

CRÍTICA ARQUETÍPICA: LA ESTRUCTURA DEMÓNICA EN EL TEMA DEL DOBLE

Isabel PARAÍSO
Departamento de Literatura Española
y Teoría de la Literatura
Universidad de Valladolid
47011 Valladolid

Introducción

El presente trabajo aborda un tema recurrente en la literatura occidental, el del Doble, y lo hace conjuntándolo con la descripción que hace Northrop Frye de la estructura demónica, que –como todos conocen– es una de las “estructuras de significado arquetípico o mítico”.

1. La estructura demónica

En la “Teoría del *mythos*” (imitación de acciones dentro de los límites del deseo), Tercer Ensayo de *Anatomy of Criticism*, distingue Northrop Frye cinco “estructuras de significado arquetípico o mítico”: apocalíptica, demónica, romance, modo mimético alto, y modo mimético bajo.

Las dos primeras estructuras, apocalíptica y demónica, se caracterizan, frente a las otras, por no presentar “displacement”, desplazamiento del mito en la dirección humana. La estructura demónica –con su simbolismo correspondiente– se opone, sin embargo, a la apocalíptica, pues presenta el mundo de lo que *rechaza* absolutamente el deseo, mientras la apocalíptica ofrece lo absolutamente *deseable*. El mundo de la pesadilla, el dolor y la confusión es el suyo. Los poderes amenazantes, el infierno existencial, lo maligno, es su elemento.

Dentro de la estructura demónica pensamos que podría insertarse uno de los “motivos” eternos de la Literatura Universal: el Doble.

2. El Doble en la Literatura

El Doble surge, en el *Mito*, en los inicios mismos de la Humanidad (Caín y Abel), o bien en el inicio de un pueblo (Rómulo y Remo). En el mito, los hermanos –gemelos o no– fundan civilizaciones, y uno termina asesinando al otro.

En la *Literatura* occidental, en cambio, aparece el Doble primero en la *Comedia*: en el “modo mimético bajo”. Y ¿qué sucede cuando la aparición del Doble se realiza en la comedia, el “mythos” de la Primavera? Pues que el Doble muestra aquí un rostro mucho más benigno que en el resto de sus apariciones –aunque no exento de angustias–. Estos dobles traen, como los no-cómicos, una característica *difuminación de la realidad* o incertidumbre intelectual (que en la Comedia se traduce en confusiones y embrollos divertidísimos), así como la *difuminación del yo*, o su desdoblamiento. Pero, tras la “peripéteia” y la “anagnórisis”, el final feliz aclara todo, restableciendo el orden.

Vamos a dejar de lado –por su carácter muy fragmentario– la primera pieza que plantea el tema de los dos gemelos: *La trasquilada*, del griego Menandro (c. 342-293 a. C.), y comenzaremos por su principal seguidor un siglo después: el romano Plauto (254-184 a. C.), autor de numerosas comedias (130), de las que nos han llegado veintiuna, que están completas o casi. Plauto se convertirá en el autor modélico sobre el tema, con la comedia *Menaechmi* y con la tragicomedia *Amphitruo*.

Los Menecmos (c. 206 a. C.) presenta el caso de dos hermanos gemelos siracusanos, separados en su infancia por extravío de uno de ellos. El niño, Menecmo, ha sido recogido por un comerciante y llevado a Epidamno. El abuelo paterno cambia al hermano de Siracusa el nombre, y lo llama como el desaparecido: Menecmo. El siracusano, Menecmo II (llamémoslo así), en su periplo por todo el Mediterráneo buscando a su hermano, ha acudido fortuitamente a Epidamno. Puesto que ambos gemelos no coinciden físicamente hasta el último acto (clímax de la obra, con sus correspondientes “peripéteia” y “anagnórisis”), toda la acción es una muy divertida sarta de equívocos.

Por su parte, *Anfitrión* (207-201 a. C.) se presenta ya desde el Prólogo –a cargo del dios Mercurio– como “tragicomedia”: mezcla de rasgos propios de la tragedia con otros de la comedia. Al registro de la tragedia pertenecen los personajes elevados, tanto dioses o semidioses como humanos (Júpiter, Mercurio, Hércules, Alcmena, Anfitrión), e incluso un personaje modesto, la sierva Bromia, cuyo lenguaje rebosa nobleza y sensatez, directamente relacionada con las ayas y nodrizas de la tragedia. También son adscribibles al registro de la tragedia los prodigios que suceden en el último acto, y el “deus ex machina”. Al registro de la comedia, en cambio, pertenecen casi todos los personajes de baja condición (especialmente Sosia, a cuyo cargo corre buena parte de la comicidad de la obra, y también Blefarón, el amigo de Anfitrión). Y sobre todo es adscribible a la comedia el final feliz.

De *Los Menecmos* deriva, durante el Renacimiento, una gran cantidad de comedias (entre ellas *El palacio confuso*, de Lope de Vega), cuya culminación es *La comedia de las equivocaciones* (*Comedy of Errors*, 1589-1593), de

Shakespeare. En esta serie hay que situar también *La Calandria*, del Cardenal Bibbiena (1513), o la anónima *Gl'Ingannati* (1527-1531), con su prolongación española en Lope de Rueda, *Comedia de los engañados* (1567), o su prolongación inglesa en *Twelfth Night*, de Shakespeare.

Como la enumeración de los distintos casos de Doble y obras donde aparecen sería muy larga y tediosa, vamos a dar un gran salto hasta el Romanticismo. En esta época, el *desdoblamiento del Yo* pasa a ser tema de primera magnitud en la literatura, y con él se carga el Doble de tonos sombríos. Por otra parte, cuando sale fuera del ámbito de la Comedia, el Doble resulta siempre amenazante y pavoroso: demoníaco. El desdoblamiento del Yo se produce por medio de fuerzas sobrenaturales, mágicas, misteriosas.

Esto es posible porque el Romanticismo inserta al Doble en la literatura *fantástica*, saliéndose de toda verosimilitud, pero ganando espectralidad y angustia.

Según Elizabeth Frenzel, los dobles espectrales que aparecen en la literatura del siglo XIX corresponden generalmente a la idea, arraigada en la creencia popular, de un Yo bueno y otro malo, a la rivalidad entre ambos y su lucha recíproca.

El tema alcanza su punto culminante ahora, en el Romanticismo, con Ernst Theodor Amadeus Hoffmann y con Edgar Allan Poe. La literatura de E.T.A. Hoffmann (1776-1822) está atravesada, como ninguna otra, por el Doble. Aparece en casi todas sus obras, alcanzando un amplio desarrollo,¹ y en algunas de ellas es incluso el tema dominante (por ejemplo, *Los elixires del Diablo*, 1814).

En el cuento “El hombre de la arena” (“Der Sandmann”), por ejemplo, se entremezclan pesadilla y realidad: gravita sobre toda la obra la incertidumbre de si los hechos narrados han sucedido en la realidad de la ficción, o bien son fantasías alucinatorias de la mente perturbada del protagonista, Nataniel. La narración está realizada con técnica mixta: comienza de manera epistolar (oímos, por tanto, la voz de Nataniel), y prosigue en tercera persona. Por otra parte, los personajes nucleares de la trama se transforman unos en otros o se confunden. El abogado Coppelius y el óptico Coppola son presentados como personajes sucesivos de la acción, pero también como desdoblamiento de uno mismo: el demoníaco “hombre de la arena”. Una única personalidad aparece, pues, en dos figuras distintas. Otros personajes, como el padre de Nataniel y el profesor Spalanzani, funcionan también simbólicamente como dobles. E incluso Nataniel y la muñeca moviente Olimpia son equivalentes, si no en el plano de la fábula, sí en el simbólico. Como demostrará Freud [2489-93], Olimpia personifica “la actitud femenina de Nataniel frente a su padre”; “Olimpia es, por así decirlo, un complejo de Nataniel separado de éste”. Ade-

más –señala Freud–, el bondadoso padre de Nataniel y el diabólico Coppelius “representan los dos elementos antagónicos de la imago paterna, descompuesta por la ambivalencia”. Así pues, numerosos desdoblamientos –reales, o fantasísticos, o simbólicos– se entrecruzan en “El hombre de la arena”, formando un tejido riquísimo e inestable. Pocos autores muestran, como Hoffmann, una indeterminación tan aguda entre la mente enferma y confusa del protagonista, y la realidad narrada.

En cuanto a Edgar Allan Poe (1809-1849), varias de sus estremecedoras historias se centran también en el Doble. En especial “William Wilson” (1839), narrada en primera persona. Éste es uno de los pocos relatos de dobles en que éste tiene carácter benéfico, si bien ese rasgo sólo se muestra con claridad en la última parte del relato. Insolente y entrometido en apariencia, William Wilson II –lo llamaremos así– acosa durante años al protagonista William Wilson, pero la narración va desvelando que es para evitar que se pervierta cada vez más. Ciego de odio contra ese doble que le estropea siempre sus proyectos –malvados todos ellos–, William Wilson I asesina a su otro Yo (su Conciencia), percatándose luego con horror de que se ha matado a sí mismo.

A pesar de que, como decíamos, es el Romanticismo el momento estéticamente culminante en la espectralidad del Doble, su popularización máxima corresponde al Realismo, con autores como Dostoievsky (*El doble*, 1846), Maupassant (“El Horla”, 1886), Stevenson (*El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, 1886), o Wilde (*El retrato de Dorian Gray*, 1891). La literatura de mediados y finales del siglo XIX mantiene el magnetismo del Doble, e incluso lo refuerza dotándolo de racionalizaciones explicativas. De ahí que haya llegado más al público, y haya podido ser llevado con éxito al cine.

En este mismo sentido, Elizabeth Frenzel afirma:

Tras el carácter demoníaco que el Romanticismo dio al motivo del doble, con su extenso desarrollo en cuanto a las posibilidades tan distintas de aplicación, se mantiene también su amplia difusión en la literatura de mediados y finales del siglo XIX, pese al Realismo predominante. En ella los pasos entre el doble puramente imaginario, el doble unido a medios como por ejemplo una sombra o una imagen reflejada, y el doble personal eran tan fluctuantes como los pasos entre el doble alegóricamente determinado y el doble sin valor moral y de fundamento psicológico. (103)

En 1846, sólo siete años después del romántico cuento de Poe, Fiodor Mijailovich Dostoievsky (1821-1888) escribe una de las obras culminantes en nuestro tema: la novela corta *El doble*, segunda de las publicadas por su autor. Aquí asistimos al progresivo deterioro psíquico del protagonista, el funcionario Sr. Goliadkin, bonachón, derrochador y paranoide. Goliadkin, tras una serie de peripecias en que va quedando mal ante sus superiores y

colegas, hasta llegar al más espantoso de los ridículos que le hace desear no ser él, conoce a un ser idéntico a él y con el mismo nombre. Goliadkin I se verá progresivamente humillado y suplantado por el cínico y triunfador Goliadkin II, quien conseguirá que encierren a su tocayo en un manicomio. Como la novela está contada *desde el interior de Goliadkin* –aunque la narración esté realizada en tercera persona–, el lector al final no sabe si todos los sinsabores del Sr. Goliadkin suceden sólo en su mente enferma –y por tanto no existe el taimado y malévolo Goliadkin II–, o bien si suceden en la realidad del mundo narrado.

Un nuevo caso de indefinición y/ o de locura se nos ofrece en “El Horla”, de Guy de Maupassant (1850-1893). Contado en primera persona y en forma de diario, narra el fortuito encuentro del protagonista con el invisible Horla; cómo poco a poco va descubriendo la existencia de ese ser misterioso, de otro mundo, pegado a él y a su casa, que se va adueñando de su vida y de sus pensamientos hasta obsesionarlo. Intenta acabar con él prendiendo fuego a su casa, pero sólo consigue asesinar a sus domésticas. Finalmente decide suicidarse para, acabando con su vida, acabar al mismo tiempo con el Horla.

La obra cumbre de este momento literario, en el tema que nos ocupa, nos parece *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson (1850-1894). Probablemente es éste el Doble por excelencia para el gran público, el que todos han leído –o visto en el cine–, y al que todos se refieren cuando hablan del tema. Aquí encontramos un Doble alternativo –una sola persona en dos manifestaciones antitéticas–. O, si preferimos la formulación de Lubomír Doležel y de Juan Bargalló, dos manifestaciones sucesivas de un mismo individuo, que coexisten en un mismo mundo ficcional. Mr. Hyde, metamorfosis del buen Dr. Jekyll con ayuda de los adelantos de la farmacología, es la pura maldad, reprimida por Jekyll, pero también es la alegría irresponsable. Aquí lo fantástico se hace verosímil, comprensible, encerrando una visión del mundo y una lección moral.

De modo similar, *El retrato de Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde (1854-1900), contiene mucho del propio autor. Reflexiones sobre el arte, la belleza, el bien y el mal, están encerradas en esta novela que sería realista –casi costumbrista– si no contuviera el elemento fantástico del Retrato, sufrido doble que va recibiendo las heridas del tiempo y sobre todo las huellas de las maldades de Dorian. Hasta la escena final –escalofriante escena– en que Dorian, buscando destruir el retrato, lo apuñala, y con ese gesto resulta él mismo así apuñalado, muriendo con la avejentada y horrible cara del retrato.

El siglo xx ha continuado produciendo numerosos dobles. Recordemos sólo a Miguel de Unamuno (1864-1936), quien en la novela *Tulio Montalbán y Julio Macedo* –escenificada en 1930 con el título de *Sombras de sueño*–,

y más adelante en la pieza teatral *El Otro*, da forma a uno de sus interrogantes más hondos: ¿Quién soy yo? ¿Cuántos yos hay en mí? ¿Soy como los demás me ven, o como yo creo ser? ¿Dónde se fueron mis “yos ex-futuros”, lo que yo hubiera podido ser si hubiera escogido otro camino?

Tulio Montalbán y Julio Macedo (1920), novela corta, narración de un hondo romanticismo, presenta en el protagonista masculino un caso de sustitución de personalidad: Tulio Montalbán, para huir de su pasado y de su imagen de héroe, busca una nueva vida con el nombre de Julio Macedo. Pero Elvira Solórzano, de quien Julio se enamora, va a impedirselo, porque a través de un libro que narra la vida de Tulio Montalbán se ha enamorado precisamente del héroe, y no puede aceptar al hombre Julio Macedo. En su frustración, Julio se suicida (ver Paraíso 2002).

Por otra parte, el drama *El Otro* (1926; estrenado en 1932) es una verdadera tragedia, probablemente la mejor obra teatral de Unamuno. Presenta el caso de dos gemelos, Cosme y Damián, uno de los cuales ha asesinado al otro. El superviviente (¿Cosme? ¿Damián?) ha cambiado de personalidad, guarda celosísimamente su identidad, y asegura haber dejado de ser él para ser “el otro”. De ahí que la pieza lleve el subtítulo de “Misterio en tres actos”, y que el espectador no pueda saber con certeza quién de los dos es el asesino. Esta tragedia presenta lo que hemos llamado en otro lugar (Paraíso 1987) “el desdoblamiento incesante”: Unamuno nos presenta dos versiones diferentes para un mismo hecho —la transformación del “Otro”—; dos esposas que se disputan al Otro; dos investigadores del “misterio” —el médico de familia y el hermano de Laura, la esposa de Cosme—; Damiana, la esposa de Damián, va a tener gemelos, y éstos ya pelean en el seno materno; etc. En definitiva, esta pieza teatral es un exponente más de lo que Northrop Frye ha llamado “visión irónica” moderna, atrincherada en el “mito de la preocupación”:

La visión irónica predomina en nuestros días y sus imágenes de angustia, la náusea y el absurdo se han ido atrincherando profundamente en el contemporáneo mito de la preocupación. [...] La visión irónica es, por así decir, un distanciamiento; reconoce los factores emocionales de la alienación, soledad y sinsentido que acechan en la relación sujeto-objeto (...) Quizá la más densa forma de visión irónica es lo que se ha llamado distopía, la descripción del infierno social que el mismo hombre se crea en la tierra. (1973, 57)²

El Doble sigue atrayendo a los escritores en el siglo xx. (Recordemos, entre otras muchas obras, *El vizconde demediado*, de Italo Calvino, 1952). Podríamos seguir enumerando, pero seguramente basta lo expuesto para sacar la conclusión de que este tema surca toda la literatura occidental, en una casuís-

tica variadísima. (La reciente antología *Alter ego: cuentos de dobles*, es una interesante muestra para los siglos XIX y XX).

Creemos, pues, que ya es hora de recapitular y de preguntarnos por qué el tema del Doble singla toda la Literatura. ¿Qué representa el Doble para el ser humano?

Pero antes, detengámonos brevemente en un rasgo literario que comparten todas las obras que hemos mencionado (salvo *Los Menecmos*): todas pertenecen a la literatura fantástica. ¿Por qué?

3. *Literatura fantástica*

Tzvetan Todorov en su famosa *Introduction à la littérature fantastique*, capítulo 1, rinde homenaje explícito a Frye y reseña partes de *Anatomy of Criticism*. Y en su capítulo 2, “Définition du fantastique”, nos ofrece esta caracterización de la categoría (traducimos nosotros):

En un mundo que es de veras el nuestro, se produce un acontecimiento que no puede explicarse por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de estas dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, producto de la imaginación (...), o bien el hecho ha tenido verdaderamente lugar, forma parte de la realidad, pero esa realidad está regida por leyes desconocidas para nosotros. Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. (29)

Efectivamente; dejando de lado *Los Menecmos*, de estética realista, y *Anfitrión*, cuya adscripción o no a la literatura fantástica nos llevaría a un largo debate (por la presencia en escena de dioses desacralizados por la perspectiva cómica), podemos afirmar que todas las demás obras se inscriben dentro de la literatura fantástica. La duda sobre si los hechos han sucedido, o si han sucedido así, o si todo es un producto de la mente enferma del protagonista, planea sobre *El doble* de Dostoievsky, sobre “El hombre de la arena” de Hoffmann, sobre “William Wilson” de Poe, o sobre “El Horla” de Maupassant; incluso sobre *El Otro* de Unamuno. En los demás casos, el mundo del relato es efectivamente el nuestro (*El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, de Stevenson; o *El retrato de Dorian Gray*, de Wilde), pero en él hay un elemento (la transformación, el retrato mutante) que escapa a todas las leyes naturales, y que por ello nos resulta escalofriante.

La condición de literatura fantástica, pues, nos parece el sustrato para que surja, con eficacia estética, el tema del Otro.

4. Alcance antropológico del Doble

Retomemos ahora la pregunta que habíamos dejado en el aire: ¿Qué representa el Doble para el ser humano?

La extraordinaria semejanza entre dos personas –p. ej., los gemelos– está probablemente en el origen, para el hombre, de la conciencia del Doble. La sensación de extrañeza que causa en los demás el contemplar repetida a una persona, obliga a que aflore la pregunta sobre si ese fenómeno es real o estamos dentro de un sueño (o mejor, de una pesadilla). La sorpresa y la inquietud, pues, acompañan a la contemplación del Doble. Y ello tanto en los demás como en uno mismo. En uno mismo es, seguramente, más angustioso, como nos testimonia Unamuno en *El Otro* (acto II, escena 4):

AMA.–¿Por qué le odiabas, hijo mío?

OTRO.–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, una prenda!... ¡Ser un nombre! Él, él me enseñó a odiarme...

Otto Rank (*El doble*)³ estudia las relaciones entre el Doble y la imagen en el espejo o la sombra, los genios tutelares, las doctrinas animistas y el temor a la muerte. Según Rank, el Doble ancla su sentido en el problema de la muerte, por la cual el “yo” se siente amenazado. La idea del *alma*, de un “yo” *inmortal e invisible*, nace muy pronto en la Humanidad por el temor a los muertos y a la propia muerte, creando así el primer dualismo en el individuo. Antropológicamente, aparece el alma en forma de doble, lo más parecido posible al “yo” (sombra, reflejo, etc.). Constelaciones simbólicas de la sombra y el reflejo son el *nombre*, el *espejo*, y el *retrato* –o *fotografía*–; todo ello relacionado con el narcisismo.

Otra forma de luchar contra la muerte, otra forma de supervivencia es la genesiaca: la *continuación del padre en el hijo*. Sin embargo, esta forma –afirma Rank– pertenece a un estadio más avanzado de la civilización. Porque el “yo” del primitivo no quiere continuar su vida en la del hijo, sino guardar su propia vida personal de modo inmortal.

La idea contraria al carácter protector del doble/ alma, es el doble como *presagio de la muerte*. Corresponde a una fase más avanzada de la Humanidad, cuando ya se ha aceptado la invencibilidad de la muerte. La sombra se transforma ahora en *demonio*. Al principio el doble era un “yo” *idéntico* (sombra, reflejo), e implicaba una creencia ingenua en una supervivencia en el futuro. Más tarde el doble representa a un “yo” *anterior*, que contiene el pasado, la

juventud que el individuo no quiere abandonar, sino conservar o volver a ganar. Y por último el doble es un “yo” *opuesto*, que bajo forma de diablo representa la parte mortal, separada de la personalidad actual, que la repudia.

Los escritores que abordan el tema del Doble tienen en común –sigue diciendo Rank– un “yo” problemático (excentricidad, adicciones, etc.). Su predisposición a las enfermedades mentales ocasiona una división muy pronunciada en la personalidad, lo cual acarrea un interés anormalmente fuerte por sus propias personas, sus estados de ánimo y su destino.

En las historias de dobles, la muerte del héroe sucede cuando intenta asesinar a su segundo “yo”. El asesinato, en estos casos, equivale a un *suicidio*, con destrucción total del “yo”. Porque al mismo tiempo que el protagonista destruye su “yo” corporal, destruye también al portador espiritual de su inmortalidad. De ahí, en Antropología, la perfecta conservación del sustrato corporal entre los egipcios, o la prohibición de la incineración entre los judíos.

Para Sigmund Freud, en su largo artículo “Lo siniestro” (original de 1919), el Doble es una de las fuentes de ese sentimiento. Dentro del *tema del “doble”* o del “*otro yo*” distingue diversas variaciones y desarrollos, que finalmente reconduce a tres: *desdoblamiento* del “yo”, *partición* del “yo”, y *sustitución* del “yo”. Estas variantes son:

la aparición de personas que a causa de su figura igual deben ser consideradas idénticas; [...] el acrecentamiento de esta relación mediante la transmisión de los procesos anímicos de una persona a su “*doble*” –lo que nosotros llamaríamos telepatía–, de modo que uno participa en lo que el otro sabe, piensa y experimenta; (...) la identificación de una persona con otra, de suerte que pierde el dominio sobre su propio *yo* y coloca el *yo* ajeno en lugar del propio; o sea: desdoblamiento del *yo*, partición del *yo*, sustitución del *yo*. (2493)

Para Freud, otros factores que transforman lo angustioso en siniestro, además del doble en todas sus modalidades, son: el animismo –con pululación de espíritus humanos en el mundo–, el mal de ojo y otras técnicas de magia con intenciones malévolas; la omnipotencia del pensamiento –con la inexplicable realización de los deseos–; lo relacionado con la muerte, los cadáveres y los espectros; las repeticiones compulsivas –con poderío suficiente para superponerse al principio de placer–; el complejo de castración; el silencio, soledad y oscuridad; y la demencia, que desata fuerzas insospechadas e imprevisibles. Condición básica para que todo ello adquiera carácter siniestro es que se produzca una “incertidumbre intelectual”, desvaneciéndose los límites entre fantasía y realidad. En definitiva,

lo siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles (p. ej., el de castración) *reprimidos* son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primiti-

vas (p. ej., la omnipotencia del pensamiento) superadas parecen hallar una nueva confirmación. (2503)

Volviendo al Doble, pensamos que, en síntesis, la angustia que esta figura produce radica en la *pérdida del dominio del sujeto sobre su propio "yo"*. Un vaciado existencial que puede ser llenado por otro "yo" ajeno y malévol. Una sensación de inermidad, como en una pesadilla. Un sentirse sin libertad, juguete de algo externo y desconocido. Todos estos sentimientos de malestar están vehiculados por el Doble.

5. Conclusión

El carácter demoníaco del Doble parece, pues, fuera de toda duda. Tanto la Literatura como la Antropología y el Psicoanálisis lo demuestran.

Para finalizar, vamos a entresacar unas pocas frases textuales (no todas, ni muchísimo menos) de algunos de los libros contemplados en este trabajo.

En el relato de Hoffmann, Coppelius tenía "expresión verdaderamente *diabólica*". Nataniel veía en él "algo de *satánico e infernal*". Al trabajar con Coppelius, incluso las "nobles facciones" del padre "tenían algo *diabólico* y odioso. Se parecía a Coppelius" (60). Etcétera.

De modo similar, en Stevenson, en el primer capítulo de la obra, Enfield describe a Hyde "como un verdadero *Satanás*". Y Jekyll confiesa, en el último capítulo: "Mi *demonio*, desde hacía tiempo enjaulado, salió rugiendo de su encierro". De Hyde afirma: "era *mal* puro". "Aquel hijo del *Infierno* no tenía nada de humano. Nada sino miedo y odio alentaba en su interior." Por eso Jekyll está atenazado por "el horror de *mi otro yo*" (90, 166-80).

Por último, en *El Otro* de Unamuno, narrando el Otro cómo mató a su hermano, afirma: "con odio que era amor *demoníaco*, los dos hermanos se encontraron" (II.3). Además, en II.6, dice el Otro: "Hacerse víctima es *diabólica* venganza". Y en III.6, Laura increpa a su especie de doble, Damiana: "¡Suéltame, *demonio!*"

Basten estas pocas muestras para corroborar la estructura demoníaca del Doble.

6. Epílogo: Precisiones sobre el concepto de arquetipo

Puesto que Frye sitúa su "Crítica arquetípica" dentro de la "Teoría del Mythos", vamos a dedicar esta última parte del trabajo –sin ánimo de polémica–

mica— a un intento de clarificación: qué entiende Northrop Frye por “arquetipo”, y si ese concepto coincide o no con el de Carl Gustav Jung.

La palabra griega “arquetipo” remite a la concepción de Platón, para quien la Idea es superior y preexistente a todo fenómeno. “Arquetipo” aparece en la Antigüedad como sinónimo de “Idea” en el sentido platónico.

Sin embargo, en la cultura moderna cuando se habla de arquetipos pensamos en seguida en el psiquiatra suizo Carl Gustav Jung, quien elabora una importante teoría que, aplicada a la Literatura, está en la base del “Myth Criticism”. Jung reconoce su deuda con Platón para la palabra y el concepto de “arquetipo”, y con Adolf Bastian para el concepto de “imagen primordial” (sinónimo para Jung de arquetipo). Bastian señaló la existencia de “ideas primordiales” en la psicología de los pueblos, universalmente difundidas. Más tarde, dos investigadores de la escuela francesa de Émile Durkheim, Hubert y Mauss, hablaron de verdaderas “categorías” de la fantasía. Concluye Jung:

Si alguna parte me toca de estos descubrimientos, esa parte consiste en haber demostrado que los arquetipos no se difunden meramente por la tradición, el lenguaje o la migración, sino que pueden volver a surgir espontáneamente en toda época y lugar sin ser influidos por ninguna transmisión exterior. (1991, 73)

Para el psiquiatra suizo el arquetipo es “un esquema de conducta que se expresa en forma de imágenes”. Estas imágenes o “motivos” se repiten formalmente y con significación casi idéntica tanto en sueños y fantasías individuales como en la Mitología y el folklore de pueblos diversos. Él los llama “arquetipos”, “imágenes primordiales”, “imágenes arquetípicas” e “imágenes primarias”. Se relacionan sobre todo con el inconsciente colectivo, pero también con el inconsciente individual (Jung 1990, 3-5).

Por otra parte, para Northrop Frye el arquetipo es “a typical or recurring image” (1957, 99). Es un símbolo comunicable, un símbolo que conecta un poema con otro, y por lo tanto ayuda a unificar e integrar nuestra experiencia literaria. Ante todo, atañe a la literatura como hecho social. Atañe a las convenciones literarias y a los géneros.

Para Jung, los arquetipos “[s]on imágenes instintivas no creadas intelectualmente. Están siempre allí [en el inconsciente colectivo, aglomeración de esas imágenes típicas] y producen ciertos procesos en el inconsciente que se podrían comparar mejor con los mitos. Ese es el origen de la mitología. La mitología es la expresión de una serie de imágenes que formulan la vida de los arquetipos” (Evans 73-81).

Vemos, pues, que sin seguir explícitamente Frye a Jung, una misma savia circula por las respectivas teorías de ambos pensadores. Frye ha bromeado precisamente con su posible adscripción junguiana, rechazándola (sobre todo

en *El camino crítico*). También ha mostrado su sorpresa por verse adscrito al “Myth Criticism” desde que publicó *Anatomy of Criticism*. Sin embargo, los que leemos a ambos no podemos por menos de percibir entre ambos un aire de familia.

NOTAS

1. Así en *La princesa Brambilla*, “El corazón de piedra” o “La elección de una novia”. También podríamos mencionar “La historia del reflejo perdido”, recogido en la antología *Alter ego*.
2. Los ejemplos de distopía citados por Frye son: “la sociedad de 1984, de Orwel, de *El cero y el infinito*, de Koestler, de *Mono y esencia*, de Huxley, de *La colonia penitenciaria*, de Kafka, donde el individuo encuentra su identidad al contemplar su propio odio hacia sí mismo reflejado en el tormento y la humillación de los otros”.
3. Publicación original: “Der Doppelgänger”. *Imago* 3 (1914).

OBRAS CITADAS

- Alter ego: cuentos de dobles (una antología)*. Ed. Juan Antonio Molina Foix. Madrid: Siruela, 2007.
- Bargalló, Juan. “Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis”. *Identidad y alteridad: aproximación al tema del Doble*. Ed. J. Bargalló. Sevilla: Alfar, 1994. 11-26.
- Dolezel, Lubomír. “Una Semántica para la Temática: el caso del Doble”. *Estudios de Poética y Teoría de la ficción*. Murcia: Universidad de Murcia, 1999. 159-175.
- Evans, Richard. *Conversaciones con Jung*. Madrid: Guadarrama, 1968.
- Frenzel, Elizabeth. *Diccionario de motivos de la Literatura Universal*. Madrid: Gre-dos, 1980.
- Freud, Sigmund. “Lo siniestro”. *Obras Completas*. Vol. 3. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981. 2483-2505.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1957
- . *La estructura inflexible de la obra literaria: ensayos sobre crítica y sociedad*. Madrid: Taurus, 1973.
- . *El camino crítico: ensayo sobre el contexto social de la crítica literaria*. Trad. Miguel Mac-Veigh. Madrid: Taurus, 1986.
- Hoffmann, E.T.A. *Cuentos*. Vol. 1. Trad. Carmen Bravo Villasante. Madrid: Alianza, 1985.

- Jung, Carl Gustav. *The Archetypes and the Collective Unconscious*. The Collected Works of C. G. Jung, 9.1, Bollingen Series 20. 10.^a reimpr. Princeton: Princeton UP, 1990.
- . *La interpretación de la naturaleza y la psique*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1991.
- Paraíso, Isabel. “Yo, el Otro”. *El teatro de Miguel de Unamuno: volumen homenaje en el cincuentenario de la muerte de Miguel de Unamuno, 1936-1986*. Mundaiz, Cuadernos Universitarios, Literatura, 4. Ed. J. M. Lasagabaster. San Sebastián: Universidad de Deusto, 1987. 153-88.
- . “El motivo del doble en *Tulio Montalbán* y *Julio Macedo* de Unamuno”. *En torno al mito: homenaje a la Dra. María Dolores de Asís*. Ed. M. Arizmendi y A. Ubach. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2002. 253-62.
- Rank, Otto. *El doble*. Buenos Aires: Orión, 1976.
- Stevenson, Robert Louis. *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Ed. M. Garrido. 4.^a ed. Madrid: Cátedra, 2003.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970.
- Unamuno, Miguel de. *Obras completas*. Vol. 3. Ed. Ricardo Senabre. Madrid: Biblioteca Castro, 1996.