuento de las Montañas Escabrosas", *Cuentos, 1*, Alianza, Madrid, 2000, pp. 177-188.

1846

HANS CHRISTIAN ANDERSEN, "La sombra", "*La sombra*" y otros cuentos, Alianza, Madrid, 1997, pp. 31-43.

FIODOR M. DOSTOIEVSKI, *El doble*, Alianza, Madrid, 2000.

1851

GÉRARD DE NERVAL, "Historia del califa Hakem", *Viaje a Oriente*, en *Poesía y prosa literaria*, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2004, pp. 903-958.

1854

GÉRARD DE NERVAL, "Sylvie", *Las hijas del fuego*, en *Poesía y prosa literaria*, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2004, pp. 265-319.

GÉRARD DE NERVAL, "Octavie", *Las hijas del fuego*, en *Poesía y prosa literaria*, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2004, pp. 320-328.

1855

GÉRARD DE NERVAL, "Aurélia", *Poesía y prosa literaria*, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2004, pp. 383-452.

1873

PEDRO ESCAMILLA, "El país de un abanico. Cuento", *El Periódico para todos*, 30 (1873), pp. 473-475.

1875

645

PEDRO ESCAMILLA, "Muérete y verás. Fantasía", *El Periódico para todos*, 16 (1875), pp. 247-249.

1879

EDUARDO LADISLAO HOLMBERG, "Horacio Kalibang o los autómatas", *Cuentos fantásticos*, Edicial, Buenos Aires, 1994, pp. 147-167.

1883

LEOPOLDO ALAS *CLARÍN*, "Mi entierro. Discurso de un loco", *Pipá*, ed. de Antonio Ramos-Gascón, Cátedra, Madrid, 1999, pp. 167-177.

1885

EMILIA PARDO BAZÁN, "La Borgoñona", *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1973, vol. I, pp. 1212-1219.

1887

AMBROSE BIERCE, "Visiones de la noche", "*Un vigilante junto al muerto*" y otros relatos de terror, Valdemar, Madrid, 1996, pp. 91-101.

1890

OSCAR WILDE, *El retrato de Dorian Gray*, Planeta, Barcelona, 2000.

1892

HENRY JAMES, "La vida privada", *La vida privada y otros relatos*, Librerías Fausto, Argentina, 1975, pp. 11-50.

GEORGES RODENBACH, *Brujas, la muerta*, Valdemar, Madrid, 1989.

1893

AMBROSE BIERCE, "Uno de gemelos", *El clan de los parricidas y otras historias macabras*, Valdemar, Madrid, 2001, pp. 137-146.

1897

H.G. WELLS, “El doppelgänger del señor Marshall”, *El nuevo Fausto y otras narraciones*, Valdemar, Madrid, 2002, pp. 119-130.

1898

BRAM STOKER, “Las arenas de Crooken”, *El entierro de las ratas y otros cuentos de horror*, Valdemar, Madrid, 2001, pp. 53-83.

1899

HUGO VON HOFMANNSTHAL, “Historia de uno de caballería”, *El libro de los amigos. Relatos*, ed. de Miguel Ángel Vega, Cátedra, Madrid, 1991, pp. 197-208.

1908

HENRY JAMES, “La esquina alegre”, *Historias de fantasmas*, Luis de Caralt, Barcelona, 1984, pp. 165-216 (también traducido como “El rincón feliz” en Henry James, *Relatos*, ed. de Javier Coy, Cátedra, Madrid, 1985, pp. 213-252).

MIGUEL DE UNAMUNO, “El que se enterró”, *Cuentos*, ed. de Eleanor Krane Paucker, Minotauro, Madrid, 1961, vol. 2, pp. 46-52.

1910

MIGUEL SAWA, “Mi otro yo”, *Historias de locos*, E. Doménech, Barcelona, 1910, pp. 65-76.

MIGUEL SAWA, “El desnudo de Rubens”, *Historias de locos*, E. Doménech, Barcelona, 1910, pp. 113-123.

1915

GUSTAV MEYRINCK, *El Golem*, Tusquets, Barcelona, 2000.

1919

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, “La otra”, *Obras completas*, ed. de Ioana Zlotescu, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 1997, vol. IV, p. 476.

1920

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, “El hombre de las dos sombras”, *Libro nuevo*, en *Obras completas*, ed. de Ioana Zlotescu, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 1999, vol. V, pp. 75-76.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, “El otro”, *Libro nuevo*, en *Obras completas*, ed. de Ioana Zlotescu, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 1999, vol. V, pp. 101-102.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, “¡Ése soy yo!”, *Libro nuevo*, en *Obras completas*, ed. de Ioana Zlotescu, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 1999, vol. V, p. 104.

JOSÉ MARÍA SALAVERRÍA, “La muerte de mi *duplé*”, *Páginas novelescas*, Rafael Caro Raggio, Madrid, 1920, pp. 147-162 (vuelve a publicarse como “La muerte de mi *doble*” en *El muñeco de trapo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1928, pp. 71-83).

1922

JOSÉ FRANCÉS, “El nefasto parecido”, en José María Merino, ed., *Cien años de cuentos (1898-1998). Antología del cuento español en castellano*, Alfaguara, Madrid, 1998, pp. 76-80.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, *El incongruente*, en *Obras completas*, ed. de Ioana Zlotescu, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 1997, vol. IX, pp. 601-762.

1923

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, “El otro” (“Paisajes imaginarios de América”), *El alba y otras cosas*, en *Obras completas*, ed. de Ioana Zlotescu, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 1999, vol. V, pp. 884-885.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, “Descubrimiento científico”, *El alba y otras cosas*, en *Obras completas*, ed. de Ioana Zlotescu, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 1999, vol. V, p. 1002.

1925

MASSIMO BONTEMPELLI, “Mirall”, *La dona dels meus somnis*, Quaderns Literaris, Barcelona, 1935, pp. 19-22.

MELCHOR FERNÁNDEZ ALMAGRO, “Del brazo de mí mismo”, *Revista de Occidente*, IX, 27 (septiembre de 1925), pp. 317-323.

1926

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, “Él y él mismo”, *Gollerías*, en *Obras completas*, ed. de Ioana Zlotescu, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2001, vol. VII, p. 370.

1927

JULIO GARMENDIA, “Mi difunto yo”, *La tienda de muñecos*, Montesinos, Barcelona, 1995, pp. 57-65 (publicado junto con *La tuna de oro*).

H. P. LOVECRAFT, *El caso de Charles Dexter Ward*, Valdemar, Madrid, 2002.

1928

DÁMASO ALONSO, “Cédula de eternidad”, *Revista de Occidente*, XX, 58 (abril de 1928), pp. 1-19.

1930

JOSÉ MARÍA SALAVERRÍA, “Salaverría más Salaverría”, *Nuevos retratos*, Renacimiento, Madrid, 1930, pp. 217-231.

1932

MIGUEL DE UNAMUNO, *El otro*, ed. de José Paulino, Espasa Calpe, Madrid, 1992 (publicado junto con *El hermano Juan*).

1934

VLADIMIR NABOKOV, *Desesperación*, Anagrama, Barcelona, 1999.

1940

SAMUEL ROS, “Sin que nadie sepa por qué”, *Cuentos de humor*, en *Antología*, ed. de Medardo Fraile, Fundación Central Hispano, Madrid, 2002, pp. 97-100.

1943

JULIÁN AYESTA, *El tímido Serafín. Comedia o tragedia, según para quién*, Cisneros, 4 (1943), pp. 153-168.

1944

SAMUEL ROS, "Hermanos Batllés, S.L.", *Con el alma aparte*, en *Antología*, ed. de Medardo Fraile, Fundación Central Hispano, Madrid, 2002, pp. 233-239.

1949

RAY BRADBURY, "Marionetas, S.A.", *El hombre ilustrado*, Minotauro, Barcelona, 2004, pp. 222-231.

OCTAVIO PAZ, "Encuentro", *Arenas movedizas*, en *¿Águila o sol?*, Tezontle, México, 1951, pp. 76-79.

1951

JULIO CORTÁZAR, "Lejana", *Cuentos (3)*, Alianza, Madrid, 1998, pp. 90-98.

1955. PERE CALDERS, "O ell o jo", *Cròniques de la veritat oculta*, Edicions 62, Barcelona, 2001, pp. 155-159.

1955

ALONSO ZAMORA VICENTE, "Apiguaytay", *Smith y Ramírez, S.A.*, Castalia, Valencia, 1957, pp. 27-38.

1956

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, "Espejo doble", *Caprichos*, en *Obras completas*, ed. de Ioana Zlotescu, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2001, vol. VII, p. 946.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, "Récord de viajero de avión", *Caprichos*, en *Obras completas*, ed. de Ioana Zlotescu, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2001, vol. VII, p. 946.

1958

JULIO RAMÓN RIBEYRO, "Doblaje", *Cuentos completos (1952-1994)*, Alfaguara, Madrid, pp. 91-95.

1959

AMPARO DÁVILA, "Final de una lucha", *Tiempo destrozado. Música concreta*, Fondo de Cultura Económica, México, 1978, pp. 56-62.

1960

J.G. BALLARD, "Zona de terror", *Zona de catástrofe*, Minotauro, Barcelona, 1995, pp. 129-151.

JORGE LUIS BORGES, "Borges y yo", *El hacedor*, Alianza, Madrid, 1999, pp. 61-62.

1961

JOSÉ MARÍA GIRONELLA, "El suicida y su hermano", *Todos somos fugitivos*, Planeta, Barcelona, 1973, pp. 71-82.

1963

SUSAN SONTAG, "El muñeco", *Yo, etcétera*, Alfaguara, Madrid, 1997, pp. 107-120.

1964

GONZALO SUÁREZ, "Diez: cómo ganar un combate inútil", *La literatura*, Alfaguara, Madrid, 1997, pp. 86-87.

1968

SEGUNDO SERRANO PONCELA, "El doble", *Los huéspedes*, Monte Ávila, Venezuela, 1968, pp. 91-96.

1973

VICENTE SOTO, "John Dewberry, nacido en Londres el 22-II-1927 y John Dewberry, nacido en Londres el 22-II-1927", *Casacuentos de Londres*, Novelas y Cuentos, Madrid, 1973, pp. 75-88.

1975

JORGE LUIS BORGES, "El otro", *El libro de arena*, Alianza, Madrid, 1981, pp. 7-14.

1978

PERE CALDERS, "Nosaltres dos", *Invasió subtil i altres contes*, Edicions 62, Barcelona, 1982, pp. 23-29.

PATRICIA HIGHSMITH, "El segundo cigarrillo", *Una afición peligrosa*, Anagrama, Barcelona, 2003, pp. 149-173.

1979

GIORGIO MANGANELLI, “Cincuenta y nueve”, *Centuria. Cien breves novelas-río*, Anagrama, Barcelona, 1982, pp. 121-122.

1982

ADOLFO BIOY CASARES, “Máscaras venecianas”, *Historias desaforadas*, Alianza, Madrid, 1988, pp. 19-40.

1983

JORGE LUIS BORGES, “Veinticinco de agosto, 1983”, *La memoria de Shakespeare*, Alianza, Madrid, 1997, pp. 7-20.

1985

JOSÉ MARÍA MERINO, *La orilla oscura*, Alfaguara, Madrid, 1985.

ENRIQUE VILA-MATAS, *Historia abreviada de la literatura portátil*, Anagrama, Barcelona, 2000.

1986

JAVIER MARÍAS, “Gualta”, *Mientras ellas duermen*, Alfaguara, Madrid, 2000, pp. 131-140 (publicado inicialmente en *El País*, diciembre de 1986).

1988

JUSTO NAVARRO, *El doble del doble*, Seix Barral, Barcelona, 2002.

JAVIER TOMELO, “XXII”, *Historias mínimas*, Anagrama, Barcelona, 1996, pp. 61-62.

1989

RICARDO DOMÉNECH, “Doro Echeverría”, *El espacio escarlata*, Endymión, Madrid, 1989, pp. 101-111.

JAVIER MARÍAS, “La canción de Lord Rendall”, *Mientras ellas duermen*, Alfaguara, Madrid, 2000, pp. 141-152 (publicado inicialmente en Javier Marías, ed., *Cuentos únicos*, Siruela, Madrid, 1989, pp. 143-152).

VICENTE MUÑOZ PUELLES, *Sombras paralelas*, Tusquets, Barcelona, 1989.

PEDRO ZARRALUKI, "El problema de la caja negra", *Galería de enormidades*, Anagrama, Barcelona, 1989, pp. 49-53.

PEDRO ZARRALUKI, "Dueto del Homo Duplex", *Galería de enormidades*, Anagrama, Barcelona, 1989, pp. 61-65.

1990

CRISTINA FERNÁNDEZ CUBAS, "Helicón", *El ángulo del horror*, Tusquets, Barcelona, 1996, pp. 11-52.

JUAN JOSÉ MILLÁS, *Volver a casa*, en *Trilogía de la soledad*, Alfaguara, Madrid, 1996.

JUSTO NAVARRO, *Hermana muerte*, Plaza & Janés, Barcelona, 1997.

1991

JUAN BONILLA, "El que eres, el que fuiste, el que serás", AA.VV., *Narraciones desde el Sur. Antología de relatos del Premio Ciudad de Jerez*, Jerez, s.f., pp. 47-59.

1993/2002

JAVIER CERCAS, "El pacto", *Renacimiento*, 35-36 (2002), pp. 8-13 (primera versión en Joseluis González y Pedro de Miguel, eds., *Últimos narradores. Antología de la reciente narrativa breve española*, Hierbaola, Pamplona, 1993, pp. 31-47).

LUIS MATEO DÍEZ, "Recado de amor", *Los males menores*, ed. de Fernando Valls, Espasa Calpe, Madrid, 2002, p. 140.

LUIS MATEO DÍEZ, "Persecución", *Los males menores*, ed. de Fernando Valls, Espasa Calpe, Madrid, 2002, p.142.

PHILIP ROTH, *Operación Shylock*, Alfaguara, Madrid, 1996.

1994

CRISTINA FERNÁNDEZ CUBAS, "La mujer de verde", *Con Agatha en Estambul*, Tusquets, Barcelona, 1994, pp. 73-98.

JOSÉ MARÍA MERINO, "El derrocado", *Cuentos del Barrio del Refugio*, en *Cincuenta cuentos y una fábula*, Alfaguara, Madrid, 1997, pp. 388-400.

1999

JOSÉ MARÍA MERINO, “El misterio Vallota”, *Cuatro nocturnos*, Alfaguara, Madrid, 1999, pp. 221-276.

DAVID FOSTER WALLACE, “Otro ejemplo más de la porosidad de ciertas fronteras (XXIV)”, *Entrevistas breves con hombres repulsivos*, Mondadori, Barcelona, 2001, pp. 321-323.

2000

GUSTAVO MARTÍN GARZO, “Como dos gotas de agua”, en Elena Butragueño y Javier Goñi, eds., *¿Quién mató a Harry?*, Plaza & Janés, Barcelona, 2000, pp. 139-152.

JUAN JOSÉ MILLÁS, “El doble”, *Cuerpo y prótesis*, El País, Madrid, 2000, p. 207.

JUAN JOSÉ MILLÁS, “El otro”, *El País*, 20 de octubre de 2000 (recogido en Juan José Millás, *Articuentos*, ed. de Fernando Valls, Alba, Barcelona, 2001 *Articuentos*, pp. 18-19).

ANDRÉS NEUMAN, “Abstracto, paisaje”, *El que espera*, Anagrama, Barcelona, 2000, pp. 123-129.

2001

JOSÉ MARÍA MERINO, “El fumador que acecha”, *Cuentos de los días raros*, Alfaguara, Madrid, 2004, pp. 163-179 (publicado por vez primera en Yvette Sánchez, ed., *Cuentos de humo*, Siruela, Madrid, 2001, pp. 119-135).

2002

JAVIER CERCAS, “La verdad”, *Sibila*, 9 (abril de 2002), pp. 3-11.

LUCIANO G. EGIDO, *La piel del tiempo*, Tusquets, Barcelona, 2002.

JOSE SARAMAGO, *El hombre duplicado*, Alfaguara, Madrid, 2003.

PEDRO UGARTE, “Un desconocido”, *Materiales para una expedición*, Lengua de Trapo, Madrid, 2002, pp. 212-213.

2003

JOSÉ MARÍA MERINO, “Divorcio”, *Siete relatos brevísimos, Cuadernos del Noroeste* (León), 8 (2003), pp. 7-8 (recogido en *Cuentos del libro de la noche*, Alfaguara, Madrid, 2005, p. 11.).

EN LA ÓRBITA DEL DOBLE

1658

CRISTÓBAL LOZANO, *Soledades de la vida y desengaños del mundo*, facsímil de la edición de 1663, Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel”, Albacete, 1998.

1811

HEINRICH VON KLEIST, “El expósito”, “*La marquesa de O*”... y otros cuentos, Alianza, Madrid, 1992, pp. 135-153.

1812

LUDWIG ACHIM VON ARNIM, *Isabel de Egipto o El primer amor de Carlos V*, Bruguera, Barcelona, 1982.

1819

E.T.A. HOFFMANN, *Signor Formica*, José J. Olañeta, Palma de Mallorca, 1988.

1833

THÉOPHILE GAUTIER, “Onuphrius o las vejaciones fantásticas de un admirador de Hoffmann”, *La pipa de opio*, Abraxas, Barcelona, 2001, pp. 25-59.

1834

PROSPER MÉRIMÉE, “Las ánimas del Purgatorio”, *Las ánimas del Purgatorio. La Venus de Ille. Carmen. Lokis*, ed. de María Badiola Dorronsoro, Gredos, Madrid, 2003.

1836

THÉOPHILE GAUTIER, “La muerta enamorada”, Jacobo Siruela, ed., *El vampiro. Antología literaria*, Círculo de Lectores, Madrid, 2001, pp. 161-191.

1840

ANTONIO ROS DE OLANO, “La noche de máscaras. Cuento fantástico”, *Cuentos estrambóticos y otros relatos*, ed. de Enric Cassany, Laia, Barcelona, 1980, pp. 73-103.

1844

JOSÉ ZORRILLA, *Don Juan Tenorio*, ed. de Luis Fernández Cifuentes, Crítica, Barcelona, 1993.

1849

ALEXANDRE DUMAS, “Los gentiles hombres de Sierra Morena”, *Historia de un muerto contada por él mismo* y otros relatos de terror, Valdemar, Madrid, 1999, pp. 53-111.

1857

CHARLES BAUDELAIRE, “El heautontimorumenos”, *Las flores del mal*, Planeta, Barcelona, 1991, pp. 111-112.

1871

BENITO PÉREZ GALDÓS, *La sombra*, en AA.VV., *Cuentos terroríficos*, Clan, Madrid, 2000.

1875

GUY DE MAUPASSANT, “El doctor Heraclius Gloss”, *La madre de los monstruos* y otros cuentos de locura y muerte, Valdemar, Madrid, 2001, pp.117-176.

1878

JOSÉ FERNÁNDEZ BREMÓN, “Miguel-Ángel o el hombre de dos cabezas”, *Cuentos*, Oficinas de la Ilustración Española y Americana, Madrid, 1879, pp. 297-348.

1884

GUY DE MAUPASSANT, “¿Un loco?”, *La madre de los monstruos* y otros cuentos de locura y muerte, Valdemar, Madrid, 2001, pp. 61-68.

1886

GASPAR NÚÑEZ DE ARCE, “Aventuras de un muerto (Cuento fantástico)”, *Miscelánea literaria. Cuentos, artículos, relaciones y versos*, Barcelona, 1886 (escrito en 1856).

ROBERT LOUIS STEVENSON, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, ed. de Manuel Garrido, Cátedra, Madrid, 1995.

1891

MARCEL SCHWOB, “El hombre doble”, *Corazón doble*, Siruela, Madrid, 1996, pp. 73-78.

1895

JEAN LORRAIN, “El doble”, *Cuentos de un bebedor de éter*, Miraguano, Madrid, 1998, pp. 109-117.

1904

LUIGI PIRANDELLO, *El difunto Matías Pascal*, ed. de Miquel Edo, Cátedra, Madrid, 1998.

ALEJANDRO SAWA, “Autorretrato”, *Iluminaciones en la sombra*, ed. de Iris M. Zavala, Alhambra, Madrid, 1977, pp. 175-177.

1906

LEOPOLDO LUGONES, “Un fenómeno inexplicable”, *Las fuerzas extrañas*, ed. de Arturo García Ramos, Cátedra, Madrid, 1996, pp. 125-198.

1913-1935

FERNANDO PESSOA, *Libro del desasosiego*, Acantilado, Barcelona, 2002.

1918

MIGUEL DE UNAMUNO, “Artemio, heautontimoroumenos”, *Cuentos*, ed. de Eleanor Krane Paucker, Minotauro, Madrid, 1961, vol. 2, pp. 78-81.

1920

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, “Las dos medias caras”, *Obras completas*, ed. de Ioana Zlotescu, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 1999, vol. V, pp. 649-650.

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, “El otro él”, *Cuentos de antología*, Clan, Madrid, 1999, p. 127.

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, “El hombre doble”, *Cuentos de antología*, ed. de Juan Casamayor Vizcaino, Clan, Madrid, 1999, pp. 162-164.

1921

MIGUEL DE UNAMUNO, "La sombra sin cuerpo", *Cuentos*, ed. de Eleanor Krane Paucker, Minotauro, Madrid, 1961, vol. 2, pp. 86-92.

1927

LUIGI PIRANDELLO, *Uno, ninguno y cien mil*, Acanalado, Barcelona, 2004.

MARIO VERDAGUER, *El marido, la mujer y la sombra*, Editorial Lux, Barcelona, 1927.

1929

TIRSO MEDINA, *Mis dos mitades*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1929.

1949

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, "Diálogo frente al espejo", *Ojos de perro azul*, Bruguera, Barcelona, 1983, pp. 67-76.

1950

MARIO BENEDETTI, "El otro Yo", *Cuentos completos*, Alianza, 1998, pp. 401-402.

1952

ITALO CALVINO, *El vizconde demediado*, Siruela, Madrid, 1990.

1956

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, "El reflejo de Narciso", *Caprichos*, en *Obras completas*, ed. de Ioana Zlotescu, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2001, vol. VII, p. 1009.

1964

ALFONSO SASTRE, "En un entierro", *Las noches lúgubres*, Hiru, Guipúzcoa, 1998, pp. 305-308.

GONZALO SUÁREZ, "El paciente impaciente", *Trece veces trece*, en *La literatura*, Alfaguara, Madrid, 1997, pp. 73-78.

1968

PHILIP K. DICK, *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, Edhasa, Barcelona, 2000.

1972

CONCHA ALÓS, “La otra bestia”, *Rey de gatos. Narraciones antropófagas*, Barral, 1972, pp. 13-25.

1980

CRISTINA FERNÁNDEZ CUBAS, “Lúnula y Violeta”, *Mi hermana Elba y Los atillos de Brumal*, Tusquets, Barcelona, 1988, pp. 13-32.

1982

ALFONSO SASTRE, “Historia que un día se sabrá o la verdad sobre la muerte de Sebastián Melmoth II llamado también Julio César Expósito o viceversa”, *El lugar del crimen. Umheimlich*, Argos Vergara, Barcelona, 1982, pp. 145-242.

1983

CRISTINA FERNÁNDEZ CUBAS, “En el hemisferio sur”, *Mi hermana Elba y Los atillos de Brumal*, Tusquets, Barcelona, 1988, pp. 131-153.

1988

LAURA FREIXAS, “Miss Hyde y el dragón”, *El asesino en la muñeca*, Anagrama, 1988, pp. 79-93.

PEDRO ZARRALUKI, “Tertuliano y el lunático”, *Galería de enormidades*, Anagrama, Barcelona, 1989, pp. 91-95.

1994

GONZALO SUÁREZ, “La verdadera historia de H y J (o tras la trama de un tapiz)”, *El asesino triste*, Alfaguara, Madrid, 1994.

1999

JOSÉ MARÍA MERINO, “El hechizo de Iris”, *Cuatro nocturnos*, Alfaguara, Madrid, 1999, pp. 13-77.

JOSÉ MARÍA MERINO, “La Dama de Urz”, *Cuatro nocturnos*, Alfaguara, Madrid, 1999,
pp. 79-149.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN, p. 5

PRIMERA PARTE. TEORÍAS SOBRE EL DOBLE

1. LA TERMINOLOGÍA, p. 13

2. DEFINICIÓN Y DELIMITACIÓN DEL MOTIVO LITERARIO, p. 17

Hacia una definición, p. 18. Los confines del doble, p. 21. Un caso particular: Jekyll y Hyde, p. 26

3. LECTURAS E INTERPRETACIONES, p. 30

De lo familiar a lo siniestro, p. 31. La sombra junguiana, p. 34. *Nosce te ipsum*, p. 36. La duda sobre la propia existencia, p. 38. El heraldo de la muerte, p. 39. Duplicaciones ajenas, p. 42

4. LAS MÁSCARAS DEL PERSONAJE: UNA DESCRIPCIÓN, p. 45

5. EL DOBLE Y EL GÉNERO FANTÁSTICO, p. 56

La duplicación, fenómeno sobrenatural y transgresor, p. 57. El doble y el miedo, p. 60. La repetición de lo semejante, p. 63. Dobles fantásticos, pseudofantásticos y paródicos, p. 65

SEGUNDA PARTE. LOS ORÍGENES DEL DOBLE

1. LOS ANTECEDENTES MÍTICOS Y ANTROPOLÓGICOS, p. 77

El extraño poder de los gemelos, p. 79. Doctrinas y supersticiones sobre el alma, p. 84. La sombra, presencia sosegante y amenazadora, p. 90. El hombre y el reflejo especular, p. 95.

2. LA GÉNESIS LITERARIA: ILUSTRACIÓN Y ROMANTICISMO

Prehistoria del *Doppelgänger*, p. 102. El discurso fantástico: ¿ruptura o continuidad?, p. 109. Viejos y nuevos mitos en el Romanticismo, p. 115. La dialéctica idealista: el yo frente al yo relativo, p. 121. El magnetismo animal, p. 125. La oscura potencia: el inconsciente, p. 135

TERCERA PARTE. EL DOBLE EN EL SIGLO XIX

1. NARRATIVA OCCIDENTAL, p. 153

Narrativa alemana, p. 155

La genealogía, p. 155. E.T.A. Hoffmann, p. 162

Narrativa norteamericana, p. 195

Edgar Allan Poe, p. 196. Henry James, p. 212

Narrativa francesa, p. 227

Théophile Gautier, p. 229. Gérard de Nerval, p. 238. Guy de Maupassant, p. 253

2. NARRATIVA ESPAÑOLA

Breves notas sobre el cultivo de lo fantástico, p. 264

Lo fantástico legendario: de la visión de las propias exequias al encuentro con el propio cadáver, p. 272

Los orígenes: el estudiante Lisardo, p. 273. Las reelaboraciones pseudofantásticas y paródicas, p. 280. La irrupción del doble: José de Espronceda y José Zorrilla, p. 285

El doble y lo fantástico hoffmanniano, p. 306

Variaciones en torno a la mujer duplicada: José Zorrilla y Pedro Escamilla, p. 320. El doble *post mortem*: Pedro Escamilla y Leopoldo Alas "Clarín", p. 333. La perspectiva femenina en Emilia Pardo Bazán, p. 344. En la órbita del doble, p. 353

CUARTA PARTE. EL DOBLE EN EL SIGLO XX

1. ¿UN NUEVO PARADIGMA PARA LA IDENTIDAD?

La lección de Magritte, p. 373. El sujeto, ¿un episodio de la imaginación?, p. 377. El alma, manicomio de caricaturas: Luigi Pirandello, p. 385. La hidalguía de la identidad: Fernando Pessoa, p. 395

2. NARRATIVA ESPAÑOLA

De semejanzas de familia y genealogías secretas, p. 406

La herencia romántica, p. 408

Miguel de Unamuno, p. 420. Miguel Sawa, p. 432. José Francés, p. 437. José María Salaverría, p. 442

Las representaciones vanguardistas, p. 451

Ramón Gómez de la Serna, p. 462. Melchor Fernández Almagro, p. 474. Dámaso Alonso, p. 479. Samuel Ros, p. 486

El doble en la narrativa de posguerra, p. 497

Los años cuarenta: Julián Ayesta, p. 498. Los años cincuenta: Alonso Zamora Vicente, p. 501. Los años sesenta y setenta: Alfonso Sastre, Gonzalo Suárez, Segundo Serrano Poncela, Vicente Soto, p. 509

El auge del motivo a partir de los años ochenta, p. 523

Cristina Fernández Cubas, p. 527. José María Merino, p. 535. Javier Marías, p. 548. Juan José Millás, p. 555. Javier Cercas, p. 562. Otras manifestaciones del doble, pp. 572

HACIA UNA CONCLUSIÓN, p. 593

BIBLIOGRAFÍA, p. 603