

# Monografías de



nº 2

otoño de 2011

ISSN: 1699-4949

<http://webpages.ull.es/users/cedille>

*Cédille, revista de estudios franceses* es una publicación electrónica de libre acceso que edita la Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española con la colaboración de la Universidad de La Laguna y de la Embajada de Francia en España.

*Cédille* da la bienvenida a cualquier propuesta original –ya sea en forma de monografía, artículo, nota digital o nota de lectura– relacionada con los distintos ámbitos que abarcan los estudios franceses y francófonos (lengua y lingüística, literaturas, traducción, estudios comparados, metodología y didáctica, cultura y civilización, etc.). Las contribuciones recibidas serán sometidas al arbitraje científico (*double-blind peer-review*) de al menos dos especialistas en la materia y su aceptación o no se comunicará oportunamente a los autores. El Consejo de Redacción se reserva el derecho de desestimar aquellos trabajos que no se ajusten al ámbito de la revista o que no hayan sido redactados conforme a las normas de edición que se detallan en su web.

En la actualidad *Cédille* se encuentra inscrita, indexada, resumida o clasificada en el *Directory of Open Access Journal*, en *Dialnet*, en *Latindex*, en el *Zeitschriftendatenbank*, en *Google Académico*, en *REDALYC*, en el *IEDCYT*, en *DICE*, en *e-revist@s*, en la *Agence Bibliographique de l'Enseignement Supérieur*, en *Dulcinea*, en *Open Science Directory*, en *Scopus*, en *EBSCO*, en *Regesta Imperii*, en el *Ranking of Excellence in Research for Australia* y en *Ulrich's Periodicals Directory*, en *MIAR*, en *SCImago Journal & Country Rank*, en *CIRC*, en *Mira@bel*, en *Academic Journals Database* y en *RESH*. Asimismo, *Cédille* figura en los catálogos de las más importantes bibliotecas universitarias europeas, americanas, asiáticas y australianas.

URL: <http://webpages.ull.es/users/cedille>

Contacto: [cedille@ull.es](mailto:cedille@ull.es)

Dirección postal:

José M. Oliver Frade

Facultad de Filología

Campus de Guajara / Universidad de La Laguna

E-38200 La Laguna

Santa Cruz de Tenerife (Islas Canarias) España

Teléfono: [+34] 922317692 Fax: [+34] 922317611

© Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española.

© Los originales publicados en *Cédille, revista de estudios franceses* son propiedad de sus respectivos autores, quienes conceden a la revista el derecho de primera publicación de los textos y su alojamiento en otros portales web con el fin de garantizar su preservación. Se permite el uso para fines docentes e investigadores de los artículos, datos e informaciones contenidos en la misma. Se exige, sin embargo, permiso de los autores o del editor para publicarlos en cualquier otro soporte, así como para utilizarlos, distribuirlos o incluirlos en otros contextos accesibles a terceras personas. En todo caso, es necesario citar la procedencia en cualquier reproducción parcial o total.

**CONSEJO EDITORIAL**

**Director**

José M. Oliver Frade (Universidad de La Laguna)

**Consejo de Redacción**

Marina Aragón Cobo (Universitat d'Alacant)

Dolores Bermúdez Medina (Universidad de Cádiz)

Manuel Bruña Cuevas (Universidad de Sevilla)

María Luisa Donaire Fernández (Universidad de Oviedo)

Tomás Gonzalo Santos (Universidad de Salamanca)

Julián Muela Ezquerra (Universidad de Zaragoza)

Ignacio Ramos Gay (Universitat de València)

**Comité Científico Asesor**

María Hermínia Amado Laurel (Universidade de Aveiro)

Philippe Caron (Université de Poitiers)

Bernard Cerquiglini (Université de Paris VII - INALF)

Inmaculada Díaz Narbona (Universidad de Cádiz)

Francisco Lafarga Maduell (Universitat de Barcelona)

Yves-Charles Morin (Université de Montréal)

François Moureau (Université Paris-Sorbonne, Paris IV)

André Thibault (Université Paris-Sorbonne, Paris IV)

Àngels Santa Bañeres (Universitat de Lleida)

Mercè Tricás Preckler (Universitat Pompeu Fabra)

Alicia Yllera Fernández (UNED)

## Nota del Consejo de Redacción

La serie «Monografías de *Çédille*» está abierta a todos los investigadores en estudios franceses interesados en publicar el resultado de sus investigaciones en torno a un tema concreto.

Las propuestas de Monografía serán presentadas por su coordinador, que hará al mismo tiempo de editor científico. Dichas propuestas contendrán:

- Título de la Monografía
- Memoria
  - Presentación (resumen, objetivos, antecedentes, estado actual del tema, originalidad, estructura, etc.).
  - Participantes (destacando su vinculación con el tema).
  - Fecha aproximada de envío de originales.

En el caso de que el Consejo Editorial de la revista acepte la propuesta inicial, se establecerá un plazo de entrega de los originales y, en su caso, de publicación.

Todos los trabajos que compongan la Monografía –que, lógicamente, han de ser originales e inéditos– serán sometidos al proceso de selección habitual en *Çédille*, esto es, serán evaluados por al menos dos especialistas en la materia designados por el Consejo de Redacción de la revista una vez oído el Comité Científico Asesor; en el caso de que se produzca diferencia de pareceres, se recurrirá a un tercer revisor. La aceptación o no de los artículos se comunicará oportunamente y de manera razonada tanto a los autores como al coordinador de la Monografía.

Los autores de los originales serán los únicos responsables de los contenidos de sus artículos, así como de solicitar los permisos pertinentes para reproducir obras, textos, ilustraciones, clips de sonido o vídeo, cuya inclusión requiera autorización previa de otro autor o institución.

*El mito del doble en la literatura  
contemporánea de lengua francesa:  
figuras y significados*

Juan Herrero Cecilia

(editor científico)

*El mito del doble en la literatura contemporánea  
de lengua francesa: figuras y significados*

*The Myth of the Double Self in Contemporary French Literature:  
Figures and Meanings*

Juan Herrero Cecilia  
(editor científico)

ÍNDICE

TABLE OF CONTENTS

<b>Juan Herrero Cecilia</b>	
Introducción	9
Introduction	
<b>Juan Herrero Cecilia</b>	
Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas	17
Figures and Meanings of the Mythic Double Self in Literature: Explanatory Theories	
<b>Montserrat Morales Peco</b>	
El doble exterior como vía de recuperación de la amada muerta en <i>Bruges-la-Morte</i> de Rodenbach, <i>Sueurs froides: D'entre les morts</i> de Boileau y Narcejac y <i>Vértigo</i> de Hitchcock	49
The External Double as a Means of Recovering the Dead Sweetheart in <i>Bruges-la-Morte</i> , by Rodenbach, <i>Sueurs froides: D'entre les morts</i> by Boileau-Narcejac and <i>Vertigo</i> by Hitchcock	
<b>Jérémy Lambert</b>	
D'ombre et de lumière. Double et ipséité dans l'œuvre d'Henry Bauchau	83
Of Shadows and Lights. Double and Selfhood in the Works of Henry Bauchau	
<b>Francisca Romeral Rosel</b>	
Le thème du double et la réécriture du mythe de l'Androgyne dans <i>Orlanda</i> de Jacqueline Harpman	99
The Theme of the Double Self and the Rewriting of the Myth of the Androgyne in <i>Orlanda</i> , by Jacqueline Harpman	
<b>María Teresa Lozano Sampedro</b>	
La figura del doble y la transformación de la enigmática identidad del personaje en <i>Le Locataire chimérique</i> de Roland Topor: un recorrido laberíntico	117
The Figure of the Double Self and the Transformation of the Enigmatic Identity of the Main Character in <i>Le Locataire chimérique</i> by Roland Topor: a labyrinthine trajectory	

<b>Lourdes Carriedo López</b>	
Aspectos del doble en <i>Djinn</i> de Alain Robbe-Grillet: el juego de la duplicidad y ambigüedad narrativas	149
Some Aspects of the Double Self in <i>Djinn</i> , by Alain Robbe-Grillet: The Game of Narrative Duplicity and Ambiguity	
<b>Esther Bautista Naranjo</b>	
Significaciones de la figura visionaria del doble interior en <i>Le syndrome du schaphandrier</i> , una novela de ciencia-ficción de Serge Brussolo	175
Meanings of the Visionary Figure of the Inner Double in <i>Le Syndrome du Schaphandrier</i> , a Science-Fiction novel by Serge Brussolo	
<b>Ramón García Pradas</b>	
El doble subjetivo y el enigma de la locura criminal en <i>Babel-ville</i> de Joseph Bialot	205
The Subjective Double and the Enigma of Criminal Madness in <i>Babel-Ville</i> , by Joseph Bialot	
<b>Carmen Camero Pérez</b>	
Desdoblamiento y transformación de la identidad del personaje en <i>Mygale</i> de Thierry Jonquet	231
The Splitting and the Transformation of the Identity of the Main Character in <i>Mygale</i> , by Thierry Jonquet	
<b>María Teresa Pisa Cañete</b>	
L'impossible résolution de l'énigme de l'identité dans <i>Piège pour Cendrillon</i> de Sébastien Japrisot	253
The Impossible Solution of the Enigma of Identity in <i>Piège pour Cendrillon</i> , by Sébastien Japrisot	
<b>Margarita Alfaro Amieiro</b>	
Gémellité, dédoublement et changement de perspectives dans la trilogie d'Agota Kristof: <i>Le Grand cahier, La Preuve, Le Troisième mensonge</i>	283
Twinning, Splitting and Shifting Perspectives in Agota Kristof's Trilogy: <i>Le Grand cahier, La Preuve, Le Troisième Mensonge</i>	
<b>Juan Herrero Cecilia</b>	
Sur la figure du double et l'énigme du mal dans <i>L'Adversaire</i> d'Emmanuel Carrère, une histoire d'imposture criminelle	307
On the Figure of the Double and the Enigma of Evil in <i>L'Adversaire</i> , by Emmanuel Carrère, a Story of Criminal Imposture	
<b>Relación de autores</b>	337
List of Authors	

## Introducción

Este número monográfico de *Çédille, revista de estudios franceses* sobre el mito del doble es el resultado de casi dos años de trabajo. La temática variada y compleja del doble me parecía un campo fascinante de investigación. El tema había empezado a interesarme cuando me dediqué a elaborar mi estudio titulado *Estética y pragmática del relato fantástico* (2000) y luego lo he tratado de manera específica en algunos artículos<sup>1</sup>, pero consideraba que su complejidad necesitaba ser abordada desde diversas perspectivas y por varios investigadores para poder profundizar en su significación y así ofrecer unos resultados interesantes e iluminadores. Por eso propuse a la revista *Çédille* un proyecto sobre un número monográfico dedicado a explorar las figuras y significaciones del mito del *doble* en la literatura contemporánea de lengua francesa. Para realizar ese proyecto busqué la colaboración de los miembros del Grupo de Investigación sobre Literatura Comparada de la Universidad de Castilla-La Mancha (del cual soy director desde hace varios años), e invité también a participar a otros investigadores de diversas universidades españolas, así como de una universidad belga, expertos todos en el campo de la literatura comparada y de la mitocrítica.

Una vez terminado el proceso de coordinación del número y la realización de los artículos, agradezco muy sinceramente al Consejo Editorial de la revista *Çédille* y a su director José M. Oliver Frade haber aceptado publicar este monográfico sobre *El mito del doble en la literatura contemporánea de lengua francesa: figuras y significados*. Expreso también, de manera especial, mi más sincero agradecimiento a los investigadores que han colaborado con sus artículos en la elaboración y desarrollo de los temas específicos que configuran el contenido de este monográfico.

Antes de presentar brevemente esos artículos, creo conveniente justificar la importancia del tema escogido. Tengo que decir, en primer lugar, que la temática del doble ha adoptado manifestaciones diversas y de cierta profundidad psicológica, porque este mito literario guarda relación con la misteriosa identidad del sujeto humano, con el dinamismo psíquico, afectivo y espiritual del yo consciente y con el oscuro dinamismo de las fuerzas irracionales que subyacen en el inconsciente. La presión que ejerce el inconsciente sobre el yo consciente, así como la distancia entre el ideal soña-

---

<sup>1</sup> «Sobre la figura mítica del *Doble* en el relato fantástico *desdoblado*», en *Homenaje al profesor D. Francisco Javier Hernández*. Edición de C. Desprès, J. Mateos, M<sup>a</sup> T. Ramos y M. Vallejo. Valladolid, Universidad de Valladolid, Departamento de Filología Francesa, 2005, 345-356. / «Una interpretación *junguiana* de la figura mítica del *doble* en *Lúnula y Violeta*, un relato “desdoblado” de Cristina Fernández Cubas», *Especulo. Revista de estudios literarios*, 37 (noviembre 2007-febrero 2008), URL <http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/cfcubas.html>.



do y la frustrante e insatisfactoria realidad pueden motivar la *duplicidad* en el comportamiento y el *desdoblamiento* o la inflación de la personalidad. Es en este contexto inestable y desconcertante donde van a surgir las figuras del doble con sus variadas significaciones. En mi artículo titulado «Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas» (que sirve de introducción en este monográfico a los estudios sobre obras específicas de la literatura francesa contemporánea) he tratado de ofrecer toda una serie de explicaciones para entender la problemática del doble y su estrecha relación con la misteriosa realidad de la existencia y de la personalidad del sujeto humano. En ese mismo artículo he puesto de relieve las principales manifestaciones de la figura del doble en las obras literarias desde la perspectiva de sus dos grandes modalidades: el doble «subjetivo» (o interior) y el doble «objetivo» (o exterior). Para interpretar el significado que implican o revelan las manifestaciones literarias, he hecho referencia a las principales teorías explicativas con sus diversos enfoques y planteamientos. Conviene señalar que la problemática del doble supera ampliamente el campo de la literatura y de la autobiografía, e interesa también a la filosofía, la psicología, el pensamiento religioso, etc. Su repercusión en la literatura, ha adquirido un relieve especial desde el Romanticismo habiendo sido tratada desde diversas perspectivas especialmente por ciertos escritores que han cultivado la estética de la literatura fantástica en la línea abierta por Hoffmann<sup>2</sup>.

Como afirman Jourde y Tortonese, las múltiples manifestaciones literarias del tema del *doble* plantean el problema de la «unidad y de la unicidad del sujeto» por medio de la confrontación (sorprendente, angustiosa, sobrenatural) de la «diferencia y de la identidad»<sup>3</sup>. Esta confrontación se percibe desde la conciencia de un sujeto que se enfrenta al desdoblamiento enigmático de su propia identidad (el doble subjetivo o interior) o a la confusión desconcertante entre un individuo y otro individuo que parecen ser el mismo (el doble objetivo o exterior). El desdoblamiento o la confusión implican que un sujeto percibe o cree percibir, desde su sensibilidad agudizada, que se está produciendo alguna extraña, fascinante o peligrosa perturbación, metamorfosis o

---

<sup>2</sup> No habría que olvidar, sin embargo, que la primera gran novela «moderna», *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* de Cervantes, plantea una problemática de desdoblamiento de la identidad del personaje, motivada por la búsqueda de un ideal que produce una inflación de la personalidad fascinada por la fuerza de un arquetipo del inconsciente colectivo. En efecto, don Quijote imitando al arquetipo del «maestro» o modelo ejemplar (Amadís de Gaula) quiere convertirse en un perfecto «caballero andante». Impulsado por este ideal, adopta un comportamiento visionario que le produce un *desdoblamiento* de su personalidad y le hace chocar contra la dura realidad y ser considerado como un «loco». Pero el fracaso en sus nobles «hazañas» le conduce a una toma de conciencia de su desdoblamiento y de su locura llegando, al final, a recuperar su identidad personal y convertirse en Alonso Quijano el Bueno.

<sup>3</sup> Pierre Jourde y Paolo Tortonese (1996): *Visages du double : un thème littéraire*. París, Nathan, pp. 15-16.

transformación en el campo de las diferencias que distinguen normalmente a los seres.

Paso ahora a justificar por qué en este número monográfico hemos optado por analizar las figuras y significaciones del mito del doble en la literatura de lengua francesa «contemporánea». Esto se explica sencillamente porque la figura del doble en obras literarias del siglo XIX ha suscitado ya un buen número de estudios<sup>4</sup>, aunque los escritores franceses de esa época (Gautier y Maupassant, por ejemplo) hayan sido estudiados a veces en relación con escritores ingleses, americanos, rusos o alemanes. Sin embargo, los estudios sobre el doble en obras literarias de los siglos XX y XXI son todavía poco numerosos, entre otras razones, porque algunas de las obras en las que este tema se trata, han sido publicadas en los últimos diez o veinte años. Se nos podría preguntar si las obras estudiadas en este número monográfico resultan suficientemente representativas de la literatura contemporánea de «lengua francesa», es decir, si representan a la literatura «francesa» y a las literaturas «francófonas». Debo reconocer que, en principio, la idea era escoger obras francesas y también obras de las diversas literaturas francófonas, especialmente de la literatura belga y de la literatura quebequense de Canadá. En lo que se refiere a la literatura «francesa», las obras estudiadas (*Djinn* de Alain Robbe-Grillet; *D'entre les morts* de Pierre Boileau y Thomas Narcejac; *Mygale* de Thierry Jonquet; *Babel-ville* de Joseph Bialot; *Le Locataire chimérique* de Roland Topor; *Piège pour Cendrillon* de Sébastien Japrisot, y *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère) pueden parecer poco numerosas, pero son representativas porque abarcan diversos géneros narrativos (como veremos más adelante) y presentan algunas de las caras o modalidades más atractivas que adopta la figura mítica del doble.

La literatura quebequense (que ha conocido un especial florecimiento en los últimos veinte años dentro del género fantástico) no ha sido tratada en este monográfico porque los pocos investigadores que estaban dispuestos a explorar el tema del doble no disponían del tiempo necesario para elaborar un estudio en profundidad. Faltan también estudios sobre obras de las literaturas francófonas africanas. Invitamos desde aquí a los expertos en estas literaturas a realizar este tipo de estudios, y a organizar, si fuera procedente, un nuevo número monográfico.

Ahora bien, en lo que se refiere a la literatura belga, las obras que aquí se estudian (*Bruges-la-Morte* de Rodenbach, *Orlanda* de Jacqueline Harpman y *Le boulevard périphérique* de Henry Bauchau) resultan significativas, aunque habría sido interesante haber estudiado también el tema del doble en ciertas obras de Franz Hellens, Michel de Ghelderode o Jean Ray, pero no ha sido posible.

---

<sup>4</sup> Ver a este respecto la bibliografía sobre el tema del doble al final de nuestro artículo *El mito del doble en la literatura contemporánea de lengua francesa: figuras y significados*.

Conviene señalar, por otro lado, que este monográfico contiene un estudio interesante y revelador sobre la trilogía de la escritora húngara Agota Kristof (1935-2011), exiliada en Suiza desde 1956 y que ha adoptado la lengua francesa para escribir sus obras literarias. En su trilogía, formada por las novelas *Le Grand cahier* (1986), *La Preuve* (1988) y *Le Troisième mensonge* (1991), aborda el tema de la gemelidad en torno a los personajes de los hermanos Claus y Lucas. La gemelidad representa aquí un ideal soñado de identidad protegida y plena para afrontar la dura realidad de un mundo adverso y deshumanizado.

Comentaré ahora brevemente los diversos géneros narrativos en los que aparecen las figuras del doble que han sido estudiadas en este monográfico. Aunque persista todavía la opinión estereotipada de que la figura mítica del doble es un tema específico de la literatura fantástica o del relato fantástico, es conveniente precisar que se trata de un tema abierto que ha sido tratado en géneros narrativos que responden a una estética bien diferente y que también ha alcanzado un especial florecimiento en el cine. Este monográfico no tiene como objetivo el estudio del doble en el cine. No obstante, uno de los artículos aborda también este campo desde un enfoque comparativo. En efecto, Montserrat Morales Peco (Universidad de Castilla-La Mancha), en su estudio sobre «La figura del doble objetivo como vía de recuperación de la amada muerta» ha puesto de relieve la relación de *Vértigo* (la magnífica película de Alfred Hitchcock) con *Bruges-la-Morte*, una novela lírica del bega Rodenbach, y con *Sueurs froides: D'Entre les morts*, la novela policíaca de Pierre Boileau y Thomas Narcejac, que le sirvió a Hitchcock de inspiración para trazar el guión de *Vértigo*. Las tres obras estudiadas en este artículo son ya una muestra de cómo la temática del doble puede ser abordada desde géneros bien diferentes.

El género de la novela policíaca es propicio a tratar el tema del doble porque este tipo de relato se basa en la investigación de enigmas criminales que están relacionados muchas veces con los traumas, obsesiones y desdoblamientos de la personalidad del criminal o con el comportamiento (obsesivo, visionario, etc.) de un justiciero vengador. Con el género policíaco se relacionan tres artículos de este monográfico. Uno de ellos ha sido realizado por María Teresa Pisa Cañete (Universidad de Castilla-La Mancha) y se titula «L'impossible résolution de l'énigme de l'identité dans *Piège pour Cendrillon* de Sébastien Japrisot». Este estudio aborda una obra muy significativa del subgénero «novela policíaca de enigma». El enigma está aquí relacionado con la problemática identidad de la protagonista (que es al mismo tiempo víctima, investigadora, sospechosa y, tal vez, culpable). Los otros dos artículos analizan dos novelas muy peculiares que pertenecen al subgénero de la «novela negra». El primero ha sido elaborado por Carmen Camero Pérez (Universidad de Sevilla) con el título de «Desdoblamiento y transformación de la identidad del personaje en *Mygale* de Thierry Jonquet». La terrible historia de la venganza de un padre, el cirujano plástico Richard Lafargue contra el violador de su hija Viviane, el joven Vincent Moreau, ha servido

de base para la película de Pedro Almodóvar *La piel que habito*. El segundo artículo lleva por título «El doble subjetivo y el enigma de la locura criminal en *Babel-ville* de Joseph Bialot», y pertenece a Ramón García Pradas (Universidad de Castilla-La Mancha). Aquí la locura criminal como proceso de desdoblamiento es el resultado de una ruptura traumática de la relación del protagonista con la mujer amada.

Este monográfico incluye también el estudio de una obra que pertenece al género de la ciencia ficción, pero que contiene al mismo tiempo aspectos del relato fantástico, de la novela lírica y de la novela policíaca. Se trata del artículo de Esther Bautista Naranjo (Universidad de Castilla-La Mancha): «Significaciones de la figura visionaria del doble interior en *Le Syndrôme du scaphandrier*, una novela de ciencia-ficción de Serge Brussolo». El protagonista es un explorador de las profundidades «acuáticas» del mundo de los sueños donde puede adquirir una nueva identidad que le libera de la vida mediocre en la «superficie» y del peso aplastante de una sociedad burocratizada. Hay que señalar también, por otro lado, el estudio de Margarita Alfaro Amieiro (Universidad Autónoma de Madrid) que analiza la trilogía de Agota Kristof sobre los hermanos Claus y Lucas: «Gémellité, dédoublement et changement de perspectives dans la trilogie d'Agota Kristof *Le Grand cahier, La Preuve, Le Troisième mensonge*». Estas tres obras (a las que nos hemos referido anteriormente) se relacionan con el género de la novela psicológica de aprendizaje y de exploración del mundo interior. La gemelidad como proyecto de unidad se transforma en diferencia, alteridad y desdoblamiento, es decir en una *gemelidad perversa*. Como afirma la autora del artículo, los personajes de esta trilogía «encarnan, tanto la parodia del individuo incapaz de vivir en un proyecto de unidad, como la alegoría sarcástica de la situación vivida en la Europa del Este a lo largo del siglo XX».

A un género muy particular relacionado con la biografía, con el relato-documento y con la exploración psicológica y espiritual de un caso criminal real pertenece el artículo redactado por mí con el título siguiente: «Sur la figure du double et l'énigme du mal dans *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère, une histoire d'imposture criminelle» (Juan Herrero Cecilia). En este estudio sobre una historia de inexplicable impostura y de horrendos crímenes he tratado de investigar la relación del comportamiento desdoblado del personaje con el misterio del mal, con el combate que se libra en el interior del alma humana entre la conciencia y las fuerzas irracionales del inconsciente con las que opera el «doble demoníaco» que llevamos dentro (lo que Carrère llama el «Adversario»).

A todos estos géneros, hay que añadir tres estudios en los cuales la figura del doble surge dentro de la estética de la literatura fantástica (que se caracteriza por la tensión entre el orden natural y racional y el orden de lo racionalmente inexplicable o supranatural). Los artículos a los que me refiero son los siguientes:

- Lourdes Carriedo López (Universidad Complutense de Madrid): «Aspectos del doble en *Djinn* de Alain Robbe-Grillet: el juego de la duplicidad y ambigüedad».

En esta novela lo fantástico se une con lo policíaco en torno a ciertos enigmas indescifrables que tienen que ver con la enigmática y ambigua identidad del personaje principal.

- Francisca Romeral Rosel (Universidad de Cádiz): «Le thème du double et la réécriture du mythe de l'androgynie dans *Orlanda* de Jacqueline Harpman». Esta obra presenta, a través del desdoblamiento del lado masculino de una mujer en el cuerpo de un hombre joven, un intento de regreso imposible hacia los orígenes de la unidad androgónica del ser a través de la puesta en ficción del mito griego en un contexto moderno.

- M<sup>a</sup> Teresa Lozano Sampedro (Universidad de Salamanca): «La figura del doble y la transformación de la enigmática identidad del personaje en *Le Locataire chimérique* de Roland Topor: un recorrido laberíntico». En esta obra, lo fantástico se apoya sobre la experiencia de la vida ordinaria para subvertirla poco a poco y abrirla a lo desconcertante y lo terrorífico motivado por la imaginación delirante o «quimérica» del personaje. En el pequeño apartamento que éste ha alquilado, se va a producir una transformación de su enigmática identidad a través de un recorrido laberíntico, cada vez más angustioso.

Señalamos finalmente el artículo de Jérémy Lambert (Université Charles de Gaulle-Lille 3 y Université Catholique de Louvain): «D'Ombre et de Lumière. Ipséité multiple dans l'œuvre d'Henry Bauchau». El estudio de Lambert se centra especialmente sobre la obra de Bauchau titulada *Le boulevard périphérique*, que pertenece al género de la autobiografía novelada y cuyo objetivo consiste en explorar desde la ficción el significado de las vivencias del pasado. Aquí el concepto de «doble» se integra como una fuerza complementaria dentro de la identidad considerada como «ipseidad», noción propuesta por Paul Ricœur. Lambert lo explica de la manera siguiente: «Nous dirons donc, dans notre cas, que l'identité du narrateur trouve sa pleine résolution, non pas dans la reconnaissance d'un dédoublement de l'ipse en deux *idem* réactifs, mais bien dans l'acceptation d'une ipséité multiple, c'est-à-dire constituée de ces deux *idem* réversibles que sont la vie et la mort».

Una vez trazados los rasgos generales, creo que no debo entrar en la temática concreta de los artículos. El interés de las investigaciones realizadas y los resultados alcanzados deben ser juzgados por los lectores y los críticos. Solamente me permito atraer la atención sobre la exploración del trasfondo mítico en las obras analizadas, así como la puesta en relación de la figura del *doble* con otros mitos (a algunos de los cuales he hecho alusión). Señalaré, por ejemplo, la inversión del mito de Pigmalión y del mito de Eva en *Mygale* de Thierry Jonquet (Carmen Camero Pérez); la peculiar reescritura de los mitos de Orfeo, Ofelia y Pigmalión en *Bruges-la-Morte* de Rodenbach, *Sueurs froides: D'entre les morts* de Boileau y Narcejac y *Vértigo* de Hitchcock (Montserrat Morales Peco); la subversión del mito del andrógino en *Orlanda* de Jacqueline Harpman (Francisca Romeral Rosel); la reescritura visionaria del mito de la

metamorfosis en *Le syndrome du scaphandrier* (Esther Bautista Naranjo); la reelaboración del mito del laberinto en *Le Locataire chimérique* de Roland Topor (M<sup>a</sup> Teresa Lozano Sampedro) y la inversión del mito de Edipo en *Piège pour Cendrillon* de Sébastien Japrisot (M<sup>a</sup> Teresa Pisa Cañete).

Concluyo estas páginas reiterando mi agradecimiento al Consejo Editorial de la revista *Çédille*, a su director José M. Oliver Frade y a todos los investigadores que han colaborado con sus artículos en la elaboración y desarrollo de los temas específicos que configuran el contenido de este monográfico.

Juan Herrero Cecilia  
Editor científico

## Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas

Juan Herrero Cecilia

*Universidad de Castilla-La Mancha*

Juan.Herrero@uclm.es

### Résumé

Dans cet article, nous présentons le thème mythique du double en rapport avec la mystérieuse identité de l'être humain. Nous avons observé les figures et les significations que le double a acquies jusqu'à ce qu'il soit devenu, à l'époque du Romantisme (spécialement avec le récit fantastique), un thème littéraire inquiétant et fascinant qui est toujours cultivé dans l'actualité. Nous avons mis en relief les deux grandes modalités que le double adopte dans les textes littéraires: le double «subjectif» et le double «objectif». Ensuite nous avons exposé et commenté certaines théories explicatives qui contribuent à mieux comprendre les significations complexes du double (Rank, Freud, Jung, Girard, Rosset, Bargalló, Herdman, etc.). Avec tout cela, nous prétendons susciter l'intérêt pour l'étude des œuvres littéraires concrètes qui mettent en scène quelques-unes des énigmatiques figures du double.

**Mots clés:** le double; le double dans la littérature; littérature fantastique; le «double subjectif»; le «double objectif»; théories sur le double.

### Abstract

This paper explores the mythic theme of the double in relation to the mysterious identity of the human being. Attention is paid to the figures and meanings progressively acquired by the double from ancient civilizations until it became a distressing and fascinating theme in the Romantic period (chiefly with the fantastic story) which is still greatly drawn upon these days. The two major variations whereby the double is articulated in literary texts are thus examined, to wit, the «subjective» double and the «objective» one. We subsequently proceed to present and comment upon a number of theories which have contributed to making sense of the complex meanings of the double (Rank, Freud, Jung, Girard, Rosset, Bargalló, Herdman, etc.). All in all, we mean to draw attention to the study of specific literary works where the enigmatic figure of the double comes into the picture.

**Keywords:** the double; the double in literature; fantastic literature; the «subjective double»; the «objective double»; theories about the double.

## 0. Introducción: el tema mítico del doble y su relación con la misteriosa identidad del ser humano

Desde el Romanticismo, el mito del doble es un tema recurrente en la literatura occidental, especialmente en la literatura llamada «fantástica» donde ha llegado a adoptar manifestaciones muy variadas que ponen de relieve significaciones y planteamientos bien diferentes. Por sus fascinantes figuras, reveladoras de inquietantes y sugerentes significaciones, el mito del doble ha suscitado y seguirá suscitando estudios diversos (a algunos de los cuales nos vamos a referir aquí), porque nos remite a la problemática de la misteriosa identidad del ser humano y al enigma de su *duplicidad* y de su *desdoblamiento*. Se trata de una problemática compleja de carácter existencial que ha motivado la escritura de numerosas historias de ficción. Por su relación con el enigma de la propia identidad, el mito del doble supera el campo de la ficción literaria y se inscribe también plenamente en el campo de la psicología, el psicoanálisis, la filosofía, etc. En efecto, para todo sujeto humano, la realidad más misteriosa es sin duda el enigma de su identidad y el enigma de la relación con el *otro*, con el cosmos y con el destino de la vida universal. Esto es así porque, desde el dinamismo de su conciencia, cada individuo se siente un «yo» íntimo, separado y distinto. Él es un sujeto perceptor del mundo y del *otro*, de los *otros* que están ahí como un «objeto» con el que tiene que establecer relaciones que pueden resultar eufóricas y constructivas o disfóricas y destructivas. Pero ni el mundo ni los *otros* pueden percibir directamente la conciencia o la interioridad del «yo». Por eso el sujeto humano es, en cierto modo, un extraño para sí mismo y para los otros. Para encauzar su existencia necesita construir y afirmar en cada momento lo que Jung llama el «proceso de individuación» que se debe orientar hacia la búsqueda de la armonía consigo mismo, con los que le rodean y con el cosmos.

Desde nuestra interioridad nos sentimos, por lo tanto, un *sujeto* único y diferente de todo lo demás. Pero esto no nos permite afirmar, sin embargo, en qué consiste el dinamismo cognitivo y vital de nuestra conciencia, ni qué sentido tiene nuestra identidad dentro de la compleja e inabarcable realidad del Cosmos que nos envuelve y del que formamos parte integrante. Para ello tendríamos que percibirnos desde fuera de nosotros mismos y conocer al mismo tiempo la totalidad de las fuerzas y dimensiones del universo en el que estamos inmersos. Evidentemente, esto nos resulta inaccesible. Por eso caminamos por la vida en medio de las sombras y de las apariencias buscando la clave de nuestra identidad, intentando olvidar el enigma inevitable de la muerte o luchando contra su poder disgregador para conseguir alcanzar la unidad soñada. En el camino nos contentamos a veces con la contemplación narcisista de nuestra propia imagen en alguna forma de «espejo» para sentirnos vivos, y otras veces deseamos transformar los límites de nuestra experiencia decepcionante construyendo un ideal soñado que nos pueda acercar a la realización de nuestra plena identidad.



Como han puesto de relieve las teorías de Freud y de Jung (a las que nos vamos a referir más adelante), la realización de la identidad es un proceso permanente y complejo relacionado con el dinamismo psíquico de nuestra interioridad donde se agitan, por un lado, fuerzas oscuras e irracionales (pulsiones de la libido o del inconsciente, según Freud) y, por otro lado, imágenes atractivas que provienen (según Jung) de los arquetipos del inconsciente colectivo. Esas imágenes nos pueden fascinar y producir una inflación psíquica más o menos alienante. Frente a estas fuerzas, se sitúa el «yo consciente», que tiene que tratar de orientarlas con responsabilidad buscando el equilibrio y la armonía entre el sujeto y el mundo. Pero puede dejarse seducir por ellas y caer en un proceso de alienación o de duplicidad que puede dar lugar al desdoblamiento esquizofrénico de la personalidad. Así, una persona que ofrece ante los demás la imagen de un individuo honrado, amable o servicial, podría estar adoptando una máscara para ocultar un comportamiento sádico y perverso que resultará sorprendente e inquietante cuando sus efectos destructivos se hagan públicos, como ocurre por ejemplo con la figura mediática del asesino en serie (Herrero, 2007) o del violador obseso. En nuestra sociedad masificada (donde todo puede quedar encubierto por el anonimato y la dispersión) la imagen exterior del individuo, el simulacro y la apariencia de *normalidad* han adquirido una importancia excesiva. Por eso son frecuentes los casos de doble juego, de doble vida y de doble personalidad. Para concluir esta introducción, diremos que el sujeto humano se sitúa en todo momento ante posibles formas de «desdoblamiento» frente a las cuales tendrá que saber reaccionar para no dejarse dejar arrastrar por las obsesiones y fuerzas irracionales que operan en el inconsciente individual (el *doble* que se oculta en el lado oscuro) o que provienen del inconsciente colectivo.

### **1. De la duplicidad y la escisión hacia la búsqueda de la unidad y de la armonía: dimensiones y sentidos del doble**

Desde las primeras civilizaciones, la búsqueda de la unidad anhelada ha motivado la aparición de diversas figuras míticas que simbolizan o encarnan diferentes dimensiones que puede adoptar el doble. Señalaremos aquí, por ejemplo, el *Ka* de los egipcios que corresponde a la «energía vital» que sobrevive a la muerte del cuerpo. Los griegos llamaban *eidolon* al espectro o la figura fantasmal de un muerto. Para la ortodoxia cristiana, el *alma* perdura más allá de la muerte del cuerpo y accede a la dimensión sobrenatural donde moran los seres espirituales hasta recuperar su unión con el cuerpo al final de los tiempos. La creencia en el doble sería entonces una manera de enfrentarse con el enigma de la muerte, porque es en el momento de la muerte cuando el sujeto humano se transforma en el «doble» espiritual que lleva dentro de su propio cuerpo.

Por otro lado, el dualismo filosófico, que desde Platón ha ejercido una influencia importante dentro del pensamiento occidental, traza una diferencia funda-

mental entre el mundo ideal (las ideas primordiales) y el mundo real material (reflejo imperfecto del mundo ideal, como explica el mito de la caverna, donde se reflejan imágenes que vienen de otra dimensión). Así, todo lo que es cognoscible no es más que el doble o el reflejo de un modelo ideal incognoscible. La inteligencia del ser humano, según Kant, inscribe el conocimiento de la realidad dentro de las categorías transcendentales del *espacio* y del *tiempo*, y por eso solo puede conocer realmente los *fenómenos*, y no la realidad en sí misma o *noúmeno*. El dualismo filosófico o metafísico va más allá entonces de las clásicas oposiciones entre el bien y el mal, la materia y el espíritu, el alma y el cuerpo, la razón (pensamiento) y el corazón (sensibilidad).

Según la tradición de la religión judeo-cristiana plasmada en la Biblia, Dios, que es la conciencia absoluta y el ser absoluto, crea el universo para reflejarse en él, y crea especialmente al hombre a su «imagen y semejanza». El ser humano es así una especie de «doble» de Dios, constituido por un principio espiritual (el alma, la conciencia) y otro material: el cuerpo (inscrito en el devenir misterioso del cosmos, en el mundo físico de la naturaleza). Pero hay que tener en cuenta, por otro lado, que según el mito del «pecado original» (dogma del cristianismo), el hombre se siente atraído por el Mal y puede sucumbir a su seducción (queriendo ser como Dios o dejándose dominar por el placer de la perversidad) o puede reaccionar contra él, escogiendo libremente (libre albedrío) el camino del Bien y acercándose a una dimensión trascendente que le eleve al Reino de Dios. Experimenta, por lo tanto, dentro de sí mismo el *desdoblamiento* frente a dos vías contrapuestas a las que se refiere San Pablo en su Epístola a los Romanos (7: 14-15): «Sabemos, en efecto, que la ley es espiritual, mas yo soy de carne, vendido al poder del pecado. Realmente, mi proceder no lo comprendo; pues no hago lo que quiero, sino que hago lo que aborrezco».

También para la filosofía existencialista, el sujeto humano es en su origen *negatividad*; se encuentra arrojado a este mundo y tiene que construir su destino enfrentándose al vacío, al peso del absurdo y de la nada, escogiendo con plena responsabilidad un proyecto existencial que puede ir en la dirección de la alienación o en la dirección de la liberación y de la autenticidad. Se produce así un cierto paralelismo con la moral cristiana y con la noción del *homo duplex*. Por eso Simone de Beauvoir (2008: 44-45) afirma lo siguiente cuando trata sobre la «moral existencialista»:

L'existentialisme seul fait, comme les religions, une part réelle au mal; et c'est peut-être ce qui le fait juger si noir: les hommes n'aiment pas se sentir en danger. Pourtant c'est parce qu'il y a un vrai danger, de vrais échecs, une vraie damnation terrestre, que les mots de victoire, de sagesse ou de joie ont un sens. Rien n'est décidé d'avance et c'est parce que l'homme a quelque chose à perdre et qu'il peut perdre qu'il peut aussi gagner.

El tema mítico del doble puede relacionarse también con la figura del «andrógino» (al que alude Platón en *El Banquete*) o la unidad primordial del ser humano en

la que lo masculino y lo femenino no estaban separados. También tiene relación con la autocomplacencia del «yo» ante sí mismo que da lugar a la figura mítica de Narciso enamorado de su propia imagen y metamorfoseado en flor. El deseo de totalidad o de satisfacción plena del principio del placer y de la dominación del yo sobre el otro y sobre el mundo conduce, por otro lado, a un tipo especial de alianza con el diablo (el «pacto diabólico»). Por medio de este pacto, el individuo «vende» su alma – enajenación del principio espiritual– a cambio de la adquisición de la riqueza material y del gozo sensual. El «pacto diabólico» como ilusión de triunfo narcisista del principio del placer tiene sin duda algo que ver con los *desdoblamientos* que provienen de las pulsiones del inconsciente (Freud), o de la fascinación que ejercen en la conciencia individual ciertos esquemas arquetípicos (Jung).

Todas estas dimensiones, que están motivadas por la misteriosa identidad del ser humano y el enigma de su destino dentro del Cosmos, han tenido, de una u otra forma, su repercusión en la literatura donde la temática compleja del doble ha dado lugar a enfoques y figuras muy diversas dentro del mundo simbólico e iluminador de la ficción. Cada enfoque y cada figura revisten significaciones iluminadoras que han sido y continuarán siendo analizadas o explicadas por la psicología, la filosofía y la crítica literaria. En paralelo con la literatura, el cine ha tratado también el mito del doble de una manera iluminadora y profunda, como se puede comprobar desde la fascinante película titulada *El Estudiante de Praga* (1913), dirigida por Stellan Rye sobre un guión de Hans Heinz Ewers, y con otras obras maestras como, por ejemplo, *Vértigo* (1958) de Alfred Hitchcock, y *La doble vida de Verónica* (1991) de Krzysztof Kieslowski.

## 2. El doble como mito y como tema literario

Desde el surgimiento de la literatura fantástica a finales del siglo XVIII, el tema de la *duplicidad* que envuelve a la existencia humana, el *desdoblamiento* de la conciencia insatisfecha del yo, la confusión de las apariencias y de los límites entre la identidad y la alteridad, han suscitado el interés de muchos escritores y han dado lugar a toda una serie de relatos con personajes y figuras que han contribuido a plasmar e iluminar, desde la dimensión simbólica de la creación literaria, una problemática profunda y permanente. Esa problemática adquiere un tratamiento especial en el mito del doble, que se ha ido convirtiendo en uno de los temas más característicos y significativos de lo que se entiende por literatura fantástica o por la estética de la inquietante extrañeza y de la tensión entre el orden lógico y natural y el orden de lo que resulta racionalmente inexplicable o de lo que se sitúa en el campo de lo supranatural (cf. Herrero, 2000).

Las inquietudes profundas que pone de relieve el Romanticismo hicieron resurgir el interés por la figura mítica del doble, especialmente bajo la forma conocida con el nombre del *Doppelgänger*, término inventado por Jean-Paul Richter en 1776.

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

Jean-Paul Richter fue uno de los primeros en abordar de una manera específica el tema del doble con su novela *Siebenkäs* (1796). En esta obra nos presenta la historia de un personaje que para modificar su vida, se hace pasar por muerto y adopta la identidad de otro llevando una existencia errante por el mundo. Jean-Paul trata así la problemática metafísico-existencial del desdoblamiento del «yo», escindido entre el cuerpo y el espíritu, y obsesionado por encontrar la unidad frente a la multiplicidad de las aspiraciones y de los deseos. La filosofía idealista de Fichte ejerció una especial influencia sobre el pensamiento de J.P. Richter.

La crisis de la identidad y de la conciencia individual en el Romanticismo viene a poner de relieve el dinamismo infinito del Deseo que choca contra los límites que impone al ser humano la realidad aparente del mundo. En ese contexto surge la filosofía idealista de Fichte que elabora un sistema basado en la oposición entre el Yo Absoluto y el yo finito o relativo. El Yo Absoluto afirma su libertad generando el mundo exterior por oposición a sí mismo, y ese mundo incluye al yo empírico o relativo. Éste es un yo desdoblado que debe oponerse también a sí mismo para afirmarse como yo real representándose el mundo frente a él. El Yo Absoluto es el yo deseado por el yo relativo que se encuentra escindido y debe afirmarse enfrentándose a la sensación de vacío y a la nada. Para eso tiene que convertirse en «otro», identificarse con un «doble» que sea el reflejo o la imagen en negativo de alguna de sus múltiples aspiraciones.

La misteriosa duplicación de la identidad personal se manifiesta también en el Romanticismo alemán a través de los temas de la «sombra» y del «reflejo» del individuo que acaban separándose de él y actuando con autonomía propia como ocurre en *Peter Schlemihl* de Chamisso y en *Las aventuras de la noche de San Silvestre* de Hoffmann. Esa extraña desintegración de la personalidad produce inquietud y angustia en el individuo que se encuentra así escindido y separado de los demás. La escisión interior del yo y el enigma de su misteriosa identidad son cuestiones que preocupan a E.T.A. Hoffmann (1776-1822). Por eso, va a tratar de manera especial el tema del doble en obras como *Las aventuras de la noche de San Silvestre*, *Los Elixires del diablo*, *La Princesa Brambilla*, *El Gato Murr*, *El Hombre de la arena*, etc. En *Las aventuras de la noche de San Silvestre* (1813), el personaje de Erasmus Spikher se encuentra escindido entre dos tendencias insolubles y contradictorias: el amor por su mujer y su hijo y la atracción erótica por la seductora y hermosa Giulietta a quien le ha dejado su

reflejo. Su mujer le obliga a recuperarlo, y él se convierte en un ser errante. En *Los Elixires del diablo* (1815), Hoffmann recoge ciertos planteamientos sobre el enigma de la perversidad y de la duplicidad del alma humana que habían sido abordados en la novela gótica inglesa de finales del siglo XVIII y principios del XIX, y más concretamente en la novela de Lewis titulada *El monje* (1795). El personaje principal será ahora el fraile Medard que va a repetir en su azaroso destino las mismas vicisitudes que ha sufrido su familia a lo largo de varias generaciones. Los dobles y los reflejos se multiplican entre los diversos personajes. Medard desea alcanzar la santidad, pero el diablo le tienta por la vía del orgullo y de la lujuria. Se siente atraído por una hermosa mujer llamada Aurelia y no está dispuesto a que ella se haga religiosa con el nombre de Rosalía, por eso decide matarla, pero es su doble quien lo hace por él. Medard se librará de su orgullo diabólico cuando llegue a saber quién es y cómo ha sido la historia de su familia en la que se han ido repitiendo los mismos pecados y los mismos crímenes. Explorando artísticamente el poder iluminador de la creación literaria, Hoffmann ha intentado simbolizar, jugando con la fantasía y con la ironía, la permanente dualidad en la que se mueve el ser humano en su búsqueda de la unidad soñada enfrentándose a las secretas relaciones que surgen dentro de la misteriosa realidad de la vida ordinaria. Con Hoffmann se abre camino la estética de lo fantástico *moderno* y, dentro de ella, el mito del doble se va a convertir en uno de sus temas más característicos cuyo tratamiento ha llegado hasta la literatura contemporánea.

En efecto, siguiendo la línea abierta por Hoffmann, toda una serie de escritores como Poe, Gautier, Nerval, Dostoievski, Maupassant, Henri James, Stevenson, Wilde, Kafka, Virginia Woolf, Borges, Cortázar, José María Merino etc., van a reformular desde nuevas perspectivas la problemática de la misteriosa identidad del ser humano ofreciendo a los lectores nuevas historias de ficción que ponen en escena la inquietante figura del doble. En ellas vamos a encontrar, por ejemplo, el desdoblamiento de la propia conciencia en un enigmático rival del yo (*William Wilson* de Poe, *El Doble* de Dostoievski); el extraño desdoblamiento de un personaje que, seducido por la fascinante belleza de una mujer que le atrae desde más allá de la muerte, confunde el sueño con la vigilia y no logra saber si él es un cura de pueblo o un caballero veneciano que vive una apasionada historia de amor (*La muerta enamorada* de Gautier); la duplicación de la personalidad escindida entre fuerzas contrapuestas (*El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Stevenson, y *El retrato de Dorian Gray* de Wilde); la posesión de la mente del «yo» por una fuerza misteriosa que le destruye y le aliena (*El Horla* de Maupassant); la metamorfosis del personaje en otra encarnación de sí mismo (*La metamorfosis* de Kafka, *Orlando* de Virginia Woolf, *Orlanda* de Jacqueline Harpman), etc. A estas figuras habría que añadir otras muchas variantes del tema.

El doble también ha sido tratado con enfoques diversos dentro del género de la ciencia ficción, como se puede comprobar leyendo, por ejemplo, *Novela de Andrés Choz* (1976) de José María Merino, *El síndrome del buzo* (1992) de Serge Brussolo, *Espejo mortal* [*Mr Murder*, 1993] de Dean Koontz, etc. Muchas de las novelas de Christopher Priest (que se sitúan entre el género de la ciencia ficción, el mundo imaginario y la literatura fantástica) abordan, con un atractivo y un encanto especial, el tema fascinante de la gemelidad unido al *desdoblamiento* de ciertos personajes. Los dobles y las realidades dobles (falsas, soñadas, verdaderas o intercambiables) se pueden encontrar en novelas como *El mundo invertido* (1974), *La afirmación* (1981), *El prestigio* (1995), *El último día de la guerra* (2002), etc.

Para ofrecer una definición iluminadora y pertinente que pueda dar cuenta de la compleja variedad de manifestaciones literarias del doble, vamos a recurrir al estudio de Jourde y Tortonese (1996) *Visages du double. Un thème littéraire*. Estos dos expertos proponen la siguiente definición global basada en ciertas características comunes necesarias para entender la especificidad de las diversas manifestaciones del doble:

Le thème du double sous toutes ses formes, pose la question de l'unité et de l'unicité du sujet, et se manifeste par la confrontation surprenante, angoissante, surnaturelle de la différence et de l'identité. [...] Seul le maintien dans le récit, d'une tension créée par l'excès de ressemblance, en général corporellement enracinée, permet de parler de double. Quantitativement, il faut se résoudre à ne considérer le terme de «double», dans bien des cas, que comme une façon de parler, ou comme une figure de la confrontation de l'un avec l'autre, le non-un. Cet autre peut en effet désigner une quantité quasiment illimitée d'aspects distincts. Le scandale du dédoublement n'est pas fondamentalement différent de celui de la multiplication par trois, quatre ou quinze mille du même (Jourde y Tortonese, 1996: 15-16).

Según Jourde y Tortonese, las múltiples manifestaciones literarias del tema del doble plantean, por lo tanto, el problema de la «unidad y de la unicidad del sujeto» por medio de la confrontación (sorprendente, angustiosa, sobrenatural) de la «diferencia y de la identidad». Esta confrontación se percibe desde la conciencia de un sujeto que se enfrenta al enigma de su propia identidad o a la confusión desconcertante entre un individuo y otro individuo semejante. El desdoblamiento o la confusión implican que un sujeto reconoce que se está produciendo alguna perturbación en el campo de las diferencias que distinguen normalmente a los seres. La perturbación puede afectar a la diferencia entre el «yo» y el «otro» (el yo se ve a sí mismo desdoblado en dos seres opuestos con los que se identifica), o a la diferencia entre dos indivi-

duos que van a ser confundidos el uno con el otro desde la perspectiva de un sujeto observador. Así, en un relato fantástico, el personaje principal (o el narrador-personaje) podrá entonces encontrarse confrontado a su propio doble (doble *subjetivo* o interior) o al doble de otro personaje (doble *objetivo* o exterior). Los dos tipos de desdoblamiento pueden ser percibidos como algo *físico* (el doble es un ser gemelo, o una especie de sosia o de duplicado del yo –*doppelgänger*– o del otro) o como algo *psíquico* (un fenómeno percibido o imaginado desde la mente de un sujeto). En el primer caso (fenómeno físico) estaríamos entonces ante dobles *externos* (subjetivos u objetivos) y, en el segundo caso (fenómeno psíquico), ante dobles *internos*, porque el doble «subjetivo» del «yo» puede deberse a una fragmentación o escisión de la personalidad del personaje, o porque el doble «objetivo» del «otro» puede ser un efecto de la percepción deformada o deformante del sujeto que le percibe, o un resultado de su imaginación paranoica. El sujeto perceptor puede atribuir la duplicación del «yo» o la duplicación del «otro» a una actividad de carácter «diabólico» que persigue una perturbación perversa o maléfica de las leyes de la naturaleza.

Por otro lado, hay que tener en cuenta que la relación entre el personaje y el «doble» adopta modalidades diversas que están sujetas a una determinada evolución a través de una serie de episodios más o menos característicos cuyo sentido tendrá que ser descifrado o interpretado por el lector observando el tipo de historia narrada:

Elle a un début, éventuellement une fin, elle se noue selon certaines modalités, elle produit un certain nombre d'épisodes plus ou moins caractéristiques. Il faut donc distinguer les différentes sortes d'évolution de cette relation, décrypter les *aventures* du double. Là encore, par le temps, le récit se trouve directement concerné (Jourde y Tortonese, 1996: 92).

### 3. Las dos grandes tipologías o categorías del *doble*

Vamos a ver ahora con más detenimiento y detalle los dos grandes tipos o categorías en torno a las cuales se pueden agrupar las múltiples manifestaciones del tema del doble en la literatura. Jourde y Tortonese las designan con el nombre del «doble subjetivo» y del «doble objetivo».

#### 3.1. El doble subjetivo

El doble subjetivo, ya sea de carácter «interno» (el yo interior fragmentado o escindido en dos personalidades opuestas) o de carácter «externo» (el yo repetido o desdoblado en «otro», en un ser exterior diferente con el que se identifica el yo del personaje) plantea la desintegración de la instancia unificadora de la conciencia del yo individual, tanto como sujeto (frente a sí mismo) que como objeto (frente a los demás). El personaje confrontado a su propio doble vive una enigmática experiencia de fragmentación, escisión o desdoblamiento de su identidad en dos instancias contra-

puestas. Jourde y Tortonese (1996: 92) definen de esta manera la escisión interior del sujeto confrontado a su doble:

Le personnage confronté à son double, ou qui éprouve le sentiment d'une scission intérieure, se trouve face à la question du principe d'union, ou de l'articulation en lui de deux instances, le sujet et l'objet. [...] Les caractéristiques qui définissent un individu cessent d'être soutenues et justifiées par une instance absolue, que cette instance se nomme Dieu ou, à partir du Romantisme, le Moi. La découverte de la fragmentation correspond aussi à celle de la contingence, à l'exil de l'absolu: me voici donc en face de moi-même, moi qui ne suis pas moi, car j'aurais tout aussi bien pu être autre.

El sujeto escindido o desdoblado se proyecta en el mundo de las cosas y puede aparecer «reificado» o «cosificado» en determinadas formas externas que le reflejan, incluso en el cuerpo de «otro» que es al mismo tiempo la otra cara o la otra forma a través de la cual se transforma y se manifiesta el «yo»:

De manière générale, ombres, reflets, portraits réifient le sujet, l'inscrivent dans le monde des choses. Le pacte diabolique, lorsqu'il intervient dans les histoires de doubles, apparaît comme la sanction définitive de cette réification: récupérer son ombre fugueuse en échange de son âme est évidemment un marché de dupes. Perdre son âme, c'est devenir définitivement cette chose dont l'ombre donne un aperçu et comme une menace (Jourde y Tortonese, 1996: 92-93).

Señalaremos aquí algunos ejemplos concretos de las diversas modalidades que puede adoptar el «doble subjetivo». El tratamiento literario de este tema inquietante va unido a las estrategias de la ambigüedad perceptiva y de la ambigüedad narrativa (Herrero, 2000: 202-224). Un ejemplo interesante de ambigüedad perceptiva se puede observar en *El Horla* de Maupassant (Herrero, 2000: 238-258). En este relato encontramos una de las figuras más atractivas y sutiles del doble, porque el yo del narrador-personaje se encuentra siempre mediatizado por su propia subjetividad angustiada y visionaria. Está inmerso, por lo tanto, en el juego de la ambigüedad perceptiva, narrativa e interpretativa. El narrador percibe al Horla como un ser invisible que se apodera misteriosamente de su alma y aliena su voluntad. Estaríamos entonces ante un doble *subjetivo e interno* que actúa por la vía de la posesión y de la alienación/transformación de la identidad del yo. Por otro lado, para intentar mantener su identidad contra el aniquilamiento y la posesión, el narrador se ve obligado a reaccionar luchando contra el doble (al que considera un ser «objetivo» porque, según él, el Horla se desplaza y ocupa un lugar aunque sea invisible). Pero como fracasará en el



intento de eliminarlo, el lector puede pensar que el Horla<sup>1</sup> es solo un producto sublimado de las obsesiones y los miedos de la interioridad atormentada del mismo narrador; a no ser que se trate de un ser inaccesible perteneciente a dimensiones desconocidas para los humanos. De todas formas la ambigüedad persiste.

La ambigüedad perceptiva unida al desdoblamiento del personaje principal en la figura de un «doble subjetivo» aparece en relatos como *William Wilson* (Poe), *La muerta enamorada* (Gautier), *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (Stevenson), *El rincón agradable* (Henry James), *La noche boca arriba* (Julio Cortázar), *El viajero sobre la tierra* (Julien Green), etc. El doble subjetivo se manifiesta en algunos relatos a través de un proceso de metamorfosis del personaje principal como ocurre, por ejemplo, en *Zarasia la maga* de José María Merino. En este relato, una joven investigadora que está realizando una tesis doctoral se desdobra identificándose inconscientemente con la mítica Zarasia, la maga visionaria y apocalíptica medieval sobre la cual trata el estudio de la tesis. Al final del relato, la investigadora tomará conciencia de que este oscuro proceso de identificación y de metamorfosis puede implicar para ella un riesgo muy serio de autodestrucción. La metamorfosis del personaje aparece en otros relatos de Merino, como, por ejemplo, el titulado *Papilio Siderum*. Aquí ciertos personajes extraterrestres, que viven en estado latente bajo la apariencia humana, se transforman en extraños seres voladores. El doble subjetivo puede manifestarse también adoptando una figura «externa» (opuesta o complementaria) como ocurre, por ejemplo, en *El Doble* de Dostoievski, *El retrato de Dorian Gray* de Wilde, *Lejana* de Julio Cortázar, *Orlanda* de Jacqueline Harpman, etc. Algo similar ocurre en *El Cementerio de Praga* de Umberto Eco. Aquí Simonini, el narrador intradiegetico, siente que es observado por «otro» (el enigmático abate Dalla Piccola) que conoce zonas oscuras de su pasado. Con ese *otro* comparte, tal vez de manera inconsciente, una doble personalidad.

Desde una perspectiva fantástica, lúdica y alegórica, la duplicidad interior puede ser tratada incluso como la escisión objetiva y física de un personaje cortado por la mitad en dos partes opuestas. Esto lo ha hecho Ítalo Calvino en su novela *El vizconde demediado* (1952). Aquí la extraordinaria historia del vizconde Medardo de Terralba es narrada por su sobrino como un testigo ingenuo y fascinado, tras el cual se percibe el tono irónico y paródico del autor. El vizconde, alcanzado por un cañonazo de los turcos, subsistirá milagrosamente partido por la mitad y viviendo por un lado como un ser malvado y cruel, frente al cual aparecerá más tarde la otra parte que se comporta como alguien absolutamente bueno hasta lo insoportable. El lector perspicaz puede percibir una parodia grotesca del trágico relato de Stevenson *El extraño caso del Dr. Jekyll y de Mr. Hyde*. Calvino nos ofrece una historia divertida porque, al final, el Medardo Malvado y el Medardo Bueno van a enfrentarse en un combate mortal porque los dos quieren casarse con Pamela. El doctor Trelawney juntará en-

---

<sup>1</sup> Para una visión más amplia, se puede consultar el estudio de J. Neefs (1980).

tonces las dos mitades desgarradas del vizconde y logará recomponer el cuerpo entero de Medardo:

Así mi tío Medardo volvió a ser un hombre entero, ni bueno ni malo, una mezcla de maldad y bondad, es decir, no diferente en apariencia a lo que era antes de que lo partiesen en dos. Pero tenía la experiencia de una y otra mitad fundidas, y por tanto debía de ser muy sabio (Calvino, 2002: 91).

Más allá de la ironía y de la parodia, Calvino, según afirma en la nota preliminar, ha querido plantear de una manera indirecta y simbólica el eterno problema del ser humano que se siente incompleto, y más concretamente el problema del intelectual contemporáneo que se percibe a sí mismo «demediado, es decir, incompleto, “alienado”» (Calvino, 2002: 9).

### 3.2. El doble objetivo

El tema del doble objetivo presenta también un encanto especial que puede resultar fascinante, pero ha sido tratado con menor frecuencia en la literatura fantástica. El doble externo u «objetivo» plantea principalmente la problemática de la relación entre el sujeto y el mundo frente al cual se sitúa (y no la problemática del sujeto frente a sí mismo). El personaje, confrontado ante un «doble objetivo» que parece una copia idéntica de otro individuo, se va a preguntar si las leyes ordinarias del mundo han sido perturbadas, si esa perturbación proviene de una intención oculta, o del dinamismo desconcertante del deseo:

Avec le double objectif naît le soupçon d'une loi, d'un mécanisme secret produisant des objets identiques. Il ne fait pas peur pour les mêmes raisons que le double subjectif, qui confronte le personnage à sa vacuité et à sa dispersion intérieure. Il effraie parce qu'il semble toujours qu'une intention précise préside à son apparition. [...] La répétition a toujours quelque chose de diabolique. Satan imite et parodie le créateur, et fabrique des simulacres dans la plupart des cas, il reste la cause inconnue qui perturbe la loi des différences. Le double objectif incarne un rapport paranoïaque au monde. Rapport qui le lie encore au double subjectif, puisque le paranoïaque voit des intentions partout, intentions dont il est le centre (Jourde y Tortonese, 1996: 100).

La extraña figura del «doble objetivo» desconcierta, por lo tanto, al sujeto que percibe la fascinante semejanza entre dos seres. En este «exceso de sentido», él buscará la fuerza enigmática que ordena y unifica las diferencias. El deseo de descifrar los signos ocultos de las semejanzas aparentes y seductoras puede convertirse en una obsesión peligrosa:

Dans le double objectif, l'excès de sens se lie au non-sens. Excès de sens: le formalisme du redoublement, avec ses parallélismes inattendus, ses répétitions, ses ressemblances, paraît provenir donc, d'une volonté ordonnatrice. L'identité crée des réseaux de signes que le personnage va se mettre à déchiffrer, suscite une lecture soupçonneuse de la réalité (Jourde y Tortonese, 1996: 100).

La confusión de las semejanzas entre dos seres distintos puede ser un resultado de las obsesiones que dominan la mente o la conciencia del sujeto perceptor llegando hasta el delirio y la locura como le ocurre al esteta soñador protagonista de *La Cabelellera* de Maupassant. Este escritor, que ha trazado magníficamente la figura inquietante de un «doble subjetivo» en *El Horla*, ha logrado también trazar la figura opuesta de un «doble objetivo» obsesivo y fascinante en la novela titulada *Fuerte como la muerte* (1889). Aquí, el pintor Olivier Bertin llegará a sentirse obsesionado por la confusión entre dos mujeres que se van a convertir, para él, en la doble figura de la misma persona amada. En efecto, cuando Olivier conoce a la joven Annette, la hija de Anne de Guileroy (la mujer amada durante muchos años), ve renacer, bajo los rasgos de Anette, la misma figura de Anne en el momento de su esplendorosa juventud cuando empezó a amarla fascinado por su belleza. Desde ese momento, Olivier, que empieza a envejecer, se va a sentir impulsado por la idea fija de revivir la pasión por Anne soñando con alcanzar el amor de Annette, en la que ve la lozanía y la frescura de la mujer joven. Por eso, al contemplar el retrato de Anne, pintado por él en el pasado e idealizado por la pasión, ya no percibe en el cuadro la figura de la madre sino la de la hija, a quien está dispuesto a adorar:

Un autre amour entrain, malgré lui, par cette brèche, un autre ou plutôt le même surchauffé par un nouveau visage, le même accru de toute la force que prend, en vieillissant, ce besoin d'adorer [...]. Il essayait de la revoir, de la retrouver vivante, telle qu'il l'avait aimée jadis. Mais c'était toujours Annette qui surgissait sur la toile. La mère avait disparu, s'était évanouie laissant à sa place cette autre figure qui lui ressemblait étrangement. [...] Et il sentait bien qu'il appartenait corps et âme à ce jeune être-là, comme il n'avait jamais appartenu à l'autre, comme une barque qui coule appartient aux vagues! (Maupassant, 1963: 197).

Impulsado por el «demonio de la analogía», Olivier Bertin sueña con poder vencer los efectos del tiempo destructor reviviendo la pasión por la madre en el amor irresistible por la hija, es decir fascinado por la fuerza supraracional que ejerce ante su espíritu la figura ambivalente de la *amada-doble*. Por eso, le dirá a Anne: «Je l'aime comme vous, puisque c'est vous; mais cet amour est devenu quelque chose

d'irrésistible, de destructeur, de plus fort que la mort. Je suis à lui comme une maison qui brûle est au feu» (Maupassant, 1963: 229). Y será la fatalidad de esta pasión irresistible, y al mismo tiempo imposible, la que acabará destruyendo la vida de Olivier.

En *Brujas-la-muerta* (1892), una novela lírico-fantástica de Georges Rodenbach, el «demonio de la analogía» empujará también al protagonista Hugues Viane hacia un fatal y trágico desenlace. Viane se ha retirado a la ciudad «muerta» de Brujas para vivir en el recuerdo idealizado de su esposa, muerta a la edad de treinta años. De ella ha conservado su larga y ondulada cabellera que guarda dentro de una vitrina y a la cual profesa un culto especial. Pero un día encontrará en la ciudad a una mujer joven (Jane) de un extraordinario parecido con la esposa muerta y poco a poco se va a sentir seducido por la fascinante semejanza entre la muerta y la viva. El deseo de recuperar a la esposa muerta a través de la joven Jane (su doble) acabará destrozando la vida de Viane, que llegará a estrangular a Jane en un arrebato de locura y ya no podrá distinguirla de la otra<sup>2</sup>.

La figura de un «doble objetivo» puede surgir de la fuerza visionaria de la mente de un sujeto soñador que desea recuperar a la persona amada. Así, por ejemplo, en un cuento de José María Merino titulado *El Desertor*, al final del relato el lector llegará a deducir que la figura idealizada del marido soldado, percibida por la mujer (sujeto focalizador), ha sido, en realidad, un doble visionario, una figura imaginaria generada por la fuerza del amor que une a los amantes más allá de la muerte.

En *Aura* de Carlos Fuentes, la figura desconcertante del «doble objetivo» responde a otra dinámica. Aquí el narrador se encuentra totalmente fascinado por el aspecto seductor de una joven y bella mujer llamada Aura. Más tarde descubrirá que Aura es, en realidad, una metamorfosis de la vieja señora Consuelo que posee el arte diabólica de recuperar la belleza de su juventud, tal como era en una foto de 1876. Pero todo está difuminado por la perspectiva visionaria del narrador-personaje que se hace cómplice de las artimañas de la señora Consuelo porque a través del cuerpo de ésta cree poder reencontrar a la joven Aura y regresar él mismo al pasado. Carlos Fuentes, en un relato fantástico de amor y muerte titulado «La bella durmiente» (*Inquieta compañía*, 2004), ha enfocado también desde una perspectiva visionaria muy especial el tema mítico del doble exterior y del doble interior.

La *novela policíaca*, cuya finalidad consiste en encontrar una respuesta al enigma de uno o de varios crímenes, aborda ese objetivo intentando responder a cier-

---

<sup>2</sup> La tentación reconstructora de la amada muerta en esta novela de Rodenbach ha sido puesta en paralelo, por Pilar Pedraza (2008), con la actividad fetichista de Scottie para recuperar a su amada Madeleine a través de su doble en *Vértigo* de Alfred Hitchcock (1958). Véase: <http://shangrilatextosaparte.blogspot.com/2008/06/carpetas-50-aos-con-vertigo-1958-2008-vi.html>.

tos interrogantes relacionados con la *identidad* (del criminal y de la víctima). La investigación tiene que ir aclarando las falsas apariencias, las confusiones sospechosas, y a veces también los traumas, las alienaciones o los desdoblamientos de algunos de los personajes principales para llegar a descubrir al «culpable». Una novela policíaca de Boileau y Narcejac titulada *De entre los muertos* (1954) ha inspirado el guión de la película *Vértigo* (1958) de Alfred Hitchcock, centrada sobre el tema de la recuperación de la amada muerta a través de la figura de su doble. *Trampa para Cenicienta* de Japrisot explota al máximo el tema de la búsqueda de la propia identidad por el personaje. Aquí una mujer joven, que ha perdido la memoria y ha quedado desfigurada en un incendio, tiene que investigar quién es ella realmente. En principio, parece que todo indica que esa mujer «víctima» sería la rica Michelle. Pero llega un momento en el que los indicios muestran que Michelle sería, en realidad, Doménica, una mujer pobre que habría sido su rival. Cada una de ellas había decidido eliminar a la *otra*; y ahora cada una puede ser la «otra».

El tema de la «gemelidad» o de las semejanzas entre hermanos gemelos presenta un cierto paralelismo con el «doble exterior». Este tema se encuentra ya en la mitología griega con los gemelos Cástor y Pólux y las gemelas Helena y Clitemnestra, cuya identidad va unida a ciertas diferencias problemáticas. La fascinación que produce la gemelidad ha sido tratada por Christopher Priest en *El prestigio* y en *El último día de la guerra*. La escritora húngara-suiza Agota Kristof ha tratado con originalidad la historia de los gemelos Klaus y Lucas en su trilogía *El Gran cuaderno* (1986), *La Prueba* (1988), *La Tercera mentira* (1991).

A este tema hay que añadir la figura del «doble por confusión» o por una desconcertante «repetición» de otro individuo, es decir: el tema del Sosia o del individuo que parece un «duplicado» de otro individuo con el que se le confunde. El «doble por confusión» ha surgido también en la mitología griega y en la literatura latina, como lo demuestra la historia de *Anfitrión* narrada por Hesíodo, y tratada en una comedia de Plauto. Molière, en una de sus comedias ha recogido y reelaborado la historia de *Anfitrión*<sup>3</sup>, y, en el siglo XX, Giraudoux la ha enfocado desde una perspectiva original en *Anfitrión 38*<sup>4</sup>. Nabokov, por su parte, ha tratado en *Desesperación* el tema del doble como un «duplicado» de otro individuo. Aquí el protagonista usurpará la identidad de su doble al que mata creyendo que su semejanza con él es completa. Pero todo se complicará y el resultado será dramático. La extraña semejanza entre dos individuos es también el tema de una voluminosa novela de José Saramago titulada *El hombre duplicado* (2002).

<sup>3</sup> Sobre la figura de Sosia y Anfitrión en Plauto y Molière ver García Hernández (2001).

<sup>4</sup> Ver el interesante estudio de Pilar Andrade Boué «La mitología del doble en *Anfitrión 38* de Giraudoux», in José Manuel Losada Goya (ed.), *Mito y mundo contemporáneo*. Bari, Levante Editori, 2010, pp. 243-257.

#### 4. Algunas teorías que pueden iluminar el sentido de la figura enigmática del doble en la literatura y su relación con la misteriosa duplicidad del ser humano

Presentamos a continuación algunas teorías que pueden servir de apoyo para interpretar el sentido de la figura mítica del doble en los relatos literarios. Estas teorías implican una determinada concepción (filosófica, psicológica, histórica, antropológica) de la compleja identidad del ser humano.

##### 4.1. El enfoque de Otto Rank en su estudio *Don Juan y el doble*

Otto Rank, fascinado en 1914 por la película de Hans Heinz Ewers titulada *El Estudiante de Praga*, se dedicará a escribir un amplio ensayo sobre *El Doble*<sup>5</sup>. Su objetivo consiste en establecer una relación entre el lado angustioso y desconcertante de la aparición del doble en la literatura y las creencias de las civilizaciones antiguas sobre la muerte y sobre la inmortalidad del alma. La primera parte del libro de Rank comprende los capítulos siguientes: 1) El problema del Yo. 2) El tema del doble en la literatura. 3) El desdoblamiento de la personalidad. 4) La sombra, representación del alma. 5) El reflejo, símbolo del narcisismo. 6) La concepción dualista del alma y el culto a los Gemelos. 7) La creencia en la inmortalidad del «yo».

Al tratar sobre el doble en la literatura, Rank otorga mucha importancia a la biografía de los escritores (sus manías, sus traumas neuróticos, sus obsesiones, alucinaciones y visiones) y explica las diversas manifestaciones de la figura mítica del doble en relación con las patologías mentales o las angustias existenciales experimentadas por los escritores. Afirma por otro lado que el hecho de recurrir en la literatura a los motivos de la sombra, el reflejo o el cuadro, es un fenómeno inconsciente que procede de las creencias, las mitologías y las supersticiones que la humanidad ha ido generando y cultivando desde las culturas más primitivas. Así el miedo a la propia muerte, ha producido la creencia en la inmortalidad del alma bajo la forma de un espectro, un espíritu o un principio vital que perdura más allá de la muerte. El alma es entonces una especie de doble del ser humano, una fuerza invisible y espiritual que será libre después de la muerte. Rank establece también una relación entre el doble y la figura del diablo que poco a poco se ha convertido en la «conciencia perseguidora y martirizante del hombre» ante la angustia de la muerte y la desesperación de alcanzar la eternidad. El doble bajo la forma del diablo se convierte entonces en un «Yo contrario» que representa el lado mortal y percedero de la personalidad. Este lado es repudiado por la dimensión «actual» de la personalidad, que no desea desaparecer con la muerte.

El mito de Narciso, enamorado de su propia imagen y arrastrado por la auto-complacencia frente a sí mismo, adquiere una importancia fundamental. Sobre él se inscriben los temas del retrato que guarda la forma idealizada de la belleza y de la

---

<sup>5</sup> El estudio de Otto Rank *Don Juan y el doble* fue publicado por Éditions Denoël en 1932, y ha sido reeditado por la editorial Payot en 1973.

juventud del individuo que sufre ante la idea de la decadencia, la decrepitud y la muerte:

C'est dans le roman d'Oscar Wilde, *Dorian Gray*, qu'apparaît le mieux le parallélisme entre la crainte et la haine du Double, et l'amour narcissique de sa propre image. «Sa propre beauté se manifeste à lui quand il voit pour la première fois la splendeur de son portrait». En même temps, la peur le saisit de vieillir et de devenir autre, crainte qui provoque immédiatement l'idée de la mort, car il ajoute: «Si je m'aperçois que je deviens vieux, je me tue» (Rank, 1973, cap.5)<sup>6</sup>.

Uno de los aspectos interesantes de la teoría de Rank es que demuestra cómo el mito del doble es ya desde el principio un proceso de desdoblamiento en el que se va a producir con el paso del tiempo una inversión de su significado. Al principio, el doble es un *Yo idéntico*, destinado a asegurar la supervivencia personal. Más tarde representará un *Yo anterior*. Finalmente el doble se convertirá en un *Yo opuesto* que, cuando aparece bajo la forma del diablo, representa la parte percedera y mortal desprendida de la personalidad presente que la repudia. Sobre el trasfondo significativo de las diversas formas del doble, Rank (1973, final del cap. 7) afirma lo siguiente:

Avec le développement de l'intelligence chez l'homme et la notion consécutive de culpabilité, le Double qui, à l'origine, était un substitut concret du Moi, devient maintenant un diable ou un *contraire* du Moi, qui détruit le Moi au lieu de le remplacer. Le diable, qui d'après la croyance de l'Église s'empare d'une âme coupable et la prive ainsi de l'immortalité, est donc un descendant direct de l'âme immortelle personnifiée qui, lentement, s'est transformé en un esprit mauvais.

#### 4.2. La interpretación de Sigmund Freud

El estudio de Freud titulado *La novela familiar de los neuróticos* (1909) remite ya de alguna manera a la problemática del desdoblamiento de la identidad. Se trata de las ficciones o fabulaciones que el niño se hace sobre sus orígenes creyendo que en realidad él no es el hijo de los que parecen ser sus padres reales sino un hijo adoptado o un «expósito». Para él, sus verdaderos padres son nobles o personas ilustres que idealiza en su imaginación creándose su propia «novela familiar»<sup>7</sup>. Más cerca de la

<sup>6</sup> *Don Juan et le Double* (Payot, 1973) se encuentra en la web «Les classiques des sciences sociales», traducido por S. Lautman, en una edición electrónica realizada por Pierre Tremblay: [http://classiques.uqac.ca/classiques/rank\\_otto/don\\_juan/don\\_juan.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/rank_otto/don_juan/don_juan.html). Esta edición es la que aquí citamos.

<sup>7</sup> Marthe Robert, en su estudio sobre la novela (inspirado en las teorías de Freud) titulado *Roman des origines, origines du roman* (Grasset, 1972), ha visto en el idealismo de don Quijote y en su deseo de reemprender las hazañas de los caballeros andantes, una marca del héroe novelesco que no se reconoce

adolescencia, el niño «neurótico» fabula con la historia de su propia madre y llegará a creer que él es un «bastardo», hijo de un hombre ausente que logró seducir a su madre o engañarla. Esto marcará su actitud ante el otro y ante la sociedad.

Freud ha comentado de una manera más específica la problemática del doble en un estudio de 1919 titulado «Unheimlich» (lo «siniestro» o lo «ominoso»), que se ha traducido con el nombre de la «inquietante extrañeza». Según Freud, la sensación de «inquietante extrañeza» se produce cuando un fenómeno determinado nos choca o nos sobrecoge porque despierta ciertas angustias o miedos que habíamos vivido en la época de la infancia y que ya creíamos olvidados o superados, pero que subyacen todavía de una manera reprimida y oculta en el dinamismo del inconsciente. El reencontro inesperado de un fenómeno de inquietante extrañeza puede perturbar, por lo tanto, nuestras percepciones y nuestro sentido de la realidad porque nos hace revivir de pronto la sensación de lo siniestro. Freud se apoya en Nataniel, el personaje principal de un cuento fantástico de Hoffmann titulado *El hombre de la arena*, para observar cómo se produce en él la sensación de inquietante extrañeza. Esto ocurre cuando siendo estudiante, un día cree percibir en la figura extraña de Giuseppe Coppola (vendedor de anteojos y prismáticos) un doble terrorífico del alquimista Coppelius que él había conocido en la época de la infancia y cuya figura le producía un miedo atroz. Coppelius venía por la noche a trabajar con el padre de Nataniel para realizar juntas extrañas experimentaciones de alquimia. Coppelius quiso arrancarle los ojos a Nataniel para ponérselos a un autómata. El padre no lo permitió, pero una noche aparecerá muerto y Nataniel creará que el causante de la muerte ha sido Coppelius. Tras el encuentro con Coppola, Nataniel va a sufrir ciertas obsesiones relacionadas con el miedo a perder los ojos, y confundirá a la autómata Olimpia con una bella y seductora mujer de la que se enamora. Los dobles que percibe al sentir fuertes impresiones de inquietante extrañeza le hacen regresar a etapas arcaicas de su vida psíquica, a épocas en las que el yo no se había diferenciado todavía del otro ni del mundo exterior.

Según Freud, las diferentes figuras que adopta el doble estarían vinculadas a las etapas del proceso de individuación, porque todo organismo psíquico se encuentra sometido a una tensión de regresión que le empuja hacia lo inorgánico, es decir hacia pulsiones de agresividad y de muerte o hacia pulsiones sexuales que provienen de la libido o del principio de placer. Tendríamos entonces formas del doble relacionadas con un complejo de castración o de mutilación, mientras que otras formas pueden remitir a un complejo de frustración de deseos no cumplidos, a un exceso de censura dirigida por el super-yo, a una necesidad de autocastigo, etc. Todas esas formas tendr-

---

en el mundo mediocre que le rodea (su familia aparente) y sueña con ser fiel al noble ideal con el que se siente identificado y que responde a sus «verdaderos orígenes».



ían también relación con el narcisismo del sujeto que se encuentra muy atado a su propia imagen del pasado y del presente.

Jourde y Tortonese (1996: 64-66) consideran que las teorías del psicoanálisis de Freud pueden contribuir a explicar el tema del doble desde cuatro perspectivas:

- *La ambivalencia*: las relaciones que nos unen a las personas más próximas son contradictorias (amor-odio; deseo inconsciente de eliminar o «matar» al padre). Ciertos personajes de la literatura fantástica pueden ser figuras que suplantando o simbolizan el amor/odio al padre (Coppelius sería el doble demoníaco y castrador del padre de Nataniel).
- *La proyección*: Consiste a atribuir al otro lo que uno desea o se prohíbe desear; lo que uno mismo no es capaz de asumir. La proyección surge del equívoco de la identidad: el doble se percibe como alguien idéntico y al mismo tiempo diferente del sujeto. Lo que el sujeto no acepta para sí mismo, lo encuentra en la figura hostil y a la vez familiar de un doble. Ante él puede reaccionar percibiéndose en el otro como en un espejo o negándose a identificarse con sus deseos.
- *El narcisismo*: La libido es narcisista y la proyección hacia un objeto de amor exterior se hace por identificación con el otro. El sujeto se desea a sí mismo en el otro. La aparición del doble puede manifestar un narcisismo que no ha llegado a proyectarse en un objeto de amor, es decir una etapa infantil de la vida afectiva. El doble narcisista constituye así un objeto de amor, un obstáculo y un peligro para el yo que se siente incapaz de proyectar su amor hacia el otro. Ver, por ejemplo, el personaje del autómatas Olimpia, objeto de amor de Nataniel y doble que comparte con él varios aspectos en común (Spalanzani dice que ella lleva los ojos que Coppola había robado a Nataniel). La muñeca Olimpia representa un obstáculo para el amor de Nataniel por Clara.
- *La castración*: La noción de castración puede aparecer operativa cuando el doble narcisista inhibe toda sexualidad exterior, o cuando el doble se separa del sujeto, le deja impotente y realiza en su lugar lo que el sujeto habría deseado realizar. En *El Doble* de Dostoievski, el fracaso amoroso de Goliadkín resulta más frustrante por el éxito de su doble en este campo. En este sentido, la búsqueda del doble perdido (sombra o reflejo) puede representar el deseo de la recuperación del poder sexual perdido o amenazado, por ejemplo, por la mujer castradora que se ha quedado con el doble (reflejo) del sujeto.

#### 4.3. El doble desde la perspectiva de la psicología de C.G. Jung

Jung nos ofrece una perspectiva más compleja de la misteriosa identidad del ser humano y, por lo tanto, una mayor complejidad en la interpretación de las figuras y sentidos que puede adoptar el doble. No reduce la construcción de la personalidad a la tensa relación que se genera entre los tres polos que Freud considera fundamenta-

les: el «yo» (la conciencia racional), el «ello» (las pulsiones del inconsciente individual) y el «super-yo» (las normas o leyes morales que regulan la convivencia con los demás individuos). Jung, por su parte, distingue dos tipos diferentes de dinamismo del inconsciente: el *inconsciente individual*, es decir la «Sombra» o el lado oscuro de nuestra identidad (con las pulsiones y fuerzas que subyacen por debajo de nuestra conciencia) y el *inconsciente colectivo* con sus *arquetipos* o imágenes primordiales que provienen de nuestras raíces ancestrales (el ser humano existe unido al cosmos y a la evolución de la vida en la tierra) y de nuestros esquemas y modelos culturales. Los arquetipos del inconsciente colectivo operan como moldes o estructuras preformadas (patrones de comportamiento) que dirigen el dinamismo de la psique humana, pero no los percibimos en sí mismos sino a través de ciertas imágenes que se proyectan ante la conciencia individual (sueños, visiones, obsesiones) y que operan como símbolos que habrá que tratar de entender en su «verdad simbólica»<sup>8</sup> para que lleguen a ser asimilados y transformados por la conciencia del sujeto en un arquetipo actualizado. Así, en la estructura psíquica innata del alma del ser humano se encuentran las *imágenes arquetípicas* del padre y de la madre, del nacimiento y de la muerte y de otros esquemas que se han proyectado en símbolos configurados en los mitos, las leyendas y los ritos adaptados a la visión del mundo y al contexto histórico y cultural de los pueblos. Las imágenes primordiales *arquetípicas* se hacen perceptibles, por lo tanto, cuando le llegan a la conciencia bajo la forma de ciertas imágenes obsesivas (por ejemplo: un héroe enfrentado a unas pruebas, un dragón, una serpiente, un niño abandonado, etc.) que están relacionadas con los complejos o los conflictos del proceso de individuación y son como metáforas del propio destino que configuran una especie de mitología individual. Entonces el esquema inconsciente disponible se despierta a la vida<sup>9</sup>. Jung, afirma que nuestra vida psíquica es un proceso evolutivo que no funciona simplemente como un desarrollo causalmente condicionado sino que es también un proceso orientado hacia una determinada finalidad. El ser humano tiende hacia la plena realización de sí mismo. Para Jung, la construcción armónica de la identidad y de la conciencia del «yo» pasa por el reconocimiento, la orientación y la asimilación equilibrada de las fuerzas que nos vienen del inconsciente colectivo y del inconsciente individual. Cuando no se produce esa asimilación, el sujeto experimenta una disociación de su personalidad y queda sometido a fuerzas psíquicas que le fascinan, le arrastran o le alienan sin que él las pueda identificar con la debida distancia y objetividad. Así pues, para que el individuo pueda llegar a la «realización de Sí mismo» (construcción armónica de la *mismidad*), tiene que pasar por la diferenciación y la asimilación de la *otredad* asumiendo la parte oscura enajenada en los esquemas del inconsciente o en

<sup>8</sup> Ver C.G. JUNG: *Símbolos de transformación*. Barcelona, Paidós, 1982.

<sup>9</sup> Véase C.G. Jung : *Dialectique du Moi et de l'inconscient* (París, Gallimard, 1986, pp 148-149). La primera edición data de 1933.

los de la «Psique colectiva» y armonizando la multiplicidad o la escisión de nuestro interior para orientarla hacia la *unidad* deseada con el *otro* y con el Cosmos:

C'est dans la victoire remportée sur la psyché collective que réside la vraie valeur, la conquête du trésor, de l'arme invincible, du précieux talisman ou de tous autres biens suprêmes inventés par le mythe. Quiconque donc s'identifie à la psyché collective et s'y perd —c'est-à-dire, en langage mythique, se laisse engouffrer par le monstre— va par conséquent se trouver au voisinage immédiat du trésor que garde le serpent, mais au détriment de toute liberté et pour son plus grand dommage. Qui a conscience du ridicule de cette identification n'osera l'élever à la dignité d'un principe. Mais le danger, c'est précisément que l'humour nécessaire pour se rendre compte de ce ridicule fait défaut au plus grand nombre [...] la plupart des sujets se sentent emportés par un souffle pathétique, grandi par une espèce de gestation lourde de signification, qui leur interdisent toute critique efficace à l'adresse d'eux-mêmes (Jung, 1986: 109).

El «proceso de individuación» se construye, por lo tanto, a través de la dialéctica del «yo» frente al «inconsciente» porque, como afirma Jung, los «procesos inconscientes se sitúan en una relación de compensación respecto a la dimensión del yo consciente». Esas dos dimensiones se complementan recíprocamente y colaboran en la realización de la identidad plena, que corresponde a lo que Jung llama el «Sí mismo», es decir lo que llegaremos a ser cuando los conflictos del inconsciente individual y los esquemas arquetípicos del inconsciente colectivo hayan sido asumidos y orientados en una relación de plena armonía: «La individuación no tiene otro objetivo que el de liberar al Sí mismo, por una parte de las falsas apariencias de la “persona”, y por otra parte del poder sugestivo de las imágenes inconscientes» (Jung, 1986: 117). El *Sí mismo* es, por lo tanto, el motor y el objetivo final del proceso de individuación como representación de la experiencia de la totalidad. Solo puede ser asumido por la conciencia a través de un trabajo de confrontación con los otros arquetipos.

Pero en el proceso de individuación pueden producirse alienaciones plenas o parciales de la conciencia. Jung explica que esto se produce con cierta frecuencia en beneficio de un rol exterior. En este caso el *Sí mismo* queda relegado ante la adaptación del individuo al mundo, porque el «yo» se identifica entonces con su imagen social (que absorbe e infla su conciencia). Este yo social corresponde al esquema inconsciente que Jung llama la «persona». Otras veces la alienación se produce bajo la influencia seductora de ciertos símbolos relacionados con los arquetipos del imaginario colectivo que van a ejercer una atracción poderosa sobre la conciencia (Jung, 1986: 115-116). En los dos casos, un esquema *arquetípico* (interior o exterior) arrastra al individuo a abdicar de sí mismo.

Podemos entender entonces que, desde la perspectiva de Jung, el doble puede aparecer adoptando figuras diferentes motivadas por el dinamismo distorsionante que se presenta ante la conciencia a la hora de afrontar las pruebas por las que atraviesa la construcción de la personalidad. El «yo consciente» puede dejarse dominar, en efecto, por su imagen social convirtiéndola en una especie de absoluto. Esto producirá determinados efectos de desdoblamiento, porque nuestra sensibilidad interior (el «ánima») va a quedar oprimida o sofocada por las exigencias que impone la sumisión a nuestro «rol social». Pero, aunque se encuentre reprimida, el «ánima» permanece viva y se manifestará haciendo que el sujeto adopte comportamientos desconcertantes e infantiles en situaciones muy personales en las que se siente fuera de su rol social o de la «máscara» dominante de la *persona*.

La figura del doble y el desdoblamiento de la personalidad pueden manifestarse también por la excesiva influencia que llegan a ejercer ante nuestra conciencia determinados esquemas procedentes de los arquetipos ancestrales y socioculturales propios del *inconsciente colectivo* que pueden operar, por ejemplo, bajo el simbolismo del Padre o de la Madre, de la figura idealizada del Maestro o del Guía, o de la imagen seductora de la Mujer fatal. Estas fuerzas arquetípicas de la psique colectiva adoptarán formas y contenidos específicos dentro de nuestra experiencia y de nuestra historia personal, pero el sujeto tendrá que situarse ante ellas con lucidez y distancia para no dejarse anular. Si el sujeto humano no es consciente de las obsesiones o fijaciones excesivas que esas fuerzas generan, actuará sin autonomía personal dejándose arrastrar como si fuera una especie de doble alienado o desquiciado de sí mismo, un «loco». Si, por el contrario, el sujeto llega a percibir con lucidez la fuerza arquetípica a la que ha entregado o puede entregar ciegamente sus energías, y entonces reacciona para no dejarse alienar por ella, ese doble podrá ser asumido en armonía con las aspiraciones personales contribuyendo a madurar y a enriquecer la identidad de la conciencia por la vía de la sublimación. Podemos ilustrar esto con la figura de don Quijote. Su entusiasmo por los libros de caballerías le ha conducido a asumir ciegamente el ideal de la caballería andante representado en el modelo del Amadís de Gaula al que va a imitar adoptándolo como Maestro o Guía en sus andanzas desventuradas. Esto producirá en él una especie de inflación de su personalidad y un comportamiento social «desdoblado» del cual no es consciente. Pero al final de su recorrido y tras muchos fracasos y desilusiones, tomará conciencia de su locura caballescica y decidirá liberarse de la magnética influencia del Amadís retirándose a su pueblo y asumiendo con lucidez su propia experiencia existencial.

El lado oscuro (la «Sombra») de nuestro inconsciente individual puede imponer también a la conciencia su dinamismo irracional proyectando ciertas obsesiones que generan un desdoblamiento interior, una forma inconsciente de nuestro doble. Para no dejarse alienar, habrá que dejar hablar a la parte invisible de nuestra alma

reconociendo con lucidez la identidad que le corresponde como interlocutor, porque cuando el «yo» interior trata de afirmarse ignorando a su Sombra, ésta se hace más fuerte. Por eso, la conciencia del sujeto necesita buscar el equilibrio y la armonía entre las fuerzas y dimensiones contradictorias que operan sobre nuestra psique para orientar con libertad su proceso permanente de individuación.

Jourde y Tortonese (1996: 74-75) han aplicado las teorías de Jung al estudio de las figuras y de las significaciones del doble en *Los Elixires del diablo* de Hoffmann, observando, por un lado, la actuación y la «locura» de Belcampo (que lucha contra su multiplicidad interior para mantenerse dentro de sus límites conscientes) y, por otro, la «locura» de Médard (que se ve asediado por sus «dobles», pero no es consciente de la multiplicidad de las fuerzas ancestrales que operan dentro de él mismo). Al final de su estudio, formulan la siguiente conclusión sobre la ambivalencia paradójica de la figura del doble dentro de la psicología jungiana: «Le dédoublement doit être considéré d'un côté comme une menace, comme le symptôme de la dissociation, de l'autre comme une révélation qu'il s'agit d'interpréter et d'exploiter» (Jourde y Tortonese, 1996: 76).

Como ejemplo de desdoblamiento ambivalente, lúcido y revelador, citaremos aquí la escisión interior de un personaje de *Moloch*, una novela negra de Thierry Jonquet. Este personaje llamado Charlie ha decidido enfrentarse a su angustioso complejo de culpabilidad y reaccionar contra el «doble» de sí mismo que tuvo que participar como soldado en el enterramiento con una excavadora de miles de cadáveres de refugiados hutus en Goma (Zaire). Esos refugiados habían muerto por una epidemia de cólera cuando fueron perseguidos y masacrados por los tutsis, sin que el soldado Charlie hubiera podido hacer otra cosa que limitarse a aceptar una tragedia que le superaba:

Charlie expliquait volontiers qu'il lui semblait que le soldat qui conduisait le bulldozer devant la fosse où s'entassaient les cadavres, à Goma, était quelqu'un d'autre que lui-même. Une personne très familière pourtant, une sorte de double, de jumeau dont on lui avait dissimulé jusqu'alors l'existence. [...] Figé devant son miroir ce matin-là, Charlie fixa l'étranger qui l'épiait et le somma de retourner là où il venait. De s'en aller croupir dans les tréfonds les plus crasseux de sa cervelle fatiguée. Et plus vite que ça l'étranger obéit sans trop rechigner. Charlie retrouva le sourire. Tout était clair, limpide. À chacun son dû. C'est l'étranger qui avait piloté le bulldozer dont les chenilles broyaient les chairs des cadavres empilés en tas grossiers devant la fosse de Goma, mais c'est Charlie qui avait sauvé Héléna. Enfin, tenté de la sauver (Jonquet, 1998: 330-331).

Para terminar con el enfoque del doble desde la perspectiva de la psicología de Jung, remitimos aquí a nuestro estudio sobre un relato de Cristina Fernández Cubas titulado *Lúnula y Violeta* (Herrero, 2007).

#### 4.4. El doble según la teoría de René Girard

Girard elabora su teoría del doble en sus estudios publicados en 1972, 1976 y 1978. Para ello, se va a apoyar en los mitos, en la Biblia, en la etnología, la antropología y las obras literarias desde la tragedia griega. La concepción del doble (como rival o como *el hermano enemigo*) va unida a una teoría del deseo generador de la *violencia*: el objeto de nuestro deseo es mimético. Deseamos poseer lo que el otro tiene y de lo cual nosotros carecemos. La realización del deseo produce violencia y enfrentamiento. El objetivo perseguido es lo deseable absoluto, la autosuficiencia divina. La crisis que encarna la tragedia del enfrentamiento entre los «hermanos enemigos» reside en la «alternancia incesante de las diferencias» dentro de un sistema cultural determinado que tiende a mantener siempre ciertas diferencias estables (valores y jerarquías), diferencias que chocan contra la dinámica del deseo generador de violencia. Ese deseo no respeta nada, el objetivo es la aniquilación de las diferencias. Los antagonismos motivados por las diferencias ocultan la realidad profunda de que los sujetos son iguales porque persiguen el mismo deseo y se mueven desde el mismo dinamismo de la violencia.

El doble aparece entonces como una fuerza que tiende a eliminar las diferencias, impulsado por el mimetismo del deseo. Aquellos que desean lo mismo, y que se enfrentan por alcanzarlo son dobles. El psiquiatra y el psicoanalista encubren esa revelación bajo la teoría de la ruptura patológica e inconsciente de la psiquis diferenciada y compleja. Para Girard, en el complejo de Edipo, el estatuto de la figura del padre empieza a disgregarse y se va acercando al de la figura del hijo. El padre empieza a ser el *mismo* que el hijo, y esto genera el sentimiento de rivalidad y de violencia desde el dinamismo oculto del deseo.

Según Girard, la modernidad se caracteriza por la progresiva desaparición de las diferencias que constituían el orden en la sociedad tradicional. Ese orden ha sido sustituido por el de las falsas diferencias «románticas» puramente individuales y desprovistas de contenido real. La modernidad desde finales del siglo XVIII (aparición de la literatura fantástica y del tema del doble) corresponde a una crisis general y a la instauración del reino de la violencia, pero sin un retorno al orden, en una creciente indiferenciación que solo suscita diferencias locales y momentáneas, que son etapas de la destrucción generalizada.

El individualismo occidental, al haber divinizado al sujeto, lo ha encerrado en contradicciones insolubles: tiene que afirmarse como un absoluto, pero no puede hacerlo sin encontrarse con el otro:

Chaque subjectivité doit fonder l'être du réel dans sa totalité et affirmer *je suis celui qui suis* [...]. Il s'agit de savoir, en effet, qui sera l'héritier, le fils unique du Dieu mort. Les philosophes idéalistes croient qu'il s'agit de répondre Moi pour résoudre le problème. Mais le Moi n'est pas un objet contigu à d'autres Moi objets; il est construit par son rapport à l'autre et on ne peut pas le considérer en dehors de ce rapport. C'est ce rapport qui vient forcément empoisonner l'effort pour se substituer au Dieu de la Bible. La Divinité ne peut échoir ni au Moi ni à l'Autre. Elle est perpétuellement débattue entre le Moi et l'Autre (Girard, 1976: 94).

El individuo y su deseo de totalidad o de dominación sería el suplente del Dios de la religión cristiana. La proliferación de «dobles», de enemigos-emejantes, manifiesta este callejón sin salida y el mimetismo obsesivo del deseo (el doble desea siempre a la misma mujer o constituye un obstáculo para su posesión). El doble designa la in-diferencia: yo no soy nada más que el otro, es decir nada; el deseo que me constituye, el doble me lo devuelve a su ausencia de contenido y de objeto propio, puesto que se reduce a la ilusión de diferencia que lo suscita. La ambivalencia del doble resume sus oscilaciones entre el ser y la nada, la divinidad y la nada.

El *doble-rival del yo* engendra una multitud de dobles posibles en un universo que es al mismo tiempo mecánico y cómico. En Hoffmann abunda el tema del doble-rival del yo, el doble por medio del cual la identidad del sujeto y de su deseo es puesta en entredicho (cuestionamiento de la identidad y multiplicidad de los dobles). Esto se puede comprobar en *Los Elixires del Diablo* y en *La noche de San Silvestre*. La multiplicidad de los dobles aparece también en Kafka (*El Castillo*). El doble-rival del yo será un tema literario permanente de la literatura contemporánea.

#### 4.5. Tipología formal del doble según Juan Bargalló

En un estudio titulado «Hacia una tipología del *doble*: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis» (1994: 11-25), Bargalló parte de un enfoque realizado por Dolezel (1985) y afirma que el tipo de desdoblamiento encarnado por la figura del doble se produce cuando «dos encarnaciones alternativas de un solo y mismo individuo coexisten en un solo y mismo mundo de ficción». En *El Doble* de Dostoievski, las dos encarnaciones coexisten en el mismo personaje, y entre ellas se da una relación de semejanza, mientras que en *El Doctor Jekyll y Mr. Hyde* de Stevenson, las dos encarnaciones se excluyen mutuamente en el mismo personaje, y entre ellas se da una relación de contraste u oposición. Bargalló distingue tres grandes tipos de desdoblamiento que responden a procedimientos diferentes, y en los cuales el doble es siempre un fenómeno misterioso, enigmático y supranatural:

a) El procedimiento de la «fusión» en un mismo individuo de dos individualidades originariamente diferentes. Esa fusión se puede producir a través de un proce-

so de lento acercamiento (*William Wilson* de Poe), o de una manera repentina e imprevista (*El Doble* de Dostoievski, *El Horla* de Maupassant).

b) El procedimiento de «fisión» o de desdoblamiento en un mismo individuo de dos personificaciones donde antes solo existía una, como ocurre en *La nariz* de Gogol y en *La sombra* de Andersen. El tema del reflejo que ha desaparecido del personaje se encuentra también en *Las Aventuras de la noche de San Silvestre* de Hoffmann.

c) El procedimiento de «metamorfosis» de un individuo que va a llegar a transformarse en su identidad adquiriendo una personalidad diferente de la que tenía anteriormente. Esa nueva personalidad puede ser reversible, como ocurre en el *El Doctor Jekyll* de Stevenson, o irreversible, como ocurre en el *Orlando* de Virginia Woolf, donde el protagonista que era un hombre va a transformarse en una mujer, o en *La metamorfosis* de Kafka. El proceso de metamorfosis puede dar lugar a la adquisición de una nueva personalidad con forma humana (Stevenson), con una forma no humana (el retrato del protagonista en *El retrato de Drian Gray*) o con una forma extraña de animal (el escarabajo en la obra de Kafka). La reencarnación de un individuo en otro (separado por el espacio y por el tiempo) es una forma de desdoblamiento por «metamorfosis». En el relato *El Gato negro* de Poe, el desdoblamiento puede consistir en una reencarnación del gato que ha sido ahorcado por el protagonista, y que luego va a intervenir en una extraña historia de castigo y de venganza generada por la perversidad que llega a arrastrar al personaje.

En relación con la tipología formal propuesta por Bargalló, podemos decir que en *La muerta enamorada* de Gautier, aparece un fenómeno de desdoblamiento por metamorfosis (el cura Romualdo se transforma durante el sueño nocturno en un caballero del siglo XVI que vive en Venecia una extraña historia de amor con la bella Clarimonda) y también un fenómeno de «fusión» de dos personalidades diferentes en la misma conciencia del personaje: «J'ai toujours conservé très nettes les perceptions de mes deux existences. Seulement il y avait un fait absurde que je ne pouvais m'expliquer: c'est que le sentiment du même moi existât dans deux hommes différents» (Gautier, 1981: 108).

Hay que precisar, sin embargo, que esta tipología puede aplicarse sobre todo a lo que se entiende por el doble «subjetivo», pero es difícilmente aplicable al doble «objetivo» o exterior. Lo importante será entonces observar la forma específica que adopta el tema del doble en el texto, y las estrategias narrativas que el autor ha puesto en escena para atraer el interés del lector y actuar sobre su sensibilidad.

#### 4.6. Otras teorías sobre las figuras y significaciones del doble

Existen otras teorías explicativas sobre las figuras y las significaciones del doble. No podemos comentarlas todas en este estudio porque resultaría demasiado largo. Nos limitaremos a presentar de manera resumida las que consideramos más ilu-



minadoras. Señalaremos en primer lugar la teoría de Clément Rosset (1976) expuesta en *Le Réel et son double* (cf. Jourde y Tortonese, 1996: 82-84). Rosset sostiene que el pensamiento intelectual se encuentra aprisionado por una metafísica del doble que proviene de Platón (para quien el mundo material sensible no es más que la sombra de la realidad ideal que se sitúa en el mundo de las Ideas). Esta dicotomía se mantiene en la filosofía de Kant y de Hegel. Para Kant, lo que nos envuelve es el fenómeno. La cosa en sí, es decir el *noúmeno*, nos es inaccesible: el mundo en el que vivimos sería como un doble del mundo en sí. Según Hegel, el mundo real y sensible tiene que llegar a transformarse en el mundo suprasensible, tal como se piensa al acceder a su esencia. Por otro lado, Rosset critica la interpretación que hace Rank del desdoblamiento y rechaza la idea de que el doble represente una garantía contra la muerte. Lo que inquieta al sujeto, más que su próxima muerte, es la idea de la no-realidad, de la no-existencia. Lo real es ahora el fantasma del desdoblamiento cuando el sujeto llega a dudar de su propia personalidad. La desviación operada por la figura del doble hace más duro el choque con lo real. ¿Cómo admitir que el yo sea un yo que desaparece con el aquí y con el ahora? La aparición del doble expresa el sacrificio de lo que existe (el yo actual) por lo que no existe (la imposición de la nada).

La literatura romántica se siente obsesionada por el doble porque el romántico percibe en su forma visible una garantía de su existencia. Necesita del «otro» para reconciliarse consigo mismo. El Erasmo Spikher de Hoffmann (*Las aventuras de la noche de san Silvestre*) y el William Wilson de Poe son dos modelos de esos héroes románticos en búsqueda permanente de ese doble que fundamenta su existencia y cuya desaparición supone la muerte. Así, para Rosset, poder desdoblarse *realmente* constituiría como una prueba de realidad. El «yo» es el único objeto que no se puede ver, aunque pueda ver a los otros objetos. Si se desdoblara, podría verse. Pero los espejos y los dobles fantasmagóricos solo le proporcionan reflejos invertidos, figuras del «otro» (el vampiro que no puede ver su reflejo en el espejo, no puede alcanzar nunca su unicidad, y expresa así el destino de todo sujeto humano). Pero Rosset no nos dice qué es esencialmente esa «realidad» que aparece como el único valor cierto contra las angustias y los rodeos del pensamiento. Y solo se acerca a su misteriosa identidad a través de su imagen convertida en un cuadro o en su «doble». Pero la «verdadera vida», como pensaba Proust, se sitúa en una dimensión más profunda que la de una imagen sacada de las apariencias externas.

Francis Keppler (1972) en *The Literature of the Second Self* (cf. Jourde y Tortonese, 1996: 86-87) ha intentado recoger y replantear todas las explicaciones del tema del doble que se habían dado hasta la fecha. El objetivo perseguido por Keppler es ofrecer una lectura sintética y universal de su significación. Los dobles literarios se pueden clasificar, según él, en siete categorías: el perseguidor, los gemelos, el o la bien amado/a, el tentador, la visión de horror, el salvador, el doble en el tiempo. Existe, sin

embargo, una ambigüedad esencial en este mito que no se puede reducir a su lado demoníaco o perverso, porque suscita reacciones muy extremas: atracción y repulsión, miedo y fascinación. Keppler señala que la crítica suele ver en el doble un representante del lado oscuro de la personalidad explicado desde perspectivas diferentes. Pero él piensa que la experiencia del doble, aunque pueda llegar a ser terrorífica, es siempre algo positivo desde el punto de vista psicológico. Al producirse en un momento de vulnerabilidad del yo, el encuentro con el doble representa la ocasión única de colmar la profunda insatisfacción que va unida, en todo ser humano, al sentimiento de su limitación radical. Recuperando la perspectiva de Jung, Keppler enfoca la relación entre el sujeto y su doble como una oportunidad de integración de la personalidad. Al enfrentarse con su doble, el sujeto se encuentra con aspectos o dimensiones profundas que nos vienen del «alma universal».

John Herdman en *The Double in Nineteenth-Century Fiction* (1990) analiza la evolución histórica del tema, que habría pasado en primer lugar por la modalidad del «doble sobrenatural» (desde finales del XVIII hasta Dostoievski). A partir de esta fase, aparecen dos direcciones: la dirección del *doble alegórico* (Stevenson, Wilde) y la del *doble psicológico* (desde Maupassant a los escritores del siglo XX). Las figuras del «doble sobrenatural» ponen de relieve una problemática psicológica unida a una problemática moral relacionada con la perspectiva cristiana de la salvación o de la condenación del alma. Herdman recuerda que San Agustín fue el primero en plantear el problema de la dualidad del «yo» y señala que las figuras del doble en la obra de James Hogg (*Confesiones de un pecador justificado*, 1824) y en la de Stevenson están influidas por el calvinismo escocés. La psicología de Jung permite entrar en la complejidad moral del doble desde el arquetipo de la Sombra.

Denis Mellier (2000: 58-62), por su parte, relaciona el doble con la crisis de la identidad del «sujeto» experimentada por los románticos como una angustiada confusión de las diferencias. Según Mellier, el doble es una figura «esencialmente narcisista» cuya experiencia representa un conflicto mortal para el «yo», como ocurre, por ejemplo, en *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde* de Stevenson donde el doble (bajo la forma de Mr. Hyde) encarna la transgresión de los valores sociales dando rienda suelta a las pulsiones oscuras y a los fantasmas del inconsciente reprimidos por las normas y las convenciones de la vida social. Mellier afirma que la confrontación con el doble puede conducir a la muerte del sujeto (*William Wilson; El retrato de Dorian Gray*) o puede convertirse en una experiencia de liberación, si el sujeto supera la tentación narcisista y acepta con lucidez su realidad presente (*El rincón agradable* de Henry James).

Michel Morel, en un estudio titulado «Théories et figures du double: du réactif au réversible» (2001: 17-24), habla de dos grandes categorías del doble que encarnan dos dimensiones diferentes de la dualidad. La primera corresponde a la dualidad

«reactiva» que pertenece a la práctica más ordinaria o inmediata de la dualidad. Su figura surge de la reacción o de la autodefensa del sujeto frente al «otro» y frente al mundo. El doble reactivo es bipolar (el Dr Jekyll frente a Mr. Hyde). Aquí la duplicidad pasa por la transgresión y desemboca en el conflicto. La forma inversa de este tipo de doble es el doble por reduplicación (clones de la ciencia ficción). La segunda dimensión de la dualidad se basa en la «reversibilidad». Aquí los procesos de polarización reactiva son superados y transformados, y se produce un intercambio recíproco de complementariedad en la diferencia. Surge así el doble admirado, idealizado, modélico. Su figura inversa es el doble similar u homólogo. Podríamos decir, por ejemplo, que el Amadís es el doble idealizado o modélico de don Quijote, mientras que Sancho es su doble contrario, pero también es su homólogo complementario. Los juegos con la dualidad, afirma Morel (2001: 23), son síntomas reveladores de modos de pensamiento:

Ils nous parlent de fonctionnement (et non de contenus),  
comme les symptômes d'une maladie signalent un dérèglement  
des équilibres cachés qu'on appelle «santé». On ne peut  
rien connaître directement de ces équilibres, mais les symp-  
tômes, eux, nous sont accessibles.

Podríamos comentar también otras teorías interpretativas como, por ejemplo, las que han sido propuestas por Wilhelmine Krauss (1930), Ralph Tymms (1949), Kart Miller (1985) y Wladimir Troubetzkoy (1996), pero no lo haremos para no extendernos más. Para terminar mencionaremos algunos trabajos interesantes sobre el significado que adquiere el mito del doble en obras literarias concretas. En primer lugar, la obra colectiva dirigida por Gérard Conio: *Figures du double dans les littératures européennes* (2001), que recoge estudios interesantes sobre el doble en textos de la literatura alemana, rusa, polaca y rumana. En segundo lugar, el estudio de Antonio Ballesteros: *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana* (1998). Y en tercer lugar, la tesis doctoral titulada *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*, realizada por Rebeca Martín López (Universidad Autónoma de Barcelona, 2006). Sobre el tema del doble en el cine, debemos mencionar también la tesis titulada *El tema del doble en el cine como manifestación del imaginario audiovisual del sujeto moderno*, realizada por Stella Maris Poggian (Universidad Autónoma de Barcelona, 2002).

### Conclusión

Hemos intentado exponer la problemática compleja de la figura del doble partiendo primero de su dimensión existencial relacionada con la misteriosa identidad del sujeto humano y con el enigma de su duplicidad. Hemos visto también las dimensiones psicológicas y filosóficas que implica el misterio de la identidad y de la duplicidad del sujeto. Es esta misteriosa realidad la que ha impulsado y sigue impul-

sando a muchos escritores a plasmar en la ficción literaria historias destinadas a hacer percibir y sentir las inquietantes figuras del doble. Para captar mejor el alcance de esas figuras, hemos examinado y comentado una serie de teorías que enfocan el significado del doble desde perspectivas explicativas diferentes. Pensamos que el conocimiento de esas teorías explicativas puede contribuir a iluminar con más profundidad y amplitud el significado que asumen las múltiples manifestaciones de un tema que se transforma y se renueva constantemente en las obras literarias concretas. Por eso deseamos que lo que aquí hemos expuesto pueda motivar o suscitar el interés por estudiar las figuras que va adoptando el mito del doble en la literatura (ya sea bajo las características de lo que se entiende por el «doble subjetivo» o bajo las características del «doble objetivo») y que los nuevos estudios permitan entender y apreciar mejor las significaciones que se derivan de sus inquietantes y fascinantes dimensiones.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALLESTEROS, Antonio (1998): *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- BARGALLÓ CARRATÉ, Juan (1994): «Hacia una tipología del *doble*: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis», in Juan Bargalló (ed.) *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla, Ediciones Alfar, 11-25.
- BESSIÈRE, Jean *et alii* (1995): *Le Double. Chamisso, Dostoïevski, Maupassant, Nabokov*. París, Champion.
- BEAUVOIR, Simone de (2008): *Pour une morale de l'ambiguïté. Pyrrus et Cinéas*. París, Gallimard (Folio essais, 415).
- CALVINO, Ítalo (2002): *El vizconde demediado*. Madrid, Siruela [1ª ed.: Turín, 1952].
- CONIO, Gérard (éd) (2001): *Figures du double dans les littératures européennes*. Lausana, L'Âge d'Homme.
- DOLEZEL, Lubomir (1985): «Le triangle du double. Un champ thématique». *Poétique*, 64, 463-472.
- FERNANDEZ-BRAVO, Nicole (1988): «Double», in P. Brunel (dir.) *Dictionnaire des mythes littéraires*. Monaco, Éditions du Rocher, 487-526.
- FREUD, Sigmund (1985), «L'inquiétante étrangeté», in *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, París, Gallimard (Folio), 208-263.
- GARCÍA HERNÁNDEZ, Benjamín (2001): *Gemelos y sosias. La comedia de doble en Plauto, Shakespeare y Molière*. Madrid, Ediciones Clásicas.
- GAUTIER, Théophile (1981): *La morte amoureuse. Avatar et autres récits fantastiques*. París, Gallimard (Folio).

- GIRARD, René (1972): *La Violence et le sacré*. París, Grasset.
- GIRARD, René (1976): «Dostoïevski du double à l'unité», in *Critique dans un souterrain*. Lausanne, L'Âge d'Homme, 35-111.
- GIRARD, René (1978): *Des choses cachées depuis la fondation du monde*. París, Le Livre de Poche.
- GREEN, André (1984): *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*. París, Éditions de Minuit.
- HERDMAN, John (1990): *The Double in Nineteenth-Century Fiction*. Basingstoke, Macmillan.
- HERRERO CECILIA, Juan (2000): *Estética y pragmática del relato fantástico. Las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- HERRERO CECILIA, Juan (2007): «Una interpretación junguiana de la figura mítica del *doble* en *Línula y Violeta*, un relato “desdoblado” de Cristina Fernández Cubas». *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, 37, URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/cfcubas.html>.
- JONQUET, Thierry (1998): *Moloch*. París, Gallimard (Série noire, 2489).
- JOURDE Pierre y Paolo TORTONESE (1996): *Visages du double. Un thème littéraire*. París, Nathan.
- JUNG, Carl Gustav (1989): *Dialectique du Moi et de l'inconscient*. París, Gallimard.
- KEPPLER, Carl Francis (1972): *The Literature of the Second Self*. Tucson, University of Arizona Press.
- KRAUSS, Wilhelmine (1930): *Das Doppelgängermotiv in der Romantik*. Berlín, E. Eberling.
- MARTÍN LÓPEZ, Rebeca (2006): *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, Departamento de Filología Española. Disponible en línea: [http://www.tesisenxarxa.net/TESIS\\_UAB/AVAILABLE/TDX-1013106-110206//rml1de1.pdf](http://www.tesisenxarxa.net/TESIS_UAB/AVAILABLE/TDX-1013106-110206//rml1de1.pdf).
- MAUPASSANT, Guy (de) (1963): *Fort comme la mort*. París, Le Livre de Poche.
- MELLIER, Denis (2000): *La Littérature fantastique*. París, Seuil (Memo).
- MILLER, Kart (1985): *Doubles. Studies in Literary History*. Oxford, Oxford University Press.
- MOREL, Michel (200): «Théorie et figures du double: du réactif au réversible», in G. Conio (dir.), *Figures du double dans les littératures européennes*. Lausana, L'Âge d'Homme, 17-24.
- NEEFS, Jacques(1980): «La représentation fantastique dans *Le Horla* de Maupassant», *Cahiers de l'Association Internationale d'Études françaises*, 32, 231-245.
- POGGIAN, Stella Maris (2002): *El tema del doble en el cine, como manifestación del imaginario audiovisual del sujeto moderno*. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, Departament de Comunicació Audio-visual i Publicitat. Disponible en línea: [http://www.tdr.cesca.es/TESIS\\_UAB/AVAILABLE/TDX-1127102-162115/smp-1de2.pdf](http://www.tdr.cesca.es/TESIS_UAB/AVAILABLE/TDX-1127102-162115/smp-1de2.pdf).
- RANK, Otto (1972): *Don Juan et le double*. París, Payot [1ª ed.: Denoël, 1932].

- ROSSET, Clément (1993): *Le Réel et son double*. Paris, Gallimard [1<sup>a</sup> ed.: 1976].
- TROUBETZKOY, Wladimir (1995): *La figure du double*. Textes réunis et présentés par Wladimir Troubetzkoy. Paris, Didier érudition.
- TROUBETZKOY, Wladimir (1996): *L'ombre et la différence. Le Double en Europe*. Paris, P.U.F. (Littératures européennes).
- TROUBETZKOY, Wladimir (2001): «Le double poïétique de Jean-Paul à Dostoïevski», in G. Conio (dir.), *Figures du double dans les littératures européennes*. Lausana, L'Âge d'Homme, 45-54.
- TYMMS, Ralph (1949): *Doubles in Literary Psychology*. Cambridge, Bowes and Bowes.
- VV. AA. (1984): *Le Double dans le romantisme anglo-américain*. Clermont-Ferrand, Centre du Romantisme Anglais, Faculté des Lettres et des Sciences de l'Université de Clermont-Ferrand II, fascicule 19.

**El doble exterior como vía de recuperación de la amada muerta  
en *Bruges-la-Morte* de Rodenbach, *Sueurs froides: D'entre les  
morts* de Boileau y Narcejac y *Vértigo* de Hitchcock**

**Montserrat Morales Peco**

*Universidad de Castilla-La Mancha*

Monserrat.Morales@uclm.es

**Résumé**

Dans cet article nous présentons une étude sur trois manifestations du double objectif, cherchant à pénétrer dans la psychologie du veuf ou de l'amant, afin de révéler ses obsessions, ses fantasmes, ses désirs et ses erreurs. Ce thème se rattache à ceux de l'amour et de la mort, et aux mythes de Pygmalion, d'Ophélie et d'Orphée. Tout cela mènera le récit vers un dénouement tragique, au moment où le protagoniste se heurtera à l'amère réalité.

**Palabras clave:** Double objectif; mythe; Rodenbach; Boileau-Narcejac; Hitchcock.

**Abstract**

In this paper we present a study of three manifestations of the double objective, seeking to penetrate the psychology of the widow or the lover, to reveal his obsessions, his fantasies, his desires and his errors. This theme is related to those of love and death, and myths of Pygmalion, Ophelia and Orpheus. All this will lead the story to a tragic ending, the moment where the protagonist will face the bitter reality.

**Key words:** Double objective; myth; Rodenbach; Boileau-Narcejac; Hitchcock.

**Introducción**

El doble exterior u objetivo, según la tipología establecida por Jourde y Tortonese (1996: 91-92), constituye una perturbación de la diferencia –cosubstancial esta a la naturaleza de todo ser humano–, no entre yo y otro –doble subjetivo, vivido en la interioridad–, sino entre dos individuos pertenecientes al mundo exterior. En la recreación del doble objetivo entra en juego un *sujeto que percibe* y un *ser observado*, al

---

\* Artículo recibido el 7/09/2011, evaluado el 24/10/2011, aceptado el 30/11/2011.

que se acaba confundiendo con otro tras descubrirse entre ellos, desde una visión perturbada y alucinada, ciertas correspondencias.

La figura del doble objetivo resulta enigmática, inquieta y turba, pues si la diferencia pertenece al orden de lo natural, la repetición solo puede ser entendida como una transgresión de las leyes de la naturaleza: puro artificio, deformación monstruosa o prodigio inexplicable e irracional del dominio de lo sobrenatural (Jourde y Tortonese, 1996: 100).

Ciertamente, las tres obras objeto de estudio en este artículo tratan el mismo tema de forma bastante similar y uno de los casos más recurrentes del doble objetivo: la reaparición de la amada muerta. El protagonista masculino traumatizado por la muerte de la esposa (*Bruges-la-Morte*) o de la amada (*Sueurs froides* y *Vértigo*) se libra a una doble búsqueda, tanto de tipo erótico: vivir de nuevo el amor pasado y unirse, a través del cuerpo de la *viva*, a la *muerta*; como de tipo metafísico, pues le angustia también la irreversibilidad de la muerte y la posibilidad que se le ofrece de recuperar a la mujer amada le procura el consuelo –ilusorio y efímero– de un triunfo. El doble femenino aparece como un fenómeno misterioso e inquietante que suscita la duda en la mente de quien lo afronta, viudo apenado o amante en duelo: ¿es realmente la muerta en persona, que ha vuelto a la vida, o se trata simplemente de otra mujer de sorprendente parecido con ella o de una reencarnación en el cuerpo de otra? (Jourde y Tortonese, 1996: 101). Sin embargo, la identificación resultará problemática, la viva no es sino un sosias más o menos imperfecto de la muerta idealizada por la mente del amante: más vulgar y más carnal. El deseo de recuperar a la amada, lleva al nostálgico viudo o amante, en una nueva reformulación del mito de Pigmalión, a obstinarse en transformar a esa otra mujer, inesperadamente encontrada, a imagen y semejanza del modelo, idea persistente y obsesiva que le llevará a la ceguera y al borde del delirio. La sustituta, movida por la ambición, impone la tiranía de su enajenante belleza carnal, trata de someter al amante a su voluntad, alejándole así de la esposa muerta y llegando a hacerle enloquecer (*Bruges-la-Morte*). O bien ha ideado un engaño en el que queda finalmente atrapada al sentir ella misma la atracción del amor (*Sueurs froides* y *Vértigo*). El desenlace final será la inevitable muerte del doble, ocasionada por el perturbado amante (*Bruges-la-Morte* y *Sueurs froides*), o bien simplemente no impedida por él (*Vértigo*).

Esa búsqueda erótico-metafísica repite en lo esencial los esquemas del mito de Orfeo: la insufrible pérdida de la amada; el deseo de reencontrarla y rescatarla del más allá; la negación de la muerte; la ejecución de una serie de maniobras que posibiliten su retorno.

Todas estas obras, mostrándonos a un hombre doliente que busca de forma obsesiva mantenerse unido al recuerdo de su amada más allá de la muerte, actualizan uno de los temas más recurrentes de la literatura fantástica: el amor más fuerte que la muerte.



Por otra parte, nos planteamos también la pregunta sobre si esta obsesión por la muerte y, a través del doble, por la muerte viva no oculta en definitiva un deseo necrófilo. De ahí también la presencia más o menos latente en las tres obras del mito de Ofelia.

Asimismo, en todas ellas encontramos ejemplos ilustradores de un hecho destacado ya por Juan Herrero Cecilia en la introducción de este número monográfico: «el doble objetivo del otro puede ser un efecto de la percepción deformada o deformante del sujeto que le percibe, o un resultado de su imaginación paranoica». Y puesto que la configuración del doble depende de la mente más o menos perturbada, más o menos obsesiva, más o menos delirante del sujeto perceptor nos ha parecido también oportuno adentrarnos en la misma y desvelar su ceguera, sus engaños, sus ideas fijas, sus fantasmas y sus anhelos, que nos ayudarán a comprender mejor la relación con el doble.

He aquí los presupuestos de los que partimos. Los estudios específicos sobre el tema del doble en las tres obras que ahora nos ocupan son prácticamente inexistentes, pues si bien la profesora Ana González Salvador en un brillante artículo titulado «De la ressemblance: Georges Rodenbach/Alfred Hitchcock» (1999: 105-118), ha analizado ya el parecido que presenta *Vértigo* con *Bruges-la-Morte*, sin embargo se centra exclusivamente en revelar cómo la estética de la inmaterialidad, típica del simbolismo, interviene en la figuración de la mujer tanto en el film como en la novela belga, lo que hace presuponer la influencia de esta sobre aquél.

## **1. Traumas y obsesiones del viudo o amante desconsolado en el origen de su percepción perturbada y/o visionaria del doble exterior**

### **1.1. La búsqueda obsesiva del parecido, o sentimiento de las «analogies désirables», y el culto de la muerte de Hugues Viane**

Hugues Viane, el protagonista de la novela *Bruges-la-Morte*, nos ofrece un comportamiento fuera de lo común. Pasa sus días aislado y en soledad, encerrado en su habitación, de la que tan solo se atreve a salir al declinar el día, completamente ocioso, sin otro quehacer que la lectura. Sus gestos delatan a un ser pensativo y abstraído, inmerso en sus ensoñaciones y sumido en sus recuerdos: «Ses yeux fanés regardaient loin, très loin, au-delà de la vie»; «d'ordinaire, remarquait à peine les passants»; «revâssait à la croisée ouverte par les temps gris, perdu dans ses souvenirs» (Rodenbach, 1998: 52). Sin duda, a ello le predispone su condición social, como ha sugerido acertadamente Hinterhäuser: la inmensa mayoría de los héroes finiseculares, citemos a título de ejemplo Des Esseintes o D'Entragues, pertenecen a un estatus económico y social elevado (Hinterhäuser, 1980: 43). Hugues Viane, siguiendo su estela y sin necesidad de ejercer trabajo alguno, puede entregarse a «las aventuras del pensamiento, del alma y de los sentidos» (Hinterhäuser, 1980: 43). Ciertamente, es como esos personajes decadentes, aristócratas o ricos improductivos, ocupados úni-

camente en sus ensoñaciones de que habla Jean-Pierre Bertrand (1999: 58), uno de esos individuos excepcionales, nobles, tanto ricos de dinero como de espíritu que los escritores decadentes sitúan en el centro de sus obras, a diferencia del naturalismo especialmente fascinado por la pintura de pobres o miserables.

En el origen de esta singular inclinación a pasar los días encerrado en sí mismo, en sus pensamientos, recuerdos y sueños, se encuentra un trauma, una profunda herida emocional ocasionada por la dolorosa pérdida de su objeto de amor. La muerte de su amada esposa, de la que le es imposible reponerse, le ha sumido en una profunda aflicción y le ha llevado al borde de la patología mental. Pues ciertamente en vez de buscar un alivio o una evasión a su melancólica tristeza, se complace en revivirla incesantemente a través de la búsqueda de múltiples *espejos* que la reflejen y en los que gusta mirarse. Se deleita con el paisaje de una ciudad, Brujas, en la que, mientras deambula con paso indeciso, busca de forma obsesiva analogías de su luto y de su estado de viudo inconsolable, esas *correspondencias* secretas, tan gratas para los simbolistas, que establecen lazos estrechos entre su alma y el mundo, entre lo que siente y lo que percibe (Illouz, 2004: 126)<sup>1</sup>:

Il se décide pourtant à sortir, *non pour chercher au-dehors quelque distraction obligée ou quelque remède à son mal*<sup>2</sup>. Il n'en voulait point essayer. Mais il aimait cheminer aux approches du soir et chercher des analogies à son deuil dans de solitaires canaux et d'ecclésiastiques quartiers (Rodenbach, 1998: 54).

Asimismo, no quiere que nadie ni nada venga a alterar su dolor de viudo: «Et c'est pour cela, parce qu'elle ne mettait pas de bruit ou de rires autour de sa douleur, que Hugues s'en était si bien accommodé depuis son arrivée à Bruges» (Rodenbach, 1998: 62-63).

Podemos deducir de esta actitud cierta complacencia en el sufrimiento, acaso de tintes masoquistas, otro tópico de la literatura decadente. Sin duda, Hugues «s'exaltait à la ressemblance de lui-même avec la ville», aclara el narrador.

Desde el ensimismamiento perceptivo del viudo, Brujas –primer ejemplo esclarecedor de ciudad muerta, entendida como «estado de ánimo», tópico de la literatura de Fin de Siglo que precisamente la obra de Rodenbach<sup>3</sup> puso de moda–, posee

<sup>1</sup> De hecho ya en la Advertencia inicial, que funciona a modo de paratexto en el que se nos desvelan las intenciones y los proyectos del autor, orientando y condicionando la lectura de la novela, se hace referencia a la ciudad como universo «asociado a los estados de ánimo».

<sup>2</sup> Salvo que se indique lo contrario, la cursiva de las citas a la obra es nuestra.

<sup>3</sup> Además de la novela que ahora nos ocupa, también la producción poética de Rodenbach contribuyó a la configuración de este tópico finisecular. Nos referimos a *La jeunesse blanche* (1886) y especialmente a la sección *Paysages de ville* de *Le règne du silence* (1891). Rafael García Pérez ha realizado un estudio bastante iluminador del valor connotativo de la ciudad muerta, Brujas, en los últimos poemas que acabamos de mencionar, destacando su aspecto fantasmagórico, crepuscular y otoñal, su vetustez y

«una personalidad, un espíritu autónomo, un carácter exteriorizado»<sup>4</sup>, sin duda, el luto<sup>5</sup> –como también, más tarde, la religiosidad y el misticismo<sup>6</sup>–, que ejerce sobre él su influjo y «envoûtement», irradia hacia él, penetra en lo más hondo y acaba contaminado su alma: «[...] et d'y séjourner à peine, cet état d'âme se communique, se propage à nous en un fluide qui s'inocule et qu'on incorpore avec la nuance de l'air» (Rodenbach, 1998: 193).

Por tanto, la ciudad también contribuye, desde la percepción subjetiva de Hugues, a recrudecer aún más su melancolía y angustia, como más adelante, según veremos, desplegará el poder de su ancestral religiosidad sobre él, ofreciéndole un modelo de piedad y de austeridad. De tal forma que tendríamos que hablar de una «pénétration réciproque de l'âme et des choses» (Rodenbach, 1998: 193). Pero, por el momento dejemos de lado el influjo de su espíritu religioso y retengamos el primer aspecto de la personalidad agonizante de esta ciudad muerta. Hugues se «inocula» el estado de ánimo triste y doliente de Brujas que percibe desde su sensibilidad atormentada («sentait son âme de plus en plus sous cette influence grise», «il subissait la contagion» [Rodenbach, 1998: 182]), lo que viene a enconar, no sin cierta complacencia, su sufrimiento mórbido.

Estamos pues ante un personaje representativo de la decadencia, alejado de lo social y convencional, excéntrico, atormentado y doliente, verdadero ser enfermizo, de carácter obsesivo y maníaco, aislado y encerrado en la contemplación de su neurosis<sup>7</sup>.

---

decrepitud, su personificación en una «hermana silenciosa» del poeta, melancólica y nostálgica de esplendores pasados (García Pérez, 2008: 123-125). En todo ello podemos ver cómo se va perfilando en la imaginación de Rodenbach este motivo simbolista y decadentista y hasta qué punto el tratamiento del mismo en la novela se nutre de su poesía. Si bien hemos de reconocer que, gracias a *Bruges-la-Morte* quedó definitivamente fijado y comenzó a propagarse. Consúltese también el análisis realizado por Miguel Ángel Lozano Marco sobre la ciudad muerta (2000: 11-46), y el capítulo que asimismo le consagra a la misma Hans Hinterhäuser (1980: 41-89), el primero en abordar el análisis de este tópico de la literatura de Fin de Siglo.

<sup>4</sup> La traducción, salvo que se indique lo contrario, es nuestra.

<sup>5</sup> De ahí la figuración, en *Bruges-la-Morte*, de una ciudad crepuscular, otoñal, envuelta en grisáceas y cenicientas brumas (Rodenbach, 1998: 52 y 54), y frías lloviznas (Rodenbach, 1998: 63 y 70), de aguas «mudas» y «estancadas», calles «inanimadas» (Rodenbach, 1998: 69), apenas transitadas, acaso por algunas escasas figuras que ofrecen un aspecto casi fantasmagórico, todo ello evocador del «ambiente de un perpetuo día de difuntos» (Lozano Marco, 2000: 17), de viviendas cerradas con aspecto «mortuorio» y agonizante (Rodenbach, 1998: 70).

<sup>6</sup> De ahí también la personificación de Brujas en una «creyente» que da consejos de fe y de renuncia a Hugues Viane, le exige obediencia (Rodenbach, 1998: 197), le ofrece lecciones de recogimiento (Rodenbach, 1998: 201), de castidad y «fe severa» (Rodenbach, 1998: 214), el miedo al pecado y a la condena eterna, la devoción.

<sup>7</sup> Este tipo de personaje fuera de lo común es prototípico del Fin de Siglo. A través de sus conductas anormales los escritores del decadentismo expresan su distancia y rebeldía ante la modernidad, progre-

A este «caso clínico de obsesión» (Gorceix, 1992: 12) o de neurosis habría que añadir un culto de la muerta, practicado con una «intensidad patológica» (Gorceix, 1992: 13). Hugues Viane, el eterno afligido, muestra un celo excepcional en atesorar y conservar los objetos, recuerdos, de la difunta. A ellos se acerca siempre con devoción y respeto místico. El narrador, ciertamente, nos presenta al personaje como un sacerdote, recluido en la soledad de su templo sagrado, librado a la adoración de las reliquias de la muerta:

Chaque matin, ainsi qu'au lendemain de son décès, il faisait ses dévotions –comme les stations du chemin de la croix de l'amour– devant les souvenirs conservés d'elle. Dans l'ombre silencieuse des salons, aux persiennes entr'ouvertes, parmi les meubles jamais dérangés, il allait longuement, dès son lever, s'attendrir encore devant les portraits de sa femme : là, une photographie, à l'âge où elle était jeune fille, peu de temps avant leurs fiançailles ; au centre d'un panneau, un grand pastel dont la vitre miroitante tour à tour la cachait et la montrait, en une silhouette intermittente; ici, sur un guéridon, une autre photographie dans un cadre niellé, un portrait des dernières années où elle a déjà un air souffrant et de lis qui s'incline... Hugues y mettait les lèvres et les baisait comme une patène ou comme des reliquaires.

Chaque matin aussi, il contemplait le coffret de cristal où la chevelure de la morte, toujours apparente, reposait. Mais à peine s'il en levait le couvercle. Il n'aurait pas osé la prendre ni tresser ses doigts avec elle. C'était sacré, cette chevelure! (Rodenbach, 1998: 138-141).

Y siempre pendiente de que nadie se atreviera a profanarlas. Solo él puede tocar estos objetos sagrados y vigila, con especial atención, las labores de limpieza de su sirvienta (Rodenbach, 1998: 58), Barbe, cuya presencia en los salones llega a tolerar precisamente por sus «habitudes pieuses», por su aspecto monjil, y por el respeto y la prudencia con la que se aproxima a estos vestigios adorados de la desaparecida, cual solícita asistente en la ceremonia de su culto (Rodenbach, 1998: 62). De todos los recuerdos de la difunta, el objeto de mayor fascinación (fetichista) y veneración es una trenza dorada como el ámbar, atributo de «las Vírgenes de los Primitivos», que él mismo cortó al cadáver yacente, único elemento físico inmortal de la esposa que ni la muerte ni el tiempo habían podido ni podrían destruir (Rodenbach, 1998: 53-54). Para preservarla de la contaminación y de la humedad, como se suele hacer con esas piezas sagradas a las que se les tributa un culto excepcional, Hugues la depositó en un

---

so científico e industrial y sus valores materialistas y utilitarios, protestan contra la degradación de la civilización moderna.

cofre de cristal (Rodenbach, 1998: 61-62). Al cabello le rendía devoción todos los días, besaba con un silencio místico la cajita (Rodenbach, 1998: 81), como si de un relicario se tratara. De esta beatificación también se infiere que en el universo onírico de Hugues Viane la muerta es una figura femenina idealizada, puesto que sacralizada, divinizada.

Este viudo, al principio, «loco de dolor, obsesionado con la muerte» (Berg, 2004: 10), se aferra, de forma también obsesiva, a encontrar por todas partes, en la ciudad, a su tan amada y llorada esposa muerta, cuyo nombre, por cierto, se desconoce pues para el personaje solo es eso, la «muerta», sin más. En este sentido la imagen que siempre guardará en el recuerdo de su esposa es la de una mujer yacente, como nos revela el narrador:

Puis, la jeune femme était morte, [...], vite étendue sur ce lit du dernier jour, où il la revoyait à jamais: fanée et blanche comme la cire l'éclairant, celle qu'il avait adorée si belle avec son teint de fleur, ses yeux de prunelle dilatée et noire dans le nacre, dont l'obscurité contrastait avec ses cheveux, d'un jaune d'ambre, des cheveux qui, déployés, lui couvraient tout le dos, longs et ondulés [...] (Rodenbach, 1998: 53).

Esta figura fúnebre de la amada es la que se obstina en buscar en la ciudad elegida, cediendo así al influjo de las analogías y, sin duda, con el deseo de recuperar a la que la muerte le había arrebatado, de eternizar la figura de la fallecida. Así por ejemplo, en la iglesia de Notre-Dame, que solía frecuentar, atraído –como no podía ser de otro modo– por su aspecto mortuario, después de contemplar con gran fascinación las tumbas de Carlos el Temerario y de María de Borgoña, emblemas del «amor que perdura en la muerte» (Rodenbach, 1998: 73), trataba de buscar «[...] en lui le souvenir de la morte *pour l'appliquer* à la forme du tombeau qu'il venait de voir et *imaginer tout celui-ci avec un autre visage*» (Rodenbach, 1998: 73-74).

En su percepción perturbada por sus fantasmas y obsesiones, Brujas se transfigura en el primer doble de la amada muerta:

La ville, elle aussi, aimée et belle jadis, incarnait de la sorte ses regrets. Bruges était sa morte. Et sa morte était Bruges. Tout s'unifiait en une destinée pareille. C'était Bruges-la-Morte, elle-même mise au tombeau de ses quais de pierre, avec les artères froidies de ses canaux, quand avait cessé d'y battre la grande pulsation de la mer (Rodenbach, 1998: 69-70).

Y esta identificación con la difunta lleva a Hugues Viane a encontrar en la urbe uno de esos rostros femeninos míticos que mejor encarna a la mujer muerta: Ofelia. Ciertamente, durante uno de sus paseos crepusculares y otoñales, bajo los efectos de una peculiar forma de percibir que raya en verdad los límites de la alucinación, el

viudo se libra a toda una, por utilizar un neologismo de Gaston Bachelard, *ofelización* de la ciudad:

Dans cette solitude du soir et de l'automne, où le vent balayait les dernières feuilles, il éprouva plus que jamais le désir d'avoir fini sa vie et l'impatience du tombeau. Il semblait qu'une ombre s'allongeât des tours sur son âme; qu'un conseil vînt des vieux murs jusqu'à lui, qu'une voix chuchotante montât de l'eau –l'eau s'en venant au-devant de lui, comme elle vint au-devant d'Ophélie, ainsi que le racontent les fossoyeurs de Shakespeare (Rodenbach, 1998: 70-71).

Como Ofelia, el destino de Brujas, en el universo onírico de Hugues Viane, es morir, ser finalmente esa hermosa muerta yacente que él tanto anhela. El agua, que fluye por sus canales, es la invitación a una muerte dulce, a una «muerte especial que nos permite alcanzar uno de los refugios materiales elementales» (Bachelard, 1942: 68). Le ofrece la imagen «de la muerte joven y bella, de la muerte florida». Asimismo, en la novela de Rodenbach, el agua de los canales de Brujas, entre susurros adormecedores, hipnotiza y atrae hacia sus profundidades a quien se mira en ella: la ciudad, encarnación de Ofelia, pero también el mismo Hugues, que se identifica con la melancólica Brujas-Ofelia y con el triste deseo que la anima: el suicidio, de tintes, sin duda, masoquistas, valor que también Bachelard ha atribuido a la simbología del agua en este complejo (Bachelard, 1942: 98).

La ciudad flamenca, avistada como doble de la esposa fallecida, es finalmente transfigurada en la Ofelia yacente, cuyo cuerpo inerte fluye en el agua:

Dans l'atmosphère muette des eaux et des rues inanimées, Hugues avait moins senti la souffrance de son cœur, il avait pensé plus doucement à la morte. Il l'avait mieux revue, mieux entendue; retrouvant au fil des canaux son visage d'Ophélie en allée, écoutant sa voix dans la chanson grêle et lointaine des carillons (Rodenbach, 1998: 69).

Esta *ofelización* no hace sino evidenciar el erotismo mórbido, necrófilo, del protagonista, puesto que su verdadero objeto de deseo no es otro sino la mujer muerta. Ciertamente, la imagen que de Ofelia se impuso a partir de 1870 fue la divulgada por los prerrafaelitas ingleses, precursores de la estética simbolista, quienes la han representado habitualmente muerta, flotando sobre el agua, o, al pie de la misma, en actitud contemplativa y abstraída, presa de la locura, y la han recreado en función del ideal femenino que tanto les apasionaba, de una belleza sublime y aspecto delicado, refinado, a quien la muerte en un entorno natural espléndido contribuyen a embellecer aún más. Es la joven muerta cuya hermosura, inocencia y pureza seducen y fascinan a quien la contempla. De este modo esta figura mítica pertenece a esa constelación de mujeres muertas que tanto ha fascinado a escritores y artistas finiseculares

pues permite expresar los fantasmas que les obsesionaron: el deseo necrófilo, detrás del cual subyace el miedo y el rechazo de la mujer, de ahí la atracción por aquella feminidad inerte, inmóvil, totalmente pasiva, o el sombrío deleite en transfigurarla en muerta, inspirado también por la sádica misoginia decadente; pero también la fascinación mórbida por la muerte (Dottin-Orsini, 1993: 85 y Cousseau, 2001: 89-90).

Por tanto, estamos ante un personaje a quien una sola idea fija domina su mente: la *obsesiva* recuperación de la amada muerta. Y es este estado el que le lleva a percibir una serie de relaciones o correspondencias secretas con la difunta, que animan, desde su óptica personal perturbada, todo cuanto se encuentra en su alrededor.

En suma, en el caso del viudo desconsolado de *Bruges-la-Morte*, el trauma ocasionado por la pérdida de la amada esposa le convierte en un maniático del dolor y de la muerte que, prisionero de su luto, llena el vacío de su existencia con el culto enfermizo de la desaparecida y con el rastreo, insistente, patológico e incluso alucinado, de analogías de la muerta, en la melancólica y agonizante ciudad flamenca.

En tal estado de cosas, podemos entender que la mente y la mirada trastornadas por su angustia y por sus obsesiones, bajo el dominio de las analogías, le lleven a confundir e identificar a una desconocida con la esposa y a sucumbir a su irresistible atracción. El doble vendrá a satisfacer la búsqueda obsesiva de cuanto pueda mantener vivo el recuerdo de la amada y acaso también, según la última de nuestras hipótesis, el deseo necrófilo del protagonista.

No podemos cerrar este epígrafe sin hacer una mínima alusión al film de Hitchcock, pues nos ofrece, si bien en una escena bastante breve, a un hombre que como Hugues Viane se ve arrastrado por esas «analogías desirables» y obsesivas con la amada muerta. Scottie en *Vértigo* no se resigna a aceptar esta desaparición y, obsesionado por el recuerdo de Madeleine, padece alucinaciones que le llevan a verla en todas partes, en la ciudad de San Francisco, especialmente en aquellos lugares que ella solía frecuentar en vida, por los que no deja de vagar con la esperanza e idea fija de poder verla reaparecer. Esta mente trastornada «encuentra su fantasma a cada paso» (Pedraza, 2008: 60), en tal mujer rubia que lleva idéntico peinado –el moño en espiral– o el mismo, si no parecido, traje sastre gris. Pero las visiones duran tan solo un momento fugaz después del cual viene el despertar a la realidad, a la consciencia, con la consiguiente frustración y amargura.

## 1.2. El drama de la muerte en Flavières, en Scottie y en Viane

Flavières, el protagonista de la novela policíaca *Sueurs froides* de Boileau y Narcejac, un fracasado policía convertido en abogado, es, al igual que Hugues Viane de *Bruges-la-morte*, un alma atormentada, ya antes incluso –a diferencia del personaje inventado por Rodenbach– de conocer a la amada y de perderla. La muerte de esta no hace sino agravar, tras una efímera y engañosa esperanza de paz y de felicidad –como veremos a continuación–, un sufrimiento interior que ya padecía. El físico de Flaviè-

res delata su desolación: en los quince años que su amigo Gévigne no le había visto, su cuerpo «había adelgazado», «se había encorvado».

Se trata de un ser débil, acosado por el vértigo, que, conforme podemos ir dilucidando al hilo de la lectura, no es en definitiva sino el temor a ese abismo que se abre bajo sus pies –al cual en su imaginación compara con la imagen monstruosa de una enorme garganta presta a engullirle (Boileau-Narcejac, 2010: 31)–, es decir al vacío y a la muerte. Un incidente trágico, que le hace tomar consciencia de su enfermedad, le dejará marcado psicológicamente y entrará a formar parte de un pasado repleto de miedos y de remordimientos: Flavières, *impedido* por el pánico paralizante a la altura, dejó morir a un compañero, Lériché, cuando intentaban dar arresto a un pobre tipo que se refugió en un tejado con bastante pendiente (Boileau-Narcejac, 2010: 25). De ahí también sus mortificadores sentimientos de culpabilidad, de inutilidad (Boileau-Narcejac, 2010: 28) y de fracaso. El recuerdo de este suceso, que, al no ser capaz de vencer sus temores, no pudo evitar, le angustia y obsesiona, tanto despierto como en sueños, y acaba trastornando su mente. Se siente acorralado por sus fantasmas interiores, que ni tan siquiera le dejan dormir. En el origen pues de su perturbación psicológica, de su «tormento continuo», del «tumulto de dolorosas impresiones» que laceran su ánimo (Boileau-Narcejac, 2010: 62), se encuentra esa sensación de vértigo, es decir ese miedo a la muerte, contra el que no puede luchar y se siente impotente.

Se hizo precisamente abogado para dilucidar ese «tormento secreto» «que impide vivir» y, y no solo a él, sino a todo ser humano tras la falaz fachada de la felicidad plena (Boileau-Narcejac, 2010: 32): el miedo a la nada, a la muerte y a vernos condenados a morir (de ahí que necesitemos a «los sacerdotes, los médicos y los hombres de leyes»). Lo que se intuye en estas reflexiones personales de Flavières:

La vérité, c'est qu'ils étaient tous comme lui, Flavières, trébuchant sur une pente au bout de laquelle s'ouvrait le vide. Ils riaient, ils faisaient l'amour, mais ils avaient peur. Que seraient-ils devenus sans les prêtres, les médecins et les hommes de loi! (Boileau-Narcejac, 2010: 32).

Quizás este mismo miedo a la muerte le lleva a sentirse fascinado por un tipo de mujer misteriosa, por una joven de la que se sospecha es la reencarnación de una muerta y en la que el ex policía rastrea, con fascinación, el enigma de la vida más allá de la muerte. Ciertamente, Madeleine le ha cautivado por su perfume con aroma a tierra húmeda en otoño, a hojas marchitas, a flores moribundas y a crisantemo (Boileau-Narcejac, 2010: 43-44), que le recordaba ese olor a cementerio, a fosa. Le conmueve la placidez y el sosiego con los que Madeleine parece acoger la muerte, en el momento de su primera tentativa, fallida, de suicidio en las aguas del Sena. En vez de debatirse parece entregarse con agrado (Boileau-Narcejac, 2010: 53). Le ofrece el rostro joven y bello de la muerte, de una nueva Ofelia, que, aparentemente hipnoti-



zada por las aguas del Sena, arroja sobre ellas una flor (un tulipán escarlata) y magnetizada por el agradable balanceo de las olas que la arrastran hasta hacerla desaparecer, sonrío y parece desear ella también correr su misma suerte (Boileau-Narcejac, 2010: 38). Le impresiona su «nostalgia de la tumba», esa «atracción de las tinieblas». De ello se infiere que Flavières la transfigura, sin duda, en una figura de ultratumba, la percibe y la siente como una muerta, pero, he aquí lo que inconscientemente le intriga y le fascina de esta mujer –aunque su lado más racional se niegue aún a aceptarlo–: ve en ella a una muerta viva, un cuerpo habitado por el espíritu de una difunta, de su bisabuela Pauline Lagerlac, en definitiva una muerta resucitada, es decir la prueba del triunfo frente al tiempo y la muerte. Al final de la novela acabará confesando que amaba a Madeleine a causa de Pauline, del cementerio y de su aire soñador, desconociendo aún que la identidad de la amada y la supuesta relación de esta con Pauline es una mera invención maquiavélica de su amigo Gévigne para asesinar a su esposa.

Flavières recupera la alegría, la vitalidad y la voluntad, perdidas, al verse capaz, tras una esforzada lucha contra las aguas, de rescatar a Madeleine/Ofelia y devolverla a la vida. A partir del incidente él mismo la llamará Eurídice (Boileau-Narcejac, 2010: 62). Se siente, sin duda, como Orfeo, la ha rescatado de los Infiernos. Para él, Madeleine será la «Eurídice resucitada», como escribió en la dedicatoria que acompañaba el encendedor de oro que le había regalado. Él a quien le obsesiona y desasosiega la imagen de la caída mortal de su compañero, que no pudo impedir debido a su miedo a la altura, ahora se muestra, realmente, triunfal frente a la muerte. Por fin su angustioso pasado desaparecía bajo «esta paz perfecta, esta plenitud de alegría»:

Eurydice, au contraire, lui appartenait tout entière; il l'avait tenue dans ses bras ruisselante, les yeux clos, l'ombre de la mort au creux des joues. Il était ridicule, soit. Il vivait dans un tourment continuel, dans un tumulte d'impressions douloureuses. Peut-être! Mais il n'avait jamais connu tout au fond de lui-même, cette paix parfaite, cette plénitude de joie où s'engloutissait son proche passé, avec ses peurs et ses remords (Boileau-Narcejac, 2010: 62).

Flavières habrá de sacrificarse, protegerla, ayudarla para mantenerla con vida. Precisamente, Madeleine le hace recordar a esas almas del inframundo, encontradas por Eneas en su descenso a los Infiernos, que necesitan alimentarse del vivo para sentirse, aunque fuera por poco tiempo, a su vez viva:

-Vous me faites penser à Virgile, lui avait-il avoué.  
 - Pourquoi donc?  
 - Vous vous rappelez, quand Énée descend chez Pluton. Il répand du sang autour de lui, et les ombres des morts viennent flairer ce sang; elles se nourrissent de ses effluves; elles reprennent pour un temps, un peu de densité et elles parlent; elles re-

grettent tellement la lumière des vivants! (Boileau-Narcejac, 2010: 61).

Ella le absorbe toda su energía, él, que la ama, le entrega hasta el alma: «la jeune femme exerçait sur lui une curieuse influence; elle absorbait littéralement toutes ses forces; il jouait, auprès d'elle, non pas le rôle d'un donneur de sang, mais celui d'un donneur d'âme, en quelque sorte. Et la preuve, c'est qu'il avait besoin, quand il était seul, de se replonger dans le fleuve humain pour récupérer les énergies perdues» (Boileau-Narcejac, 2010: 63-64). Flavières comprendía que ella necesitaba de este sacrificio «pour tenir en échec ce vide, ce néant, cette nuit où elle était sur le point de sombrer» (Boileau-Narcejac, 2010: 61). Y ciertamente para él Madeleine «ne pesait pas plus qu'une ombre à son bras» (Boileau-Narcejac, 2010: 69). Su vida pende de un hilo: teme que vuelva a intentar, atraída por la muerte, suicidarse y que finalmente desaparezca, para siempre. En su visita al museo del Louvre, en compañía de Madeleine, la mirada, fascinada, de Flavières se detiene en un cuadro en el que se representa la escena de la crucifixión:

Un petit groupe de visiteurs s'était rassemblé devant un tableau. Flavières entrevit une croix, un corps blafard, la tête basculée sur l'épaule, un filet de sang sur le sein gauche. Un peu plus loin, un visage de femme se levait vers le ciel (Boileau-Narcejac, 2010: 69).

Esa mujer que, algo retirada de la cruz, levanta los ojos al cielo no es otra sino María Magdalena, precisamente del mismo nombre de su amada<sup>8</sup>. En la descripción que Flavières efectúa del cuadro encontramos cierta ambigüedad. No nos precisa los gestos del rostro femenino que mira al cielo: ¿son gestos de dolor o de esperanza? Esta indeterminación puede resultar motivada inconscientemente por sus propios fantasmas: por su obsesión y sufrimiento ante la muerte inevitable, y por su necesidad de creer en la posibilidad de vencerla: María Magdalena, junto al amado fallecido, no fija su mirada en él, como si rechazara la cruz, la muerte; parece esperar que resucite, distanciada de la realidad material, terrestre, absorta en el cielo, acaso ensimismada y encerrada en sus propias visiones, con esa misma «forma de mirar al vacío, de evadirse a un mundo invisible», que Flavières le reconoce también a Madeleine (Boileau-Narcejac, 2010: 180). El cuadro bien podría funcionar como un presagio de su propio destino por venir: tras el suicidio de Madeleine, Flavières tampoco aceptará esta muerte, Madeleine vivirá en sus sueños y alucinaciones, hasta que, al igual que María Magdalena –primera testigo, según refiere la Biblia, de la resurrección de Jesús–, aca-

---

<sup>8</sup> Ciertamente Flavières se reconoce atraído por el nombre mismo de Madeleine, evocador, a través del recuerdo del personaje bíblico, del sufrimiento: «Madeleine!... Il aimait ce nom un peu dolent» (Boileau-Narcejac, 2010: 28).

be encontrando su doble y, por tanto, su reencarnación en otra mujer (Renée Sou-range).

Tras esos días de plenitud y de felicidad junto a Madeleine, vividos entre la fascinación por una enigmática mujer –que le hacía vislumbrar la alegre posibilidad de volver de la muerte–, y el miedo a perderla –por su nostalgia de ese otro mundo al que se siente pertenecer–, vendrá la desesperación ante la evidencia de la inevitable pérdida de la amada, con el consiguiente triunfo e impotencia ante la muerte irreversible. Madeleine se lanza al vacío desde lo alto de la torre de una iglesia. Y esta vez, como ya sucediera en la caída de Lériché, impedido por el vértigo, por su miedo al abismo, Flavières no pudo salvarla.

El trágico suceso volverá a despertar en el ex policía, con más intensidad y angustia aún, el sentimiento de culpabilidad: «Il s’approche craintivement, s’obligeant à regarder et à souffrir, puisqu’il était responsable de tout» (Boileau-Narcejac, 2010: 87); «Il s’éloigna lentement, à reculons, comme s’il l’avait assassinée» (Boileau-Narcejac, 2010: 88); «s’imposer de dures épreuves pour se punir. Il avait voulu s’acheter un fouet et se flageller chaque soir...» (Boileau-Narcejac, 2010: 94).

Para el Orfeo que ha perdido a su Eurídice, el «infierno acababa de comenzar...» (Boileau-Narcejac, 2010: 88), su vida ha dejado de tener sentido: «Elle était morte. Et il était mort avec elle» (Boileau-Narcejac, 2010: 86).

Pero no solo le atormenta la triste pérdida sino también la toma de conciencia dolorosa de la muerte inevitable y de los estragos de la misma. De ahí que se aproxime con miedo y dolor al espantoso espectáculo que ofrece el lastimado cadáver de la amada, revelación de la fragilidad del cuerpo y de la vida (Boileau-Narcejac, 2010: 87-88).

Flavières encuentra en la guerra (II Guerra Mundial) el eco de su propio estado de ánimo, como Hugues Viane en *Brujas*, aunque de forma diferente, pues si bien el viudo inconsolable de la novela de Rodenbach buscaba de forma obsesiva en la ciudad analogías de la muerte y de la muerta para mantener vivo el recuerdo de la misma y recuperarla en vida, el ex policía de *Sueurs froides* solo encuentra en su derredor imágenes de la destrucción y del sufrimiento que esta ocasiona. París en guerra le ofrece esa lamentable imagen de tristeza con la que ahora se identifica: «Il marchait, maintenant, au hasard le long d’une rue où le soir descendait, un soir de province, très bleu, très triste, un soir de guerre» (Boileau-Narcejac, 2010 : 94). Por culpa de la guerra, y de las muertes que ha causado, no quedan más que seres –como él, tras la desaparición de su amada– abocados a la soledad, viviendo entre tinieblas, nostálgicos de la felicidad que conocieron en el pasado (Boileau-Narcejac, 2010: 96). La guerra ha destruido y saqueado ciudades enteras. La muerte de Madeleine le ha convertido, asimismo, en una miserable ruina humana y ha destrozado su vida (Boileau-Narcejac, 2010: 99). Flavières encuentra por todas partes imágenes evocadoras de su propio

desastre, de esa otra «guerra» que desgarraba su alma (Boileau-Narcejac, 2010: 100). Comparte con el pueblo los mismos tormentos:

En fin, la guerre! Il allait pouvoir déposer ses propres tourments, participer à l'angoisse des autres, les rejoindre dans un souci exaltant et légitime [...] Il pria pour la France, pour Madeleine. Il ne faisait plus de différence entre la catastrophe nationale et la sienne. La France c'était Madeleine écrasée... (Boileau-Narcejac, 2010: 80 y 100).

Todo ello contribuye a conferir mayor intensidad a su dolor y sufrimiento, a mantener bien abierta la llaga y a dificultar cualquier posibilidad de evasión u olvido. Asimismo, al establecer el paralelismo entre la pérdida de la amada y este trágico episodio de la historia de Francia, Flavières manifiesta su desolación ante la muerte, en general.

La caída mortal de Madeleine agrava aún más el trastorno mental que ya empezara a sufrir tras el accidente de su compañero Lérèche. Le obsesiona el recuerdo del trágico y traumático suceso. Padece alucinaciones y las pesadillas, que reviven siempre la fatal pérdida de Madeleine o imágenes asociadas a la misma, perturban frecuentemente sus sueños: «Il préférerait vivre avec ses cauchemars, s'égarer, chaque nuit, en rêve, dans les galeries inextricables d'un monde peuplé de vermine, appeler quelqu'un dans le noir...» (Boileau-Narcejac, 2010: 106). El fantasma de la amada no deja de atormentarle y de aparecersele en sus alucinaciones:

Les bras croisés, il contemplait la liqueur qui réveillait si bien les fantômes. Non, Madeleine n'était point morte. Depuis le moment où il avait débarqué à la gare, elle n'avait plus cessé de le tourmenter. [...] Elle était intacte, au fond de ses yeux. Le soleil des après-midi d'autrefois brillait autour d'elle comme un nimbe. L'image sanglante, la dernière, celle du cimetière, s'était effacée, n'était plus qu'une idée importune, facile à écarter. Mais les autres, toutes les autres, étaient miraculeusement fraîches, neuves, attirantes. [...] Ce visage, qui venait encore le visiter [...] Quand la torpeur gagnait les membres de Flavières et que sa tête s'engourdissait, alors Madeleine reparaisait, douce et miséricordieuse (Boileau-Narcejac, 2010: 108, 111 y 114).

En el fondo, como el médico diagnostica, Flavières no se resigna a aceptar la muerte, a creer que Madeleine haya desaparecido para siempre. Por ello también le ronda la idea que, de una forma u otra, esté aún viva o pueda resucitar. En estos términos le expone el psiquiatra, M. Ballard, la causa de sus obsesiones y visiones: «Au fond, vous la cherchez encore. Puis vous refusez d'admettre qu'elle est morte [...]

Vous estimez que Madeleine pourrait bien revivre, puisqu'elle avait surmonté la mort une première fois...» (Boileau-Narcejac, 2010: 117-118).

Como en la novela policíaca de Boileau y Narcejac, y según admite un sector de la crítica cinematográfica, con *Vértigo* Hitchcock reflexiona también sobre «la impotencia humana ante la irreversibilidad de la muerte» (Farré, 2002).

Ciertamente, la obsesión por la muerte está presente a lo largo de todo el film. La acrofobia de Scottie Ferguson, sin duda sugiere también, como en el caso de Flavières, su miedo a la muerte, que, por otra parte, no será capaz de impedir: colgado de la cornisa de un edificio y vencido por el vértigo no podrá asir la mano del policía que le acompañaba en esa peligrosa persecución por las azoteas de San Francisco. Este trágico suceso dejará secuelas no solo físicas sino también psicológicas en el detective. Así, en la secuencia siguiente, durante una conversación con Midge, Scottie pasa de las bromas y del jugueteo, al nerviosismo, que evidencian sus manos temblorosas –incapaces de mantener estable el bastón sobre el que se apoyan–, cuando le revela a su amiga las pesadillas que le torturan: «He tenido que dejarlo... Por el miedo que le tengo a la altura, por la acrofobia. Me despierto de noche viendo a aquel hombre cayendo del tejado... trato de darle la mano y...». Al igual que Flavières, padece un sentimiento de culpa («No fue tuya la culpa», le dice Midge. «Ya lo sé... es lo que me dicen todos», replica exaltado), pero también de impotencia ante una muerte que no ha podido evitar: «Ya lo sé... ya lo sé... Que tengo acrofobia y eso me produce vértigos y me mareo... Pero podrían (los médicos) haberlo descubierto antes...».

Algo le hará olvidar de súbito estas pesadillas, el encuentro con una misteriosa mujer, Madeleine, poseída, como le hace creer su marido (Gavin Elster), por el espíritu de su bisabuela, Carlotta Valdés. Scottie cree, desde el principio, que se trata de una muerta viva. La fascinación con la que ojea, en su coche y a escondidas, el folleto que contiene el cuadro de Carlotta, a la que se parece e intenta emular Madeleine, nos revela lo que le atrae de esta mujer enigmática, precisamente a él, un hombre marcado por la experiencia de la inutilidad y del fracaso ante la muerte inevitable. De hecho, en el film, el detective besa por primera vez a Madeleine tras el relato de sus fúnebres sueños. Como señala Pilar Pedraza en un artículo interesante sobre el film, «sea quien sea, la mujer ideal de Scottie se ve obligada a sentirse poseída por una muerta o a fingirlo» (Pedraza, 2008: 62).

El tema de la irreversibilidad de la muerte encuentra una de sus expresiones más claras en la escena del bosque de las «sequoias serpervivens». Madeleine, acompañada de Scottie, contempla, empequeñecida y visiblemente aterrada, las gigantescas dimensiones de esos árboles, que «le recuerdan que tiene que morir». Sobre los innumerables anillos de un tronco abierto se ofrecen al visitante las fechas más destacables de «toda» la historia de los Estados Unidos. Madeleine, mostrándose delante de Scottie como hipnotizada, señala con el dedo un minúsculo punto en el recorrido de los anillos al tiempo que define, a través de su propia existencia, la triste verdad del ser

humano: «En algún momento de éstos (anillos) nací yo y aquí he muerto, solo fue un instante, una vida, nadie lo advirtió».

Madeleine comparte con Scottie ese miedo a la nada, a la muerte. Pero también le hace ver que algo dentro de ella la impulsa hacia el final tenebroso, que siente no podrá evitar. El detective trata de liberarla de esta atracción funesta. Ya la salvó en una ocasión cuando se lanzó a las aguas de la Bahía de San Francisco. Se considera, sin duda, su «ángel tutelar», como le confiesa Midge al psiquiatra que atiende a Scottie, demente, tras la muerte de su amada. Ciertamente, a pesar de su interés, Scottie acabará perdiendo a Madeleine, como también perdió al compañero de trabajo, «impedido» por su acrofobia.

Después de la fatal caída de Madeleine, desde lo alto de la torre de la misión de San Juan Bautista, un insólito y tétrico sueño, del que se despierta presa del pánico, con los ojos fuera de las órbitas, le revela sus miedos y obsesiones: una tumba se abre a sus pies, en ella cae, parece un abismo sin fondo, que se transforma finalmente en un tejado, rojo como la sangre, sobre el que se desploma su cuerpo. Esta pesadilla alía el vértigo al miedo de la muerte.

En suma, en el caso de Flavières y de Scottie, la pérdida de la amada no hace sino agravar una obsesión que venían sufriendo desde hacía tiempo en forma de pesadillas: el miedo a la muerte, el cual se «somatiza» a través del vértigo que también les tortura y les hace tomar consciencia de su impotencia e inutilidad. Pero el amante apenado si bien accede a la constatación, dolorosa, de la muerte inevitable y destructiva, se niega a asumirla, de ahí su fascinación por la muerta viva y por la reencarnación que acabará trastornando su mente y su percepción de la realidad y le hará sucumbir a la atracción del parecido, del doble.

Y ciertamente el encuentro con el doble provoca en estas mentes trastornadas una fuerte conmoción pues les proporciona esa posibilidad de vencer a los estragos del tiempo. Así percibe Flavières a Renée Sourange, el doble de Madeleine: «[...] passé et présent se réconcilieraient; Madeleine serait là, comme s'il l'avait quittée la veille, [...]» (Boileau-Narcejac, 2010: 132).

De ahí su estupor, su inquietante extrañeza, pues se siente frente a un fenómeno realmente extraordinario, sobrenatural, al que no se le puede dar ninguna explicación de orden racional:

Il savait, maintenant, que Madeleine était là, [...], exactement comme il savait qu'il ne rêvait pas, qu'il était bien Flavières, et qu'il souffrait abominablement. *Il souffrait parce que, de science non moins certaine, il était assuré que Madeleine était morte...* [...] Il n'y aurait jamais assez de monde pour le protéger de *la peur*. Car enfin, il avait vu le cadavre... (Boileau-Narcejac, 2010: 129- 130).

Ciertamente, llega, bajo los efectos de la embriaguez y de sus obsesiones, a figurarse una reencarnación de Madeleine en el cuerpo de esta mujer, del mismo modo que Pauline Lagerlac se podría haber reencarnado en el de Madeleine:

Comme tout, soudain, devenait clair! À ce moment-là, il n'avait pas pu comprendre; il était trop plein de vie, trop aveuglé par les préjugés; il n'avait pas encore été initié au malheur, à la maladie... Maintenant il était prêt à accepter l'incroyable et consolante vérité. De même que Pauline avait emprunté le corps de Madeleine, de même Madeleine avait... (Boileau-Narcejac, 2010: 131).

Cierto objeto o entorno despiertan en él sensaciones semejantes a las de otra época y propician el desencadenamiento de sus alucinaciones: con la visita al museo Grobet-Labadie, en compañía de Renée, donde revive sensaciones parecidas a las que experimentó en el museo del Louvre del brazo de Madeleine, «son tourment allait renaître, plus cruel que jamais»; asimismo, con la fragancia del ramo de mimosas, ofrecido a Renée, que le trae el recuerdo de ese aroma a Madeleine, aroma a tierra húmeda y a flor marchita, «l'obsession revint, sournoise» (Boileau-Narcejac, 2010: 149). Al igual que la memoria afectiva y material proustiana, sensaciones del presente despiertan otras sensaciones del pasado, y a través de ellas se reviven situaciones que parecían perdidas para siempre. Pasado y presente se confunden, Renée y Madeleine. He aquí asimismo, el pensamiento que aflora en la mente de Flavières al aspirar «l'âtre parfum», mientras persigue a Renée por el muelle de los Belgas en Marseille: «C'était Marseille et c'était en même temps Courbevoie. Le passé affleurait d'une manière fascinante sous l'incompréhensible présent. Flavières se sentait hors du temps» (Boileau-Narcejac, 2010: 176).

Finalmente, Flavières nos desvela su «secreto tormento». Detrás de esa obsesión por la muerta viva –y por el trágico incidente de Lariche–, que le lleva al delirio, subyace su propio miedo a la muerte:

– J'ai toujours eu peur de mourir, poursuivit Flavières, et sa voix n'était plus qu'un souffle... La mort des autres m'a toujours bouleversé parce qu'elle annonçait la mienne... et la mienne... non... je suis incapable de m'y résigner. J'ai failli croire au Dieu des chrétiens... à cause de la promesse de la résurrection. Ce cadavre, enseveli au fond d'une caverne; la pierre roulée devant; les légionnaires veillant en armes. Et puis, le troisième jour... Quand j'étais gamin, comme j'y pensais à ce troisième jour... J'allais en secret à l'entrée des carrières et je poussais un grand cri et mon cri courait longuement sous la terre, mais il n'éveillait personne... Il était encore trop tôt... Maintenant, je crois qu'il a été entendu. Je voudrais tellement le croire! Si c'était vrai, si tu voulais... toi... alors je ne crain-

drais plus... J'oublierais ce que m'ont dit les médecins. Tu m'apprendrais à... (Boileau-Narcejac, 2010: 159-160).

De ahí, según se infiere de estas disquisiciones, su fascinación por la imagen de Cristo resucitado y por la esperanza, que promueve el cristianismo, de una vida más allá de la muerte. Recordemos que no es la primera vez que Flavières demuestra su interés por esta figura bíblica. Sin embargo, sus reflexiones sobre la fascinante posibilidad de renacer a la vida conducen a esta mente trastornada y obsesionada a otras elucubraciones que acaban angustiándole, torturándole y le provocan un insoportable «vértigo del alma», «cent fois plus horrible que le vertige du corps»:

Le vertige commençait quand il songeait à Pauline Lagerlac qui s'était suicidée, quand il se rappelait, avec un court frisson de fièvre, les premières paroles de Madeleine: «Ça ne fait pas mal», et surtout quand il évoquait la scène de l'église, la résolution si paisible de Madeleine... La vie était devenue trop difficile, pour elle... alors, tout simplement elle disparaissait. Mais l'existence de Renée était-elle plus facile? Non... Alors?... Alors la tête de Flavières se mettait à tourner, une sorte d'accablement, de vide insupportable s'installait derrière son front, semblable à celui que provoque la méditation de l'infini, de ce qui dure toujours, sans fin, sans trêve, sans limite! (Boileau-Narcejac, 2010: 171-172).

Ese «vértigo del alma», como se infiere del fragmento que acabamos de citar, procede de un estado de la mente sobre la que se arremolina y vuelve incesantemente el eterno retorno de lo mismo, en un espiral (que se convertirá después en un icono hitchcockiano) que no tiene fin. La consideración del infinito provoca en Flavières esa angustiada sensación de que un mismo suceso gira sin cesar a su alrededor y nunca se fijará: la inclinación al suicidio de Pauline Lagerlac se repitió en Madeleine y, ¡he aquí la angustiada revelación!, habrá de repetirse en Renée Sourange. La reencarnación al infinito le llevará a tener que afrontar sin fin el terrible drama. Orfeo, tras haber recuperado a Eurídice, volverá a perderla. En el arrebato de locura que le lleva a matar a Renée, mientras besa al cadáver, Flavières murmura: «Je t'attendrai» (Boileau-Narcejac, 2010: 188). La espiral parece girar de nuevo en su mente.

Del mismo modo que en Flavières, el encuentro de Scottie con el doble de la muerta, Judy Barton, le llegará a procurar, en un momento, muy breve, de éxtasis, la experiencia de la reconciliación del pasado y del presente, un «fuera del tiempo», que supone el triunfo sobre la muerte. Tras haber logrado resucitar a su muerta en el cuerpo de Judy, moldeándolo conforme al original perdido, poniéndole sus ropas y su peinado, para que el parecido alcanzara el grado de la identificación y pudiera finalmente hacerla volver de entre los muertos, Scottie accede finalmente a besarla por vez primera, nada más haberla visto salir del cuarto de baño, envuelta en un halo verde



que difumina su figura y le confiere una apariencia realmente fantasmagórica, como el mismo Hitchcock explicó a François Truffaut:

Más tarde, cuando Stewart encuentra a Judy, la hice residir en el Empire Hotel de Post Street porque hay en la fachada de este hotel un anuncio de neón verde, que parpadeaba constantemente. Esto me permitió provocar de manera natural, sin artificio, el mismo efecto de misterio sobre la muchacha, cuando sale del cuarto de baño; está iluminada por el neón verde, vuelve verdaderamente de entre los muertos (Truffaut, 1984)<sup>9</sup>.

Durante el beso, el movimiento circular de la cámara yuxtapone el espacio de las cuerdas en la misión de San Juan Bautista, donde Scottie besó por última vez a Madeleine, y el espacio de la habitación del Empire Hotel, en el que se hospeda Judy y transcurre la escena erótica, yuxtapone el pasado al presente, Madeleine a Judy, invitándonos a padecer el mismo vértigo y mareo del protagonista, como si distintos momentos en el tiempo dieran vueltas sin poderlos fijar, confundiendo pasado y presente o reconciliando a ambos en ese beso. Scottie no solo ha recuperado sin más a su amada muerta, al mismo tiempo experimenta el goce del triunfo sobre el tiempo y la muerte.

Sensación efímera, pues, en cuanto Judy, por un descuido, se cuelga del cuello el collar de Carlotta Valdés, Scottie descubre la superchería: la mujer que tanto amó, la muerta viva nunca existió. Todo ha sido pura fantasía, nada se corresponde con la realidad, «ese pasado nunca existió fuera de su mente» (Segura, 2008: 42). «Nada más expresivo que el plano final del film, con Scottie enfrentándose a un abismo en el cual se ha perdido para siempre su amor» (Farré, 2002).

En *Bruges-la-Morte*, la fascinación irresistible que el doble de la muerta ejerce en el espíritu de Hugues Viane se explica también en función de una experiencia de alcance metafísico. Pues, como ha destacado también Christian Berg (2004: 3), la relación con la sustituta le ofrece la posibilidad de amar más allá de la vida, de superar las limitaciones espacio-temporales y desafiar a la Muerte: «Minute divine, [...], minute qui abolirait le temps et les réalités, qui lui donnerait l'oubli total!» (Rodenbach, 1998: 143); «Recommencements! [...]. Et il semble que, vivant, on vive déjà d'éternité» (Rodenbach, 1998 : 109). Si bien, a diferencia de *Sueurs froides* y de *Vértigo*, esta dimensión metafísica que subyace en la relación amorosa del viudo con el doble quedaba reducida en la novela de Rodenbach a tan solo unas breves alusiones.

---

<sup>9</sup> Citado en «Introducción», *Carpeta 50 años con Vértigo 1958-2008. Shangri-la. Derivas y ficciones aparte*, nº 6, p.12 [consulta en línea: <http://www.shangrilaediciones.com/Shangrila-Derivas-Ficciones-Aparte6.pdf>; 15/07/2011].

## 2. El doble, fenómeno puramente personal e interior

De lo expuesto anteriormente se infiere que desde la percepción pervertida por esos traumas, fantasmas y obsesiones, la mujer de extraordinario y misterioso parecido con la amada, encontrada inesperadamente en la calle (*Bruges-la-Morte* y *Vértigo*) o en un documental, sobre la gran pantalla (*Sueurs froides*), es efectivamente, para todos estos amantes desdichados, una reencarnación de la muerta.

De ahí el estupor de todos ellos ante esta insólita aparición. Su reacción es la que se podría esperar de quienes se enfrentan a un fenómeno misterioso, el cual supera el entendimiento.

La *aparición* provoca a Viane una fuerte e inesperada conmoción: «[...] éprouva un émoi subit en voyant une jeune femme arriver vers lui» (Rodenbach, 1998: 74), que le deja paralizado: «À sa vue, il s'arrêta net, comme figé» (Rodenbach, 1998: 74) y también aturdido: «Hugues eut l'air de chavirer une minute» (Rodenbach, 1998: 74). Enseguida se adueña de él «une stupeur terrifiée», lo que el idealismo alemán había denominado «schaudern» (Berg, 2004: 4). La voz del narrador se funde, asimismo, con la del personaje, a través del discurso indirecto libre, para expresar, en tono emotivo, una fuerte sensación de perplejidad ante esta súbita «aparición», que le devuelve a la muerta: «Eh bien! oui! cette fois, il l'avait bien reconnue, et à toute évidence. Ce teint pastel, ces yeux de prunelle dilatée et sombre dans la nacre [...]» (Rodenbach, 1998: 77-78); «Ah! Comme elle ressemblait à la morte!» (Rodenbach, 1998: 78); «[...] tout cela lui était rendu, réapparaissait, vivait!» (Rodenbach, 1998: 79). El parecido de la transeúnte con la difunta es tan extraordinario que alcanza el grado de identidad y por ello mismo inquieta, como ya hemos señalado en la Introducción. Además, el insólito fenómeno parece proceder de un capricho piadoso del azar (Rodenbach, 1998: 82), de la Naturaleza o del Destino (Rodenbach, 1998: 85), lo que acrecienta su carácter misterioso, al tiempo que revela al héroe de la novela que un «principio superior», difícilmente cognoscible por los medios ordinarios del entendimiento humano, rige su existencia (Gorceix, 1992: 25). De ahí asimismo que Hugues Viane permanezca «étrange et hagard» ante la enigmática «aparición». A este respecto, el encuentro con el doble guarda bastante relación con la técnica de la «hésitation», en torno a la cual Todorov había centrado su definición del relato fantástico. El narrador recurre a ciertos términos que destacan esa inquietante vacilación de Hugues Viane ante un acontecimiento que rompe con las leyes naturales<sup>10</sup>: «Il mit la main à ses yeux comme pour écarter un songe» (Rodenbach, 1998: 77), «un moment d'hésitation», «insistance [...] alluciné» (Rodenbach, 1998: 77).

Asimismo, Flavières expresa su inquietante extrañeza –Scottie lo hará a través de la mirada– ante la inaudita *aparición*, pues se siente frente a un fenómeno real-

<sup>10</sup> Todorov (1970: 29) habla de «hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles face à un événement en apparence surnaturel».

mente extraordinario, sobrenatural, al que no se le puede dar ninguna explicación de orden racional:

Il savait, maintenant, que Madeleine était là, [...], exactement comme il savait qu'il ne rêvait pas, qu'il était bien Flavières, et qu'il souffrait abominablement. *Il souffrait parce que, de science non moins certaine, il était assuré que Madeleine était morte...* [...] Il n'y aurait jamais assez de monde pour le protéger de *la peur*. Car enfin, il avait vu le cadavre... (Boileau-Narcejac, 2010: 129- 130).

De ahí también la irresistible fascinación que produce en el ánimo del viudo o amante, pues, como ya hemos comentado, el encuentro con el doble les ofrece una doble experiencia de tipo erótico y metafísico: la posibilidad de revivir el amor perdido y de vencer a la muerte.

Sin embargo, en *Bruges-la-Morte*, el narrador acaba emitiendo unas hipótesis sobre la naturaleza del fenómeno extraño, que, aunque no se decanta por ninguna de ellas ni las precisa con nitidez, contribuyen a hacernos suponer el artificio del doble: «Est-ce que sa raison périclitait à présent? Ou bien sa rétine, à force de sauver la morte, identifiait les passants avec elle?» (Rodembach, 1998: 78). Es decir, la «aparición» podría resultar de un trastorno, o bien mental, o bien perceptivo de Hugues Viane, en suma no sería más que una alucinación, lo cual resulta fácilmente explicable dada la situación psíquica del personaje, que ya hemos tratado de dilucidar en el epígrafe anterior.

Sin duda, el turbado y fascinado Hugues Viane se comporta como quien parece realmente tener visiones: «D'émoi, son coeur s'était presque arrêté, comme s'il allait mourir; son sang lui avait chanté aux oreilles; des mousselines planches, des voiles de noce, des cortèges de Communiantes avaient brouillé ses yeux» (Rodembach, 1998: 86-87). En tal estado alucinatorio y de impacto emocional percibe a la viva como una figura espectral: «Puis, toute proche et *noire*, la *tache de la silhouette* qui allait passer contre lui» (Rodembach, 1998: 87), como una «aparición», un fantasma venido del más allá: «La morte était là devant lui; elle cheminait; elle s'en allait»; «Regard venu de si loin, ressuscité de la tombe, et qui était comme celui que Lazare a dû avoir pour Jésus» (Rodembach, 1998: 87); «[...] c'est sa femme qu'il suivait, qu'il accompagnait dans cette promenade crépusculaire et qu'il allait reconduire jusqu'à son tombeau...» (Rodembach, 1998: 88). La reaparición de la joven, sobre el escenario, donde se representaba la obra *Robert le Diable*, en un «decorado de cementerio», envuelta en un sudario, refuerza las visiones espectrales de Viane, intensifican, en su percepción, el parecido y transfiguran a la viva en la muerta: «c'était vraiment la morte descendue de la pierre de son sépulcre, c'était sa morte qui souriait là-bas, s'avavançait, tendait les bras» (Rodembach, 1998: 99).

Como Scottie en el film de Hitchcock, Hugues Viane sucumbe al efecto hipnótico que la sustituta ejerce sobre él. Se convierte en «une volonté inerte» (Rodenbach, 1998: 89), en «un satellite entraîné», la sigue sin pensar ni reflexionar, de forma maquinal (Rodenbach, 1998: 79 y 87-88), «l'air d'un somnambule» (Rodenbach, 1998: 79), «comme dans un rêve». Otro estado que denota no solo el magnetismo que ejerce sobre él el sosia de la muerta, sino también su pérdida de la percepción de la realidad. Marcha a su lado como un alienado: «qu'il avait, comme dans un coup de folie [...] suivie [...]» (Rodenbach, 1998: 97). Permanece «alucinado» por la «visión» (Rodenbach, 1998: 100). Y se abandona «a la embriaguez del parecido» (Rodenbach, 1998: 133-134).

En *Bruges-la-Morte* se nos revela el artificio del doble desde otras perspectivas que nos ofrece el narrador, haciendo gala de un saber superior al del personaje y de su don de la ubicuidad. Así, aprendemos que Jane Scott no es el doble de la muerta, ni tampoco un fantasma venido del más allá. Además de a los ojos perturbados de Hugues Viane, son también otras las miradas a las que se expone esta mujer: la de esas burguesas desocupadas y curiosas que espían asomadas a las ventanas y también la del narrador omnisciente, y desde ambas perspectivas esta figura femenina se nos presenta bastante diferente de la muerta. El narrador, aunque por lo general adopta la óptica subjetiva de Hugues Viane (focalización interna) y la mayoría de las veces se encuentra en consonancia con la mirada, pensamientos, impresiones y sentimientos del personaje, lo que se manifiesta especialmente en los múltiples ejemplos de estilo indirecto libre de que está henchido el relato, no obstante se permite en otras ocasiones mantener la distancia y efectuar intervenciones explícitas en las que comenta e interpreta los acontecimientos narrados, e invita al lector a contemplarlos desde fuera, tomando conciencia del engaño al que ha sucumbido Hugues Viane y convirtiéndose en espectador crítico de su ciega ensoñación y de su evolución paulatina hacia la locura. En este sentido, el narrador destaca la verdadera identidad de la misteriosa mujer de la que el protagonista no es plenamente consciente, cegado por sus obsesiones y sus deseos: en oposición a la esposa, capaz de inspirar un amor fundamentado en el «accord des âmes» (Rodenbach, 1998: 53), finalmente sacralizada e idealizada tras su muerte, objeto de culto y devoción de Hugues, la desconocida es, en cambio, una actriz, una bailarina: «Elle était danseuse! Mais il n'y songea même pas une minute» (Rodenbach, 1998: 99). Y, como aclara más adelante el narrador en un comentario explicativo, «les danseuses ne passent guère pour être puritaines» (Rodenbach, 1998: 101). De ahí su reacción desenvuelta, propia de una mujer habituada al juego de la seducción, cuando Hugues Viane la aborda por primera vez: «Elle répondit sans avoir l'air surprise» (Rodenbach, 1998: 102). Al punto de vista de Hugues Viane con respecto a Jane Scott el narrador también opone el punto de vista de la ciudad, a cuyo espíritu religioso, puritano, casto y severo, escandalizan e infunden recelo los atracti-

vos de la carne —«roses secrètes de la chair»—, que llevan a la perversión, al infierno y al pecado (Rodembach, 1998: 117). Ciertamente, esta actriz se encuentra en el punto de mira de los cotilleos y de las malas lenguas de Brujas, que la conciben como una mujer de mala reputación, de andares y aspecto provocativo, que ha hechizado y pervertido al pobre viudo a quien habían creído eternamente inconsolable:

Tous s’y étaient trompés, le pauvre veuf lui-même, qui avait été sans doute ensorcelé par une coquine. On la connaissait bien. C’était une ancienne danseuse du théâtre. On se la montrait au passage, en riant, en s’indignant un peu de son air de personne tranquille que démentaient, trouvait-on, son dandinement et sa chevelure jaune (Rodembach, 1998: 121).

Asimismo, el narrador, distanciado del personaje, insiste reiteradamente en el carácter irreal de esta identificación de la actriz con la muerta: «il se contenta du *mensonge* consolant de son visage» (Rodembach, 1998: 106), «pour *s’illusionner* aussi avec sa voix» (Rodembach, 1998: 106); «le *leurre de ce mirage*» (Rodembach, 1998: 112); «l’*illusion* où il persistait» (Rodembach, 1998: 122); «le *mensonge* où il revivait...» (Rodembach, 1998: 137); «le *simulacre* de cette ressemblance» (Rodembach, 1998: 138); «pour *se leurrer* dans une identification...» (Rodembach, 1998: 142); «le *spécieux artifice* d’une ressemblance» (Rodembach, 1998: 190).

El mismo Viane acabará descubriendo el engaño. Pero cuando el parecido se le revela finalmente puro artificio, le vemos obstinado en salvaguardar la analogía encerrándose así en su mundo imaginario.

En *Sueurs froides* Flavières tampoco acepta la verdadera identidad de Renée Sourange, que ella misma le confiesa. Visiblemente perturbado, llega a negar la veracidad de sus palabras:

- Je m’appelle Flavières, murmura-t-il. Ce nom ne vous rappelle rien?  
Elle fit semblant de chercher, poliment.  
-Non, excusez-moi... vraiment, non.  
-Et vous, dit-il, comment vous appelez-vous?  
-Renée Sourange.  
Il faillit protester, mais il comprit soudain qu’elle avait forcé-ment changé d’état civil, et son trouble augmenta [...].  
-Vous habitiez à Paris, n’est-ce pas, avant l’Occupation?  
-Non. J’étais à Londres.  
-Voyons! Vous ne vous occupiez pas de peinture?  
-Non, pas du tout... Je peins un peu, à mes moments perdus, mais ça ne va pas plus loin.  
-Vous n’êtes jamais allée à Rome?  
-Non.  
-Pourquoi essayez-vous de me tromper?

[...]

-Je ne vous trompe pas, je vous assure.

-Ce matin, vous m'avez vu, dans le hall. Vous m'avez reconnu.

Et maintenant, vous faites semblant... (Boileau-Narcejac, 2010: 133).

Sin duda, el ex-policía vive también enclaustrado en el mundo creado por su mente, en la prisión de sus alucinaciones y obsesiones, que le trastornan y le conducen incluso al delirio. Al principio, el día después de la borrachera, su otro yo, racional y escéptico, sembraba la duda, negaba y se burlaba de sus inverosímiles ideas y absurdas elucubraciones, de forma que le hacía verse enfermo, loco, y, por tanto, necesitado de una terapia (Boileau-Narcejac, 2010: 135). Sin embargo, ese otro Flavières acabará pronto reducido completamente al silencio, anulado por su lado más irracional.

En *Vértigo*, Scottie estaba contemplando un ramo de flores en forma de espiral, idéntico al de Madeleine, que se exponía en el escaparate de una floristería, cuando viene a reflejarse sobre el cristal, justo al lado del ramo, el rostro de una joven desconocida. El parecido es sorprendente. El reflejo le devuelve realmente a Madeleine. Pero el juego de la cámara no hace sino evidenciar que este reflejo no es más que una realidad difuminada y distorsionada sobre el escaparate. Cuando Scottie vuelve la mirada y la contempla directamente llega a descubrir que la copia dista bastante del original. La viva no es rubia, sino castaña, lleva el pelo suelto y carece de la elegancia dicromática de la muerta. Pero, no aceptando la evidencia y cegado por su obsesión, se empeñará en transformarla en la otra.

### 3. Pigmalión frente a los diferentes rostros del doble

Ya comentamos que en *Bruges-la-Morte*, Hugues se vuelve un Pigmalión en el momento en que empieza a percibir las diferencias que separan al doble de la amada muerta. Sin llegar a asumirlas, trata de salvaguardar la analogía, que le ofrece un refugio contra el doloroso vacío dejado por la pérdida de la esposa. Por ello, encerrado en su mundo imaginario, transforma a Jane Scott en la muerta y hace de la actriz, que no sospecha nada, una mera y obsesiva creación onírica. Es un Pigmalión que sospecha la verdad pero se autoengaña y no la reconoce, hasta que se hace más que evidente.

Después de la turbación del encuentro, Hugues Viane pasa horas, abstraído, contemplando silenciosa y fijamente al doble de la esposa, que ya sabemos se llama Jane Scott. Inmerso en un estado de concentración interior, se muestra obsesivamente al acecho de la presencia en este cuerpo femenino vivo de los rasgos físicos de la muerta. Rastrea, de forma insistente, en el rostro de Jane, el de la ausente:

Maintenant il allait la visiter souvent, chaque fois qu'elle jouait, l'attendant à l'hôtel où elle descendait. D'abord il se contenta

du mensonge consolant de son visage. Il cherchait dans ce visage la figure de la morte. Pendant de longues minutes, il la regardait, avec une joie douloureuse, emmagasinant ses lèvres, ses cheveux, son teint, les décalquant au fil des yeux stagnants... [...] Quand il prenait dans ses mains la tête de Jane, l'approchait de lui, c'était pour y chercher quelque chose qu'il avait vu dans d'autres: une nuance, un reflet, des perles, une flore dont la racine est dans l'âme –et qui y flottaient aussi peut-être.

D'autres fois, il dénouait ses cheveux, en inondait ses épaules, les assortissait mentalement à un écheveau absent, comme s'il fallait les filer ensemble (Rodenbach, 1998: 106 y 112).

Desde el punto de vista de Jane Scott, la conducta de Hugues Viane, su extraña forma de mirarla y de acariciar sus cabellos, es percibida como algo «anormal» (Rodenbach, 1998: 112). Y, sin duda, se comporta como un trastornado y un obsesionado.

Pero el parecido establecido por Hugues Viane se le revelará también a él poco a poco puro artificio. Acabará aprendiendo de boca de la misma Jane que el rubio de su cabello no es natural. Sin duda, este descubrimiento le sume en una profunda tristeza y turba su ánimo. Entonces surge en él el deseo de salvaguardar el parecido entre ambas mujeres y el pigmaliano empeño en transformar a la viva en la muerta: «Il en parut tout troublé, insistant pour qu'elle gardât ses cheveux de cet or clair qu'il aimait tant» (Rodenbach, 1998: 113). Y este deseo de mantener la analogía llega a convertirse en algo enfermizo: las caricias desmesuradas con las que envuelve el cabello dorado del doble, inmediatamente después de haberle rogado con insistencia que no cambiara su color, denotan un alma perturbada: «Et, en disant cela, il les avait pris, caressés de la main, y *enfonçant les doigts comme un avare dans son trésor qu'il retrouve*. / Et il avait balbutié des choses confuses: [...]» (Rodenbach, 1998: 113). La patológica búsqueda de los rasgos de la muerta en la viva le lleva asimismo a otra obsesión: la idea de vestir al doble con la ropa de su esposa, a fin de reforzar el parecido y poder llegar a fusionar a ambas mujeres –«Ce serait plus encore sa femme revenue» (Rodenbach, 1998: 143)–, ronda sin cesar, y de forma irrefrenable, su mente («son idée [...] le tenait toujours» [Rodenbach, 1998: 147]) y le revela nuevamente víctima de una conducta trastornada y obsesiva –como también su celo por mantener los objetos que pertenecieron a la esposa exactamente tal y como ella los había dejado, en el mismo orden y en la misma posición, o su excesivo cuidado y precisión al hacer los dobleces del vestido de la difunta–. El narrador llega a definir, precisamente, este pensamiento fijo, que no puede frenar, como un «maladif désir auquel il avait cédé comme un impulsif» (Rodenbach, 1998: 146).

Esta obstinación de Viane, nueva versión de Pigmalión, por transformar, a Jane Scott, en la esposa muerta, le revela, ante los ojos del lector, plenamente consciente de la ilusión que él mismo se ha forjado, aunque aún no la haya asumido. Sin duda, Viane trata de persuadirse de la realidad del parecido y se encierra en su mundo imaginario, inicialmente porque este le ofrece un refugio, un «bálsamo» contra el dolor provocado por el vacío ante la pérdida de la amada y, posteriormente también, para justificar la traición cometida a la esposa muerta, evitando así el sentimiento de culpa. El doble, por tanto, no es sino, parafraseando a Jean-Pierre Bertrand, un fantasma que Viane recrea «a la conveniencia de su imaginación analógica» (Bertrand, 1993: 49). Bozzetto también comenta a este respecto que el doble no es más que un «objeto prisionero de una recomposición onírica» (1998: 143). En tal estado de cosas la irrupción y asunción final de la realidad no se hará esperar, el espejismo de tal identificación acabará disipándose. Jane, enfundada en los vestidos de la muerta, se muestra grosera, desvergonzada, indecorosa, vulgar. Hugues, tremendamente desilusionado, recibe la dolorosa impresión de ver a la muerta envilecida, ridiculizada por el doble (Rodenbach, 1998: 148-149). Había sobrepasado el límite, aclara el narrador, había pretendido acercar demasiado la viva a la muerta, pero el parecido nunca puede alcanzar el grado «supremo» de la identidad, «les ressemblances ne sont jamais que dans les lignes, et dans l'ensemble». A pesar de poseer el mismo rostro y ahora el mismo vestido, sin embargo el doble acaba revelándosele una reproducción degradada, contaminada, de la amada: «Pour la première fois, le prestige de la conformité physique n'avait pas suffi»; «elle lui donna, durant un instant, cette atroce impression de revoir la morte, mais avilie, malgré le même visage et la même robe» (Rodenbach, 1998: 149). Posee un alma muy distinta (Rodenbach, 1998: 178): descarada soltura, escandalosa jovialidad, aire descuidado y desgarbado, indecoro e inmoralidad. En consecuencia, el parecido físico se muestra finalmente insuficiente para mantener el espejismo. Por mucho que se obstine en pensar que las divergencias proceden de un cambio en la conducta del doble, de Jane, es su forma de mirarla lo que en realidad ha cambiado. Por fin Hugues abre sus ojos a la verdadera personalidad de su amante (Rodenbach, 1998: 178-179). Al tiempo que esta se le revela como una «figura de sexo y de mentira» (Rodenbach, 1998: 198), una mujer maléfica, diabólica, que, con sus poderes ocultos, le había hechizado y le tenía sometido bajo su «yugo maligno», llegando a sospechar que su experiencia amorosa ilustra un caso típico de «posesión» satánica (Rodenbach, 1998: 189-190) o el Diablo mismo, ese «démon de l'analogie» que le había tentado con un pacto para desafiar lo prohibido, a la Muerte y profanar a la muerta (Rodenbach, 1998: 190), mujer cruel (Rodenbach, 1998: 222), avasalladora, inconstante, que, despiadada, se burla de él y le causa tormento (Rodenbach, 1998: 226), un vampiro presto a devorar a su presa (Rodenbach, 1998: 226), tentadora y seductora («cette voix de tentation», Rodenbach, 1998: 238). Nada que ver con la naturalidad, dulzura, «humeur égale», nobleza, ternura, bondad (Rodenbach,



1998: 225) de la esposa. Entonces, constatando que la relación con la actriz no es sino una ridiculización de su amor idealizado por la muerta, toma consciencia de su infidelidad y empieza a tener sentimientos de vergüenza y de culpa por haber traicionado la memoria y el culto de su amada esposa. Acaba sintonizando con el punto de vista de la ciudad, que, por su relación con la actriz, le percibía como un hombre víctima del vicio y de la lujuria: «l'inconduite de celui dont tout le monde admirait autrefois la douleur de veuf si poignante et si inconsolable. Eh bien! il s'était consolé d'une abominable façon! Il allait maintenant chez une mauvaise femme, une ancienne danseuse du théâtre...» (Rodembach, 1998: 168); «un homme qui est devenu un libertin?» (Rodembach, 1998: 169); «un homme qui scandalise le prochain» (Rodembach, 1998: 173).

Entonces en su fuero interior se libra una maniquea pugna, que le angustia y tortura, entre deseos opuestos: por una parte, entre la atracción irrefrenable del pecado y, por otra, la aspiración, difícil, a la redención; entre el ángel (la muerta y la ciudad) y el demonio (Jane). Y se siente culpable ante Dios y ante la esposa (Rodembach, 1998: 211). Ello le hará enloquecer y le llevará finalmente, bajo el influjo del fervor místico de Brujas durante el paso de la Santa Sangre delante de su casa, a estrangular con la trenza de la «otra» a la viva, en cuanto esta se atreve a cometer el sacrilegio de jugar con este objeto de veneración. La profanación se castiga con la muerte (Herrero, 2005: 10).

Por tanto, podemos decir que Hugues Viane es un Pígalión a quien el peso de la religión finalmente hace sentir culpable no solo por haber traicionado la memoria de la muerta, modelando a otra a su imagen, sino también por haber cometido, sintiéndose poseído por Satán, el acto sacrílego de haber «exhumado» su cuerpo, tratando de poseerlo a través de la viva, lo que acaba trayendo, como le advierte su sirvienta Barbe, perfecta encarnación del espíritu religioso de Brujas, consecuencias nefastas.

En *Sueurs froides*, la obsesión de Flavières por la muerta le lleva a modelar la figura de la viva a imagen de ella, a convertirla en su doble más que perfecto, para satisfacer su anhelo de reencontrarla viva y, así, poder revivir su historia de amor. Pero también, en el colmo de su locura, para forzar a Renée a delatarse finalmente ante él, a que se «reencuentre a sí misma», y tome consciencia de que es Madeleine. El ex policía se aplica, por tanto, a dilucidar la verdad que, según él, la «otra» oculta, una «verdad» que no es sino la que él mismo se ha forjado. Los gestos de este Pígalión revelan a una persona nerviosa y fuera de sí, perturbada. Irritable e irascible, monta en cólera en cuanto Renée se atreve a alterar inconscientemente con algún ademán o con su atuendo el «retrato» de Madeleine. Le vemos dar órdenes e imponer sus deseos con respecto a la apariencia y a los gestos que debería adoptar el doble. De tal forma que anula poco a poco la voluntad de Renée, cada vez más sumisa a su obcecada tiranía,

temerosa de sus arrebatos y, asimismo afligida, sabiéndose prisionera de la obsesión y locura de su amante, mero objeto creado por su mente trastornada.

El abogado, cada vez más desesperado debido a la continua negativa de Renée a identificarse con Madeleine y también cada vez más violento, la acosa y la acorrala, como el «policier qui craint de lâcher sa proie» (Boileau-Narcejac, 2010: 180), con un interrogatorio empecinado y machacón, que delata asimismo su estado de ofuscación: «Le sang battait lourdement à ses tempes. [...] Il avait encore une foule de questions à poser. Elles s'agitaient en lui comme des vers» (Boileau-Narcejac, 2010: 158). Por ilustrarlo con un ejemplo hemos seleccionado esta escena entre muchas otras que podrían habernos igualmente servido a este fin:

- Tu te rappelles, commença-t-il... l'église Saint-Nicolas... tu venais de prier... tu étais pâle, comme maintenant.

[...]

- L'église Saint-Nicolas?

- Oui... cette église perdue dans la campagne, près de Mantes... tu étais sur le point de mourir.

- Moi?... J'étais sur le point de mourir?

Brusquement, elle se jeta à plat ventre, le visage dans son bras replié. Des sanglots secouèrent ses épaules. Flavières se mit à genoux auprès d'elle. Il voulut caresser sa tête et elle s'écarta vivement.

- Ne me touche pas! cria-t-elle.

- Je te fais peur? dit Flavières.

- Oui.

- Tu crois que je suis ivre?

- Non.

- Que je suis fou, alors?

- Oui.

[...]

- Après tout, c'est peut-être vrai!... Pourtant, il y a ce collier... Non, laisse-moi parler, veux-tu?... Pourquoi ne le portais-tu pas?

- Parce que je ne l'aime pas. Je te l'ai déjà dit.

- Ou bien parce que tu avais peur que je le reconnaisse. C'est plutôt cela, n'est-ce pas? (Boileau-Narcejac, 2010: 155-156).

Su obsesión le lleva a la ceguera y a la cólera. Se revela cada vez más exasperado y fuera de sí mismo por las declaraciones de Renée, obstinada en no admitir que Madeleine y ella pudieran ser la misma mujer, y acaba sufriendo verdaderos arrebatos de ira, acompañados de deseos homicidas: «Il avait envie de la frapper, jusqu'à la mort. / - Tu es Madeleine, répéta-t-il avec rage» (Boileau-Narcejac, 2010: 179).

No soportando más esta situación opresiva y hostil, Renée decide esclarecer el enigma. Siendo la amante y cómplice de Gévigne, que quería matar a su esposa para quedarse con su fortuna, ella se hizo pasar por Madeleine, pues, para alejar cualquier sospecha había que demostrar que la mujer de Gévigne se creía poseída por el alma de su bisabuela y sentía una extraña inclinación al suicidio. Y aquí debía jugar un papel importante Flavières, quien llegado el caso podría testificar sobre el comportamiento anormal de Madeleine. Sin embargo, el ex policía cada vez más ofuscado no admite esta verdad y enloquecido acaba estrangulando con sus propias manos a Renée (Boileau-Narcejac, 2010: 187).

En *Vértigo* de Hitchcock, más en la línea de Hugues Viane que de Flavières, también encontramos el caso de un hombre que ha perdido a su amada, no se resigna a aceptar su muerte y, obsesionado por el recuerdo de su figura, padece alucinaciones que le llevan a verla en todas partes, en la ciudad de San Francisco, hasta que en uno de sus paseos encuentra finalmente al doble de la muerta. Y si bien es consciente de las disimilitudes que presenta la copia –a pesar de su parecido– con respecto al modelo, sin embargo su obsesión por la difunta le llevará a tratar de resucitarla a través del cuerpo del doble, de Judy Burton. Se aplicará a moldearla a imagen del original perdido, añorado e idealizado. Es también, como Flavières de *Sueurs froides*, un Pígmalión que esculpe el cuerpo de Judy según sus deseos, un Pígmalión «fetichista», como ha señalado Pilar Pedraza: fascinado por los objetos que engalanan a la amada, como el moño rubio platino o el traje gris, más que por su cuerpo mismo, más que por «el olor de la piel, el tono de la voz o la mirada» –si se hubiese sentido atraído por estos aspectos se habría dado cuenta de algo que aún ignoraba, que Judy y Madeleine eran en verdad la misma persona-. Convertirá a Judy en un objeto, la hará vestir con estos objetos fetiches y anulará su voluntad. Scottie solo podrá amar apasionadamente al doble de la muerta cuando finalice y culmine su obra de arte. Antes, la relación que mantenía con ella era fría y distante, incluso tediosa, pero cuando finalmente Judy sale del cuarto de baño, con el traje gris, el pelo teñido de rubio y recogido en un moño, envuelta, en su visión alucinatoria –como ya hemos indicado–, en un fantasmagórico halo, Scottie creará realmente que Madeleine ha regresado de la muerte y entonces podrá abrazarla con pasión y fundirse con ella en un larguísimo y erótico beso.

Pero los juguetes de este Pígmalión resultarán fatales. Scottie quiere convertir al sosia de la amada muerta en algo que nunca ha existido y que no es sino pura ficción, invención no solo suya sino también de Gavin Elster, para ejecutar su maquiavélico plan de asesinato.

Judy, de una complejidad psicológica mayor que Renée en *Sueurs froides*, es un personaje atormentado, ya incluso en el pasado, en la época en la que se hizo pasar por Madeleine: un impactante flash back nos la revela debatiéndose entre su amor hacia Scottie y su confabulación en el asesinato ideado por Elster –de hecho tratará en

el último momento de detener esa horrible fechoría, por ello se escapa de los brazos de Scottie y sube corriendo la escalera de la torre de la misión, pero no llegará a tiempo—; posteriormente, y debido a su complicidad en el homicidio, mortificada por un marcado sentimiento de culpabilidad; y, finalmente, cuando Scottie trata, llevado por la obsesión, de convertirla en aquella mujer que nunca ha sido (es decir en el doble de una ficticia Madeleine), hostigada por ese «espíritu del mismo personaje que ha[bía] representado» contra el cual lucha y «del que le es imposible huir» (Farré, 2002), pues, sabe que para conquistar el corazón de Scottie deberá someterse a su voluntad y deseos tiránicos, habrá de aceptar su metamorfosis en la «otra» y resignarse a la victoria de la figura que ella misma creó —sentimiento más complejo que en el caso de Renée Sourange, angustiada básicamente por la anulación de su voluntad y aterrada, también asfixiada, por la tiranía de Flavières—. A ello se suman los remordimientos —ausentes en la novela de Boileau y Narcejac— por haber contribuido a la muerte de la esposa de Elster, la verdadera Madeleine.

Este otro «tormento secreto» constituye una de las causas —original del film de Hitchcock— que la conducen fatalmente a su trágico destino final: abrazada a Scottie, al borde del abismo, en lo alto de la torre, se percata, con una mirada, sin duda, alucinatoria, de la irrupción de una sombra fantasmagórica (una monja, que había acudido al campanario, alertada por los gritos) que la aterra hasta el punto de perder el equilibrio y desplomarse finalmente en el vacío. Desde el punto de vista de su percepción delirante el fantasma de la verdadera Madeleine vino a reclamar venganza.

Asimismo, como ha declarado el mismo director, «en la película hay una mujer que no se da cuenta de que este hombre la desenmascara poco a poco» (Truffaut, 1984)<sup>11</sup>. Ciertamente, he aquí otra clara diferencia con respecto a *Sueurs froides*. En la novela es la mujer quien confiesa la verdad, pero Flavières, cegado por sus delirios y obsesiones, no la admite y para acallar a Renée la matará. En el film, Judy, se resigna, por amor, a seguir desempeñando el papel de Madeleine y a mantener en el engaño a Scottie, pero este acaba descubriendo por sí mismo su secreto y toma consciencia de que su objeto de deseo no es más que un fraude. De ahí que en la escena final Scottie se debata entre impulsos contradictorios: «la atracción-repulsión hacia el objeto de deseo» (Pellisa, 2008: 16). Finalmente, su mirada atrás, retirada de Judy, la precipitará al vacío.

Si bien el protagonista de *Sueurs froides* trata de mantener la ilusión del doble, en *Bruges-la-morte*, Hugues Viane, como Scottie en *Vértigo*, acaban destruyéndola. Pero, y he aquí la diferencia que el film y *Sueurs froides* presentan con la novela de Rodenbach, la añorada amada de Viane realmente existió, no es una invención y el

---

<sup>11</sup> Citado en «Introducción», *Carpeta 50 años con Vértigo 1958-2008. Shangri-la. Derivas y ficciones aparte*, 6, p.11 [consulta en línea: <http://www.shangrilaediciones.com/Shangrila-Derivas-Ficciones-Aparte6.pdf>; 15/07/2011].

viudo no soportando la profanación de su culto por el falso doble acabará matando a la «usurpadora». Los tres encarnan a un Pígalión desencantado, pero por causas diferentes: en el caso de Viane porque la copia se revela finalmente un fraude, mientras que en el caso de Flavières y de Scottie el fraude se encuentra en cambio en el original.

### 3.1. El doble y la necrofilia

Ya en la novela de Rodenbach encontramos, como ya hemos comentado al inicio de este artículo, a un hombre obsesionado por las analogías con la muerte y la muerta, por el fantasma de Ofelia flotando por los canales de la ciudad de Brujas, para quien el culto de la muerta podría acaso implicar el rechazo de las vivas, como sugiere Mireille Dottin-Orsini (1993: 81), y para quien el amargo descubrimiento de la imperfección del doble, imagen pervertida (vulgar y carnal) de la idealizada muerta y, en consecuencia, el «drama de la imposibilidad de reconciliar a ambas mujeres» parece tener como única salida la transformación de la viva en muerta (Dottin-Orsini, 1993: 81), momento culminante en el que «les deux femmes s'étaient identifiées en une seule. Si ressemblantes dans la vie, plus ressemblantes dans la mort qui les avaient faites de la même pâleur [...] unique visage de son amour» (Rodenbach, 1998: 270). Toda la novela de Rodenbach nos revela que «la mujer ideal es la mujer muerta» (Dottin-Orsini, 1993: 82).

Tanto en *Sueurs froides* de Boileau y Narcejac como en *Vértigo* de Hitchcock se nos habla de las dificultades de los protagonistas masculinos para mantener relaciones normales con mujeres de carne y hueso. Ello es cierto en el caso de Flavières que, antes de encontrar a Madeleine, no había conocido a mujer alguna durante treinta años. En la película, algunos estudiosos han descubierto ciertas alusiones a la sexualidad impotente de Scottie:

[...] en la escena en el apartamento de Midge se nos deja claro que no se le dan bien las relaciones —«Yo sigo disponible. Ferguson el disponible»— mientras juguetea con un bastón que no consigue mantener erguido (Pellisa, 2008: 17).

A ello deberíamos añadir la relación fallida con Midge, una mujer que le desea carnalmente. Tanto Flavières como Scottie solo desean entregarse a Madeleine, convencidos de que se trata de una mujer misteriosa que se siente poseída por el espíritu de su bisabuela (Carlotta en *Vértigo* y Pauline en *Sueurs froides*), de inclinación suicida, y arrastrada, por ello, a la muerte. A Flavières lo que le atrae de Madeleine es su perfume a cementerio y el sospechar que pudiera tratarse, como ya hemos explicado, de una muerta viva. En la película esta fascinación por una feminidad procedente del Más Allá se deja entrever en la escena del coche, mientras el ex policía contempla con fascinación la fotografía del cuadro de Carlotta sobre el que su mente superpone el rostro de Madeleine.

Algunas imágenes muestran a Madeleine como si fuera un cadáver: Scottie la percibe rodeada de flores, como en un ataúd, en la escena de la floristería mientras compra el mismo ramo que Carlotta sostiene de la mano en el citado cuadro; durante el célebre beso giratorio Madeleine/Judy cae, lánguida, en los brazos de Scottie, parece pender de él como si estuviera muerta.

La película, al igual que la novela francesa de Boileau y Narcejac, nos ofrece también una *ofelización* de Madeleine (como también la ciudad de *Bruges-la-Morte*, percibida como primer doble de la esposa fallecida), lanzando pétalos de flor a las aguas de la Bahía de San Francisco sobre las que acto seguido se precipita. Todo ello, contemplado desde la perspectiva restrictiva y subjetiva de Scottie, contribuye a recrear y a presentarnos el bello rostro fúnebre de la mujer por la que se siente irresistiblemente atraído. Los afectos mórbidos que animan al protagonista se manifiestan en su peculiar modo de percibir al doble. Hemos ya explicado que solo cuando Scottie logre transformar a Judy en el vivo retrato de la muerta, solo cuando Judy aparezca envuelta en ese halo que le confiere un carácter sobrenatural y se cuelgue de sus brazos como una muerta, podrá entregarse físicamente a ella.

El mismo director, en su entrevista con François Truffaut nos presenta a un Scottie incapaz de hacer el amor con una mujer normal, viva. Hitchcock nos habla de necrofilia y lo hace en estos términos:

Hay otro aspecto que llamaría «sexopsicológico» y es, aquí, la voluntad que anima a este hombre para recrear una imagen sexual imposible; para decirlo de manera sencilla, este hombre quiere acostarse con una muerta; esto es necrofilia (Truffaut, 1984)<sup>12</sup>.

En definitiva, Flavières y Scottie, como también Hugues Viane, aman a una muerta o bien a una mujer en peligro de desaparecer, acaso por su propia incapacidad a amar de forma sexualmente madura. Sin duda, en las tres obras, los personajes masculinos aparecen pues animados, en su búsqueda del doble de la amada fallecida, no solo por una aspiración, consoladora —aunque ilusoria—, a un triunfo sobre la Muerte, sino también por cierto deseo necrófilo. No podemos obviar esta otra inclinación que viene igualmente a confluir en la explicación de esos traumas y obsesiones originarios de la recreación personal y subjetiva, por todos estos sujetos perceptores, del doble exterior de la amada muerta.

---

<sup>12</sup> Citado en «Introducción», *Carpeta 50 años con Vertigo 1958-2008. Shangri-la. Derivas y ficciones aparte*, 6, p.12 [consulta en línea: <http://www.shangri-laediciones.com/Shangri-la-Derivas-Ficciones-Aparte6.pdf>; 15/07/2011].

## REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- BACHELARD, Gaston (1942): *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. París, José Corti.
- BERG, Christian (2004): *Bruges-la-Morte de G. Rodenbach. Lecture* [consulta en línea: [http://ae-lib.org.ua/texts/berg\\_\\_rodenbach\\_\\_fr.htm](http://ae-lib.org.ua/texts/berg__rodenbach__fr.htm); 15/12/2011].
- BERTRAND, Jean-Pierre (1993): «La rumeur de Bruges». *Textyles*, 10, 47-58.
- BERTRAND, Jean-Pierre (1999): «Naturalisme et symbolisme: un espace de possibles», in Brigitte Leguen (dir.), *Textos y contextos: aproximaciones a la narrativa francesa del siglo XIX*. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- BOILEAU, Pierre y Thomas NARCEJAC (2010): *Sueurs froides: D'Entre les morts*. París, Denoël (Folio policier).
- BOZZETTO, Roger (1998): «Fantômes d'amour», in *Territoires des fantastiques*. Presses de l'Université de Provence, 143-149 [consulta en línea: <http://www.noosphere.com/-Bozzetto/article.asp?numarticle=396>; 15/12/2011].
- COUSSEAU, Anne (2001): «Ophélie: histoire d'un mythe fin de siècle». *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 101/1, 81-104.
- DOTTIN-ORSINI, Mireille (1993): «Georges Rodenbach et la femme morte». *Nord*, 21, 79-87.
- FARRÉ, Susanna (2002): «Vértigo. La última mirada hacia el pasado». *Miradas de cine. Revista de actualidad y análisis cinematográfico* [consulta en línea: [http://www.miradas.net/-0204/clasicos/2002/0210\\_vertigo.html](http://www.miradas.net/-0204/clasicos/2002/0210_vertigo.html); 15/12/2011].
- GARCÍA PÉREZ, Rafael (2008), «Interpretaciones del tópico de la ciudad muerta en la poesía francesa y española». *Çédille, revista de estudios franceses*, 4, 119-130 [consulta en línea: <http://webpages.ull.es/cedille/cuatro/rgarcia>; 15/12/2011].
- GONZÁLEZ SALVADOR, Ana (1999): «De la ressemblance: Georges Rodenbach/Alfred Hitchcock», in Jean-Pierre Bertrand (dir.), *Le monde de Rodenbach*. Bruselas, Éditions Labor, 105-118.
- GORCEIX, Paul (1992): *Réalités flammandes et symbolisme fantastique. Bruges-la-Morte et le Carillonneur de Georges Rodenbach*. París, Lettres Modernes.
- HERRERO CECILIA, Juan (2000): *Estética y pragmática del relato fantástico. Las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- HERRERO CECILIA, Juan (2005): «Amor, muerte y locura en *La Chevelure*, un relato fantástico de Maupassant». *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 31 [consulta en línea: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/maupass.html>; 15/12/2011].
- HINTERHÄUSER, Hans (1980): *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Madrid, Taurus.
- ILLOUZ, Jean-Nicolas (2004): *Le Symbolisme*. París, Librairie Générale Française (Le Livre de Poche Références).
- JOURDE, Pierre y Paolo TORTONESE (1996): *Visages du double. Un thème littéraire*. París, Nathan.

- LOZANO MARCO, Miguel Ángel (2000): «Un topos simbolista: la ciudad muerta», in *Imágenes del pesimismo: literatura y arte en España, 1898-1930*. Alicante, Universidad de Alicante, 11-46.
- PEDRAZA, Pilar (2008): «De entre las muertas», in *Carpeta 50 años con Vértigo 1958-2008. Shangri-la. Derivas y ficciones aparte*, 6, 49-58 [consulta en línea: <http://www.shangrilaediciones.com/Shangrila-Derivas-Ficciones-Aparte6.pdf>; 15/12/2011].
- PELLISA, Inga (2008): «Interpretaciones de Vértigo», in *Carpeta 50 años con Vértigo 1958-2008. Shangri-la. Derivas y ficciones aparte*, 6, 13-18 [consulta en línea: <http://www.shangrilaediciones.com/Shangrila-Derivas-Ficciones-Aparte6.pdf>; 15/12/2011].
- RODENBACH, Georges (1998): *Bruges-la-Morte*. Garnier Flammarion.
- SEGURA, Carlos (2008): «Vértigo o el tiempo como espiral», in *Carpeta 50 años con Vértigo 1958-2008. Shangri-la. Derivas y ficciones aparte*, 6, 39-49 [consulta en línea: <http://www.shangrilaediciones.com/Shangrila-Derivas-Ficciones-Aparte6.pdf>; 15/12/2011].
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*. París, Seuil.
- TRUFFAUT, François (1984): *El cine según Hitchcock*. Madrid, Alianza Editorial.



**D'ombre et de lumière.  
Double et ipséité dans l'œuvre d'Henry Bauchau**

**Jérémy Lambert**

*Université Charles de Gaulle-Lille 3 - Université catholique de Louvain*

Jeremy.lambert@uclouvain.be

**Résumé**

Par le traitement singulier du thème du double qu'il propose, *Le boulevard périphérique* d'Henry Bauchau (publié en 2008) se présente comme un essai de reconstruction de la notion de sujet. Selon l'écrivain, le sujet contemporain, dépassant l'éclatement qui le caractérise depuis le sortir de la Seconde Guerre mondiale, peut s'appréhender ainsi qu'un ensemble qui subsume ses divisions au profit d'une cohérence globale. Cette position s'incarne dans la fiction par le biais d'une «revenance» de l'histoire personnelle (l'accomplissement d'un deuil) d'une part, et de l'Histoire collective (le dépassement du massacre de la Shoah) d'autre part.

**Mots-clé:** mythe; double; deuil; Seconde Guerre mondiale; Bauchau

**Abstract**

By the singular handling of the theme of the doppelganger he offers, *Le boulevard périphérique* of Henry Bauchau (published in 2008) is a try to reconstruct the notion of subject. According to the writer, the contemporary subject, beyond the death that characterizes it from the end of the Second World War, can be understood as a unity that subsumes its splittings in favor of an overall coherence. This position is embodied in the fiction through a «return» of the personal history (the achievement of a mourning) on one hand, and the collective History (the acceptance of the massacre of Holocaust) on the other hand.

**Key words:** myth; doppelganger; mourning; World War II; Bauchau

**0. Introduction**

Extrêmement foisonnant et mouvant, et ce par sa nature même, le thème du double amène le chercheur à sans cesse réinterroger ses modèles herméneutiques à la lumière des utilisations singulières que lui réservent ses auteurs. L'œuvre de l'écrivain

---

\* Artículo recibido el 7/09/2011, evaluado el 28/11/2011, aceptado el 30/11/2011.

belge Henry Bauchau (né en 1913) ne déroge pas à ce constat, se révélant particulièrement exemplaire du traitement renouvelé que l'on peut attendre d'un tel motif. Plus précisément, notre attention se portera sur un roman de l'écrivain publié en 2008. Conçu, ainsi que le montrent les archives, dès 1944 et rédigé en grande partie au début des années 1980, *Le boulevard périphérique* propose la narration croisée de deux récits contigus et complémentaires: l'agonie de Paule, la bru du narrateur, d'une part, et la mort du résistant Stéphane, ami de jeunesse du narrateur, exécuté par l'officier nazi Shadow, d'autre part. L'entrelacement invite le lecteur à déambuler d'une histoire à l'autre, estompant la stricte frontière temporelle (les deux épisodes sont séparés par une quarantaine d'années) au profit d'une analogie au sein de laquelle le motif du double tient une place fondamentale.

Notre réflexion s'articulera en cinq étapes qui permettront d'envisager les cinq strates qu'occupe le double au sein du roman. Dans un premier temps, nous évoquerons l'amitié particulière, touchant presque à la gémellité, qui unit le narrateur à Stéphane. Nous verrons ensuite que le personnage de Stéphane ne peut lui-même se comprendre pleinement que dans la complémentarité qu'il forme avec l'officier Shadow, son double antithétique. Un troisième temps mettra en évidence les relations qui unissent la fable de la mort de Stéphane à celle de Paule. Il y sera entre autre question de la redéfinition du sujet contemporain, que le récit qualifie comme ipséité multiple. Nous étudierons également les liens qui unissent le narrateur à l'auteur, ajoutant au récit une nouvelle épaisseur sémantique. Nous terminerons par l'analyse de la présence de l'Histoire dans l'histoire, mettant en évidence la nécessaire renaissance de l'Histoire (Hamel, 2006) dans la construction du sujet contemporain.

### 1. De Stéphane au narrateur

Le second chapitre du *Boulevard périphérique* retrace un épisode au cours duquel le narrateur et son ami Stéphane partent s'exercer à l'alpinisme dans les Ardennes. Après avoir escaladé une piste particulièrement dangereuse, les deux amis sont surpris par la pluie et se réfugient dans une grotte toute proche. Stéphane allume un feu et tous deux se dévêtent afin de faire sécher leurs vêtements. Complètement (mis à) nu(s)<sup>1</sup>, Stéphane et le narrateur se font face: «séparés par le feu, je regarde Stéphane à travers un écran de fumée» (B.P., 23). La grotte se mue aussitôt en un univers de type matriciel au sein duquel les deux personnages s'approprient dans une sorte de gémellité. L'«écran de fumée», fonctionne comme un miroir putatif, élément primordial de la manifestation du double selon Otto Rank (1989), dans lequel ils se réfléchissent et se reconnaissent l'un l'autre dans la relation d'amitié qui les unit. Marque d'une «exigence intérieure de rencontre avec autrui [...] où se rejouent de

<sup>1</sup> «Je me lève aussi, gêné par mon slip mouillé, je l'enlève et le pose à côté de mes autres vêtements sur une branche en face du feu. Je vois qu'il fait de même» (B.P., 23). Les références au *Boulevard périphérique* sont issues de l'édition mentionnée dans la bibliographie (dorénavant abrégé B.P.).

façon inconsciente des scènes œdipiennes» (Brun, 2005: 13), l'amitié qui lie les deux hommes relève d'un certain homoérotisme qui la qualifie de particulière. Le narrateur est conscient de l'ambivalence qui sous-tend cet attachement, à mi-chemin, comme souvent dans l'œuvre d'Henry Bauchau, entre les antiques notions de *philia* et d'*eros*<sup>2</sup>, et mentionne cette ambiguïté à plusieurs reprises dans le roman, parlant d'une «vive amitié, de cette forme d'amour qui ne souhaitait pas dire son nom» (B.P., 185), ou encore répondant à l'interrogation de savoir ce qui les avait poussés à se rencontrer: «si nous étions un homme et une femme on penserait que c'est l'amour» (B.P., 60)<sup>3</sup>. Ces «amitiés particulières», ainsi qu'on les découvre dans l'histoire antique, se situent «en lien direct avec la gémellité (et donc avec la question du double)» (Taylor-Terlecka, 2001: 27)<sup>4</sup> et sont un des témoignages de la construction narcissique du sujet, telle que la décrivent notamment les théories psychanalytiques<sup>5</sup>. Le narrateur et Stéphane se confondent, et ce d'autant que si le premier voit le second comme son «maître» (B.P., 18), ce dernier le traite «comme un égal» (B.P., 18).

En outre, ce second chapitre, qui fait la part belle au jeu de l'intertextualité, n'est pas sans faire penser au mythe platonicien de la caverne, que rappelle la grotte dans laquelle dansent les ombres projetées par le feu. Le récit se trouve donc dès son incipit mobilisé par la question du dualisme philosophique: «Chez Platon, notre monde n'est que le double et l'ombre de celui des Idées: on ne connaît pas, on redécouvre, on se souvient» (Jourde et Tortonese, 1996: 82) En ce sens, ce premier épisode du roman se révèle d'emblée comme une mise en garde de la part de Stéphane dans l'intérêt de son ami: le monde objectal, parce qu'il n'est qu'un double, n'est pas le véritable lieu du combat, qui est, lui, intérieur. C'est le message que Stéphane tente de transmettre au narrateur par le biais du dépassement physique de soi auquel il le contraint par l'exercice de l'escalade. Mais le narrateur ne perçoit pas encore toute la portée des enseignements de «son maître» et le questionne: «Pourquoi me fais-tu remarquer tout ça?»; et Stéphane de répondre: «Pour que tu puisses t'y retrouver si tu viens sans moi» (B.P., 21). Au-delà du sens premier de cette remarque, un second, métaphorique, se profile, déplaçant le réseau de significations ayant trait au monde de l'alpinisme, vers celui, très différent, qui anime en fait véritablement le narrateur tout au long du chapitre: la mort (nous le verrons par la suite). Par cet habile dispositif textuel, Henry Bauchau dévoile donc tout l'enjeu de ce qui va constituer son roman: la lutte personnelle du narrateur dans son acceptation de la mort.

<sup>2</sup> Que l'on pense, par exemple, à la relation entre Clios et Alcyon dans *Edipe sur la route*.

<sup>3</sup> En outre, le narrateur déclare au cours de cet incident intime qu'il est «une sorte d'intellectuel nerveux, au cerveau sans cesse en *erection*, au *désir* vite allumé» (B.P., 23; nous soulignons).

<sup>4</sup> La première du genre, rappelle également l'auteur, est «celle de Gilgamesh, roi d'Uruk, et du noble herbivore Enkidu, l'homme sauvage des montagnes» (Taylor-Terlecka, 2001: 27).

<sup>5</sup> Voir, par exemple, le «stade du miroir», chez Jacques Lacan.

## 2. De Stéphane à Shadow

Dans un premier temps, cette lutte va s'incarner dans le personnage de Shadow, ou, plus précisément, dans le battement que représente l'antagonisme entre Stéphane et Shadow, double antithétique du premier. Cette dernière expression est intéressante dans la mesure où elle permet, par l'artifice de l'oxymore, de rendre compte de ce qui se conçoit en même temps comme irréductiblement même et autre. Cette identité dans la différence, bien plus angoissante que la différence dans l'identité, se manifeste par l'intermédiaire de traits à la fois physiques et psychiques. Ainsi, bien qu'aux cheveux blonds de Stéphane (B.P., 9 et 14) répondent ceux, noirs, de Shadow (B.P., 118), tous deux possèdent les yeux bleus (B.P., 9, 14 et 118) et une haute stature (B.P., 9 et 85), et subjuguent avec la même intensité le narrateur. À propos de Shadow, le narrateur mentionne «la partie ouverte de son visage revêtue de force et de beauté» (B.P., 88), ou encore «la beauté, la majesté de son nez [qui le] frappe» (B.P., 91); concernant Stéphane, il ne tarit pas d'admiration, évoquant sa beauté qui, à nouveau, le «frappe» (B.P., 24). La légèreté de l'un accentue la pesanteur de l'autre, comme l'indique cette réflexion: «En face de la pesanteur de pierre de Shadow je perçois combien, malgré sa solidité, Stéphane est léger, aérien» (B.P., 88; il cherche à comprendre le contraste en affirmant, quelques pages plus loin, que la souffrance de Shadow est peut-être due au fait «que Stéphane avait gardé sa légèreté d'enfance», alors que lui était «mort à son enfance» (B.P., 90).

De plus, les prénoms des deux hommes et la façon dont le récit les présente viennent accentuer cette dissociation: Shadow, l'officier nazi, représente l'«ombre», «l'une des plus archaïques manifestations du double» (Jourde et Tortonese, 1996: 59), figure tout en même temps rassurante (car elle symbolise l'immortalité de l'âme) et inquiétante (l'âme immortelle est ce qui subsiste chez les morts, eux-mêmes, donc, ombres). Shadow est tout entier symbolisé par le motif démoniaque: «On l'avait cru mort mais il s'était remis, les démons ne meurent pas» (B.P., 85)<sup>6</sup>. Stéphane, à l'inverse, est «celui qui est couronné» par Dieu, selon son étymologie. À mi-chemin entre les thèmes angélique et christique (nous le verrons), il est un homme à «l'humour solaire» (B.P., 64), «le seigneur de l'à-pic et du surplomb» (B.P., 55), celui à travers lequel est ressenti «un sentiment de joie, de plénitude totale» (B.P., 13).

Pourtant, quelque chose rassemble les deux hommes: «Shadow et Stéphane [...] sont-ils à ce point différents l'un de l'autre?» (B.P., 158), s'interroge avec prudence le narrateur avant de répondre, en guise de conclusion, qu'il n'existe pas «de différence entre amour et haine» (B.P., 158). Une étrange correspondance se tisse en effet, à tel point qu'un mimétisme inconscient s'établit entre eux: «Nous sommes restés un moment les yeux dans les yeux», déclare Shadow lors d'une de ses rencontres

<sup>6</sup> On relèvera également que le prénom de celle qui accompagne l'officier nazi est Marguerite, un anthroponyme qui évoque le *Faust* de Goethe et le pacte du protagoniste avec le diable.

avec le narrateur. «Il a souri d'un sourire des yeux, à peine esquissé des lèvres. [...] Je n'ai pu m'empêcher de sourire aussi» (B.P., 64). Plus encore, la relation qui lie les deux protagonistes est si forte qu'il suffit au narrateur de voir ou d'entendre Shadow pour tout de suite sentir affleurer Stéphane: «Nous n'avons pas parlé, pourtant j'ai l'impression de connaître un peu Shadow. Surtout, j'ai l'impression de connaître beaucoup mieux Stéphane» (B.P., 92).

Si le motif du miroir semble à nouveau ici se dessiner, c'est parce que se dégage une nouvelle figure duelle: celle des frères ennemis. C'est ce que tend à confirmer le passage au cours duquel Shadow, ayant pris ses renseignements sur le narrateur, annonce: «J'ai trouvé un de tes premiers poèmes qui dit: *Et votre cœur désire encore le sang d'Abel*» (B.P., 126.) Les «frères ennemis» sont une constante de l'œuvre bauchalienne, qu'ils apparaissent sous la forme du binôme biblique Abel et Caïn, ou encore sous celle du couple mythologique Étéocle et Polynice<sup>7</sup>. Dans son essai sur le double, Rank signale que la caractéristique de ce cas de figure consiste en ce que l'un des deux frères doit, afin de procéder à l'élaboration d'une œuvre civilisatrice, tuer l'autre (Rank, 1989). Nous allons voir que, dans l'imaginaire de Bauchau, une structure plus complexe s'organise afin de rendre à chacun des deux frères ennemis, le vivant Stéphane et le mortifère Shadow, la place qui lui revient.

### 3. De Stéphane à Paule

*Le boulevard périphérique* se singularise par l'entremêlement de l'histoire qui offre la possibilité d'une double lecture complémentaire: au récit de la mort de Stéphane fait pendant celui de l'agonie de Paule, la bru du narrateur. Ou, devrait-on plutôt affirmer en termes de causalité, c'est l'agonie de Paule qui ravive chez le narrateur le souvenir de la mort de Stéphane. Ainsi, la situation présente du narrateur fait prendre conscience à ce dernier, selon le processus du «retour du refoulé» que Freud distinguait dans le double (Freud, 1971), de l'inaccomplissement du deuil de Stéphane. Un passage du roman révèle particulièrement cet assaillement brutal, ce retour en force de l'inconscient. Alors qu'il discute avec Paule, le narrateur est saisi de stupeur lorsque survient chez cette dernière une crise de panique: «Un grand trouble m'envahit, une vague qui vient des profondeurs et qui roule en moi ses flots sombres dans lesquels je ne peux rien discerner» (B.P., 67). Ce «grand trouble», dont on trouve la mention en plusieurs endroits du texte<sup>8</sup>, c'est la compréhension du mystère de la mort de Stéphane, qui peut, seule, venir l'apaiser.

Stéphane ne meurt pas à cause de Shadow, mais il choisit délibérément sa mort, il lui fait face et, par là même, reste vivant. L'officier nazi, «frère ennemi», ne pourra d'ailleurs que constater sa défaite: «Je l'ai pris, je l'avais à ma merci et il m'a

<sup>7</sup> Voir, entre autres, le roman *Antigone*, où Bauchau fait d'eux des jumeaux rivaux.

<sup>8</sup> Ainsi, à la page 120, le narrateur parle d'un «étrange malaise».

échappé» (B.P., 247.) Le «roi blanc» n'a donc pas été vaincu par le «roi noir» (B.P., 209) de l'échiquier, mais, selon «la conception taoïste de non-vouloir et [celle] du lâcher-prise des bouddhistes zen» (B.P., 214), dont le narrateur comprend toute la profondeur à la fin du roman, a fait œuvre d'assomption de la mort, comprenant que cette dernière fait partie intégrante de la vie. D'où l'impuissance de Shadow à raconter, à aller au bout de son histoire (c'est finalement Marguerite qui fournit au narrateur les dernières explications concernant la mort de Stéphane): ce n'est pas l'officier qui fait acte d'accomplissement, mais bien Stéphane. L'on comprend dès lors mieux la présence de la figure christique s'inscrivant en creux dans le personnage de Stéphane, qui signifie une valeur d'acceptation de la mort pour la rédemption de l'humanité, et qui transparait encore à travers cette description que fictionnalise<sup>9</sup> le narrateur de sa disparition (B.P., 250):

Je le vois maintenant mort, avec les blessures de ses pieds qui saignent, portant sur tout son corps les traces lumineuses<sup>10</sup> du mouvement superbe grâce auquel, de sa propre volonté, il a quitté la vie et a échappé à la force, au pouvoir qui semblaient l'enserrer de tous côtés.

Parce qu'elles sont inhérentes au monde et que ce sont elles qui lui fournissent sa dynamique, les contradictions ne doivent pas être résolues, mais, au contraire, être acceptées en tant que principe vital. C'est le message que Stéphane souhaite transmettre au narrateur au début du roman et c'est ce que Shadow, dont on perçoit alors clairement le parallélisme avec Stéphane<sup>11</sup>, explique au même narrateur par le biais de l'exemple de Dostoïevski: «Sans événement pas d'espoir, pas d'amour, pas de fin. Nous, les hommes à démon, les démons si tu veux, c'est à cela que nous servons» (B.P., 123) Ce principe essentiel s'instille progressivement dans l'esprit du narrateur, qui, alors qu'il voit Paule s'observant elle-même dans le miroir, perçoit que, «comme le dit l'Ange, “quand on tient le beau pour beau cela implique l'existence du laid”» (B.P., 102-103.) On ne sait de cet «Ange» s'il s'agit en filigrane de Stéphane (l'ange de la vie) ou de Shadow (l'ange de la mort), mais le lecteur comprend que le consentement à la contradiction existentielle de la vie, à savoir que celle-ci se définit dans la relation qu'elle entretient avec la mort, imprègne progressivement le narrateur, dont

---

<sup>9</sup> Cette transition par la fiction, tout comme elle est essentielle à l'auteur, l'est aussi pour le narrateur. La littérature constitue ainsi «le lieu privilégié du retour du refoulé», comme le mentionne Nathalie Martinière: il s'agit d'élaborer «par le truchement de la création artistique l'angoissant [...] sous la forme de l'*unheimlich* qui suscite le double» (Martinière, 2008: 26).

<sup>10</sup> Ces «traces» font directement écho aux «non-traces» de Shadow: «J'ai toujours eu un ardent désir d'effacer mes traces» (B.P., 166).

<sup>11</sup> La métaphore des lignes parallèles est utilisée dans *Le boulevard périphérique* afin de caractériser le lien qui existe entre Stéphane et Shadow (cf. B.P., 154).

la lecture de l'ouvrage de Philippe Ariès *Essais sur l'histoire de la mort en Occident* vient parachever son apprivoisement (B.P., 136).

Nous dirons donc, à la suite de Michel Morel (2001), que ce qui constitue initialement un cas de double réactif (à savoir un double bipolaire, dont les deux parties s'élaborent selon la modalité de la confrontation de la division, de l'irréductible différence) se mue dans *Le boulevard périphérique* en un cas de double réversible (à savoir un double dont les parties dépassent leur différence dans une complémentarité nécessaire) D'une structure d'opposition, on parvient donc à une structure de complémentarité du double dans l'identité. Dans son article sur l'«identité narrative», Paul Ricœur (1991) mobilise cette notion en rappelant son ambiguïté sémantique: l'identité est en même temps ce qui relève de l'analogie, c'est-à-dire du même (de l'*idem*), et ce qui a trait au soi-même, à l'ipséité (à l'*ipse*). Nous dirons donc, dans notre cas, que l'identité du narrateur trouve sa pleine résolution, non pas dans la reconnaissance d'un dédoublement de l'*ipse* en deux *idem* réactifs, mais bien dans l'acceptation d'une ipséité multiple, c'est-à-dire constituée de ces deux *idem* réversibles que sont la vie et la mort. Malgré son caractère multiple, l'ipséité se maintient cependant comme unitaire et cohérente dans la mesure où elle subsume ce double qui ne lui est qu'intérieur. Car là est le véritable combat à mener pour le narrateur. C'est à l'intérieur de lui-même que doit d'abord se résoudre son conflit avec la mort: «Il s'agit là d'un engendrement intérieur, d'une mutation de toute la pensée et de tout le corps qui devrait être très longue» (B.P., 147) Cette lutte intérieure, qui peut s'apparenter à une lutte avec l'Ange (autre motif récurrent des ouvrages bauchaliens), est ressentie par le narrateur, et à l'instar de l'enfermement de Stéphane par Shadow, comme un emprisonnement: «Je veux, je pourrai vivre le temps qui m'est donné. Arrêter de construire ma prison ce n'est pas une décision que je puis prendre. Il faudra pour cela une catastrophe, un désastre intérieur qui me forceront à changer de sens» (B.P., p.99) Ce «désastre intérieur», cette remise en question du sens de la vie, c'est l'agonie de Paule qui va les provoquer.

#### 4. Du narrateur à l'auteur

Henry Bauchau est un écrivain qui investit –ou qui se trouve investi– par ses œuvres, ce que confirme la lecture de ses journaux d'écrivain. Ainsi, si l'on s'en tient à la période de rédaction du *Boulevard périphérique*, il convient de se plonger dans la lecture des *Années difficiles*, journal des années 1972 à 1983. Et de fait des homologies entre les deux ouvrages apparaissent de façon très claire, qui tendent à instituer le narrateur du roman comme double littéraire de l'écrivain. Par exemple, alors qu'il décrit la visite qu'il vient de rendre à sa belle-fille, Bauchau écrit le 15 juin 1980: «Je suis allé voir Annie à l'hôpital hier. Elle est sous oxygène, le masque sur le nez, amaigrie.

Elle [...] nous dit: “Parlez, parlez sans cela c’est moi qui parle” (A.D., 365)<sup>12</sup> —éventuellement que l’on retrouve presque mot pour mot dans *Le boulevard périphérique*: «Aujourd’hui, à l’hôpital, Paule me fait peur. Sous oxygène, le masque lui pinçant le nez, elle semble encore plus amaigrie. Je suis saisi par le changement et elle me dit: “Parle, parle, sans cela c’est moi qui parlerai et il ne faut pas”» (B.P., 63).

Dès lors, il est permis de penser que la construction de l’identité narrative du «je» du roman répercute, au moins partiellement, celle de l’écrivain-sujet. Et, en effet, le même malaise existentiel semble animer l’auteur, qu’il note à plusieurs reprises dans son journal: «Il y a là une incitation à me tourner vers ce qu’il y a d’étranger dans le monde et en moi» (22 août 1980; A.D., 371), ou encore «J’éprouve une grande solitude, une impression d’étrangeté dans ma vie [...]. En somme l’arrière-fond de mon roman, c’est cela» (10 août 1981; A.D., 389). On reconnaît à travers cette «étrangeté du monde» (A.D., 371) l’*Unheimliche* de Freud, l’inquiétante étrangeté que le psychanalyste définissait comme «cette sorte de l’effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières» (Freud, 1971: 165). Or, quoi de plus familier, quoi de plus primitif que cette oscillation de la vie et de la mort qui correspondrait, chez Henry Bauchau, à ce retour du refoulé que suscite chez lui l’agonie de sa bru Annie ? La page blanche de l’écrivain devient ainsi le réceptacle de ses angoisses: «le moi y lit ce qu’il y trace [...] de sa plume, toujours un moi pour moi, un autoportrait» (Troubetzkoy, 1996: 31). C’est dans une perspective identique que Didier Anzieu envisage, dans *Le corps de l’œuvre*, la première phase du processus créatif, qu’il nomme le «saisissement créateur» (Anzieu, 1981: 95). Selon lui, ce saisissement, qui «peut survenir à l’occasion d’une crise personnelle» (comme un deuil à faire), entraîne une «dissociation-régression» et postule «un dédoublement vigilant et auto-observateur» (Anzieu, 1981: 95) de la part du sujet créateur. La mort d’Annie provoque chez l’écrivain, exactement comme celle de Paule pour le narrateur, un dédoublement qui l’incite à l’observation vigilante d’un souvenir, d’un désir, d’un sentiment qu’il lui faut dire et désormais affronter par l’entremise du mouvement de création —«Sentiment qu’il me faut parler de la mort, l’affronter en moi, dans la mémoire, par la poésie et l’écriture» (A.D., 370), écrit Bauchau le 12 août 1980, révélant ainsi cette angoisse qui s’empare de lui et qu’il va devoir résoudre.

Si la question de l’identité du personnage de Stéphane ne se pose pas dans le cadre de la fiction, elle paraît cependant se justifier dès lors qu’une analogie entre le «je» narrateur et l’écrivain se dégage. Non pas qu’il faille concevoir *Le boulevard périphérique* selon l’herméneutique trop réductrice du roman à clefs, mais bien qu’il puisse être intéressant de pénétrer, fût-ce partiellement, l’épaisseur du récit par cette voie. À cet égard, il est possible d’analyser le couple formé par Stéphane et Shadow en

<sup>12</sup> Les références aux *Années difficiles* sont issues de l’édition mentionnée dans la bibliographie (dorénavant abrégée A.D.).



tant que projection du binôme composé par Théo Léger (1912-1982) et Raymond De Becker (1912-1968). Amis de jeunesse d'Henry Bauchau, ces deux personnalités ont joué un rôle prépondérant dans la construction identitaire de celui-ci au cours des années 1930 (Duchenne, Dujardin et Watthee-Delmotte, 2008). Homosexuels tous les deux, poète mystique pour le premier<sup>13</sup> et intellectuel engagé pour le second, ces deux personnalités ont fasciné dans un premier temps l'écrivain, qui se détachera néanmoins de De Becker alors que ce dernier se voit attribuer un place grandissante au sein de la collaboration en Belgique. Nombreux sont les éléments qui laissent penser que ces deux figures majeures de la vie de Bauchau interfèrent avec les personnages de Stéphane et de Shadow.

Stéphane, l'aérien, est représenté dans le roman sous des traits au caractère divin. «Couronné par Dieu», il se manifeste au narrateur «parfois comme une sorte de tout petit dieu ou d'enfant merveilleux» (B.P., 253) et, à l'instar de la résurrection christique, c'est au troisième jour qu'il tente de s'échapper de la prison à laquelle le contraint Shadow: «Le troisième jour j'ai senti l'imminence d'un événement» (B.P., 150). En apparence donc, les similitudes entre Stéphane et Théo Léger, ce Dieu léger (aérien), poète mystique de surcroît, sont manifestes. On notera en outre que c'est en 1983 que le poète se suicide. En date du 9 septembre 1983, Henry Bauchau transcrit, dans *Les années difficiles* (450), un poème qu'il lui dédie:

L'ébloui  
[À Théo Léger]<sup>14</sup>  
Peut-être qu'il est un berceau solaire  
Où l'enfant jadis relève ses droits  
Où seuil éclairé de joie séculaire  
L'hymne corporel n'est plus à l'étroit  
Dormeur ébloui qui voit dans les astres [Dormeur ébloui lié  
par les astres]  
Son rêve enchaîné au lit des rois-mères [Sur ton Sinaï les  
feux des rois mères]  
Le rêve initial où sur les désastres [Sur ton infini un ange en dé-  
sastre]  
Son couteau brisé grave l'or amer

Bauchau commente ce poème en écrivant: «celui-ci m'a été suggéré par le suicide de Théo Léger. Suicide tombé dans une ombre profonde chez les autres et dans ma vie intérieure» (A.D., 451). Outre la mort de Théo Léger, qui tombe dans une «ombre» dans la «vie intérieure» de l'écrivain (celle-là même qu'il promeut et qui l'a

<sup>13</sup> Théo Léger est l'auteur de plusieurs recueils poétiques (*Ornement de la vie intérieure* en 1938, *Les puissances du chagrin* en 1948, *Soleil taciturne* en 1963).

<sup>14</sup> Les segments situés entre crochets correspondent aux modifications apportées par Henry Bauchau lors de la publication du poème dans le recueil *Les deux Antigone*, en 1986.

tant éprouvé dans *Le boulevard périphérique*), le poème recèle d'indices: le poète y est décrit comme un «enfant» (à l'image de l'«enfant merveilleux» qu'est Stéphane) dans un berceau «solaire» (à l'image de l'humour de Stéphane –B.P., 64); c'est un «dormeur» (il n'est pas mort, il dort) du «rêve initial» (peut-être celui du retour du refoulé que nous avons évoqué); un «ange» (de la vie) mais «en désastre» (or, «le lundi du désastre» –B.P., 132– correspond au jour de la prise de Stéphane par Shadow), étroitement lié aux «rois[-]mères». Cette dernière expression nécessite un éclaircissement. Bauchau s'en explique dans *Les années difficiles*, mais à un tout autre moment, le 24 septembre 1980, au moment où il entreprend l'écriture de son roman: «Les rois-mères: la jeunesse, l'an quarante, la guerre, les trois SS sur la grand-place» (A.D., 375). La «guerre» constitue l'arrière-plan du *Boulevard périphérique*; l'«an quarante», c'est celui de la rencontre du narrateur avec Stéphane<sup>15</sup>; les «trois SS sur la grand-place», c'est un souvenir commun avec Stéphane que rapporte le narrateur dans le roman<sup>16</sup>; la «jeunesse», enfin, est le trait qui caractérise toujours Stéphane («Je le verrai toujours tel qu'il était à vingt-sept ans<sup>17</sup>, et dans ma mémoire il n'aura jamais été touché par le temps» –B.P., 9; «Stéphane sera toujours jeune» –B.P., 14; «Puisque Stéphane est toujours jeune dans ma mémoire» –B.P., 93), tout comme elle caractérise d'ailleurs toujours Théo («Finalement c'est cette image de jeunesse, de rayonnement et de mort qui subsiste en moi», écrit Henry Bauchau dans *Les années difficiles*, toujours à propos du suicide du poète –451).

Symétriquement, la figure de Shadow pourrait renvoyer, excessivement sans doute, à Raymond De Becker. Au moment où il rédige *Le boulevard périphérique*, Bauchau note dans son journal en date du 29 décembre 1980:

Je suis étonné quand je me retourne vers mon passé de voir comme je me suis laissé *vampiriser* par *beaucoup* d'êtres qui ont joué un rôle néfaste dans ma vie. *Il y a eu Raymond*. Il y a eu de sa part un véritable amour mais qui ne disait pas son nom et se déguisait en amitié. Cette amitié m'a entraîné dans des directions nouvelles: l'action politique, la vie religieuse, l'Église. Après m'avoir mené, malgré mes résistances, dans ces voies,

<sup>15</sup> – Il était votre ami ?

– Oui, mon ami.

– Depuis quand ?

– Depuis quarante (B.P., 95.)

<sup>16</sup> Sur la Grand-Place, «parmi les passants, un sillage s'est creusé: comme après le passage d'un navire. Ce n'était pas un navire, ni même un véhicule. Seulement trois hommes, trois SS» (B.P., 61). Il s'agit là en outre d'un souvenir déterminant dans la mesure où c'est à ce moment que Stéphane «a dû décider de partir et de s'engager dans la Résistance» (B.P., 62.)

<sup>17</sup> Né en 1912, Théo Léger avait 27 ans en 1939, l'année où Henry Bauchau est enrôlé comme officier de réserve dans l'armée.

Raymond a laissé tomber ses projets d'ordre laïque et de vie religieuse et s'est concentré sur la politique. Cela a abouti à la collaboration. (A.D., 381. Nous soulignons).

Le verbe utilisé («vampiriser») est puissant et le contraste qui est manifesté entre la locution déterminative plurielle («beaucoup d'») et son explicitation singulière («Il y a eu Raymond») est révélateur de la souffrance qu'a pu engendrer cette relation d'amitié malmenée. De Becker survient encore en filigrane au moins à deux endroits du texte. D'abord par la présence de l'abbé Doncourt, qui fut, dans l'univers fictionnel, le directeur de conscience du narrateur et de Shadow<sup>18</sup>, tout comme le fut, dans la réalité, le chanoine Leclercq (Duchenne, Dujardin et Watthee-Delmotte, 2008: 54 et *sq.*). Enfin, et de manière plus transparente, De Becker apparaît par la médiation de la phrase «Et votre cœur désire encore le sang d'Abel» (B.P., 126), que Shadow dit être un vers de jeunesse du narrateur. Ce vers, qu'il faut ménager afin de récupérer l'alexandrin («Et votre cœur désir encor le sang d'Abel»), est, effectivement, d'Henry Bauchau: il prend place dans le poème «Les enfants éternels», quatrième pièce des *Chants pour entrer dans la ville*, elle-même quatrième partie du recueil *Géologie*. Outre son titre éloquent, exprimant à nouveau la jeunesse (une jeunesse dont on souhaiterait qu'elle eût été pour toujours), le poème se singularise par le fait qu'il est dédié à Raymond De Becker.

D'autres éléments seraient encore à mentionner: la lecture effective de l'ouvrage d'Ariès par Bauchau («J'ai commencé hier le livre d'Ariès: *L'homme devant la mort*», 1<sup>er</sup> octobre 1980 –A.D., 376), ou encore l'intertextualité qui existe avec un autre récit de l'écrivain, intitulé *Temps de rêve*, et paru sous pseudonyme<sup>19</sup> en 1936. Quoi qu'il en soit, on retiendra *in fine* que l'interrogation existentielle qui anime le narrateur du *Boulevard périphérique* est identique à celle de l'écrivain: «Il s'agit d'entrer plus profondément en elle [dans la mort] sans perdre le sens et le goût de la vie» (1<sup>er</sup> octobre 1980 –A.D., 376), c'est-à-dire «aller jusqu'aux origines de l'odyssée de Paule, de Stéphane, de Shadow telles qu'elles se déroulent sur cette terre incertaine» (B.P., 202.) Ce cheminement de deuil et d'assomption de la mort se révèle particulièrement éprouvant pour Henry Bauchau et l'on peut se poser la question de savoir si ce n'est pas, entre autres choses, le décès de Théo Léger qui retarda le travail du manuscrit (dont la première version est terminée, écrit Bauchau, en date du 9 février 1982) au point d'amener l'auteur à le laisser reposer afin de se consacrer à son cycle thébain (*Edipe sur la route, Antigone, Diotime et les lions*, etc.), estimant son propre itinéraire non encore suffisamment abouti. Cette proposition permettrait éga-

<sup>18</sup> Shadow «me fait penser à l'abbé Doncourt qui a été pendant plusieurs années mon guide spirituel» (B.P., 117); «Tu ignores donc que j'ai été moi aussi un étudiant de l'abbé» (B.P., 120).

<sup>19</sup> Les relations entre le roman et le récit *Temps de rêve* ont été étudiées par Myriam Watthee-Delmotte (2010).

lement d'éclairer la modification subie par le titre: originellement nommé *La Mort sur le boulevard périphérique*, le roman sera finalement publié en 2008 sous le titre raccourci de *Le boulevard périphérique*. C'est une suppression importante et qui témoigne peut-être de l'appropriation de la mort de la part de l'écrivain –une mort qui, dès lors, n'a plus à s'afficher comme motif central d'un roman qui la transcende largement.

## 5. De l'histoire à l'Histoire

Il reste alors à envisager, dans l'analyse des strates du double au sein du *Boulevard périphérique*, le cas de la «revenance de l'Histoire», selon l'expression de Jean-François Hamel (2006), dans le cadre de l'histoire fictionnelle. Au-delà des épisodes de l'agonie de Paule et de la confrontation brutale entre Stéphane et Shadow, c'est la Seconde Guerre mondiale qui occupe l'arrière-plan du roman. Cette «revenance» ne doit pas se comprendre comme une répétition de l'Histoire, c'est-à-dire comme une reprise du même à l'identique, mais bien comme une refiguration de l'Histoire, c'est-à-dire comme une reprise du même ouvert aux potentialités créatives. Évoquant les théories de Jacques Derrida, Nathalie Martinière (2008: 28) rappelle que «le double répète, certes, mais en modifiant et donc en offrant la possibilité d'un autre sens, d'une autre lecture. Il s'agit d'une vision dynamique». La fiction ouvre donc à l'auteur, et par la même occasion au lecteur, la voie d'une interprétation neuve; mais encore faut-il, ainsi que le remarquait Ricœur, accepter la possibilité même de cette «refiguration interprétative», et pour ce faire abandonner l'«herméneutique de la méfiance», largement soutenue par les sciences humaines au siècle dernier, au profit d'une herméneutique de la récupération du sens» (Ricœur, 1991: 46).

Cette herméneutique de la récupération du sens ne pourra cependant s'établir que dans une perspective plus globale qui viserait à la réhabilitation du sujet contemporain comme sujet unitaire. Wladimir Troubetzkoy a montré dans son ouvrage *L'ombre et la différence* la relation intime qui lie l'évolution du sujet occidental à l'avènement et au développement de la figure du double. Alors qu'il trouvait son principe d'existence unitaire dans une origine transcendantale ou sociétale (Dieu, l'Église catholique –«universelle»), le sujet occidental se voit perturbé au XVII<sup>e</sup> siècle par le principe de Descartes selon lequel cette unité résiderait d'abord à l'intérieur de lui-même. «Royaume en déshérence» (Troubetzkoy, 1996: 7), le sujet se tourne vers lui-même afin de chercher, par l'entremise d'une subjectivité réflexive, la maîtrise de son domaine. C'est à ce moment, et tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle, que l'on voit éclore des figures du double intériorisé: quittant les théâtres et le registre de la comédie, le double devient le symptôme de l'angoisse qui anime le sujet. Le romantisme ne fera qu'accentuer cette intériorisation du double, exaltant le moi comme lieu essentiel de la connaissance du sujet et du monde; l'identité dans la différence généralisée n'est

cependant pas une position tenable et va se traduire par un nouveau malaise –le fameux «mal du siècle».

Le sujet est en manque de repères et cette crise, accentuée par l'entrée de la pensée occidentale dans l'«ère du soupçon», va être aggravée par deux événements notables: le développement de la psychanalyse, d'une part, qui vient encore davantage ébranler la possibilité d'une réelle connaissance du sujet, et la Seconde Guerre mondiale, d'autre part, qui le fait définitivement voler en éclats –le bouleversement du champ littéraire dans le direct après-guerre se faisant, notamment, le témoin et le porte-parole de l'éclatement radical du sujet. En effet, si la Grande Guerre fragilise le sujet, elle n'en réfute cependant pas la pertinence, ainsi que le montre la production littéraire de cette époque, qui fait de la «condition humaine» l'élément nodal de sa réflexion: qu'est-ce qu'être homme? comment se (re)définir comme sujet à l'heure d'une époque troublée? à quelles ressources le sujet peut-il puiser? Les grands noms de cette «aventure morale», telle que l'appelle R.-M. Albérès (1962), sont Bernanos, Mauriac, Cocteau, Malraux, Gide, Saint-Exupéry... Tous, à leur façon, sont à la recherche d'un dépassement de l'inquiétude humaine, et travaillent à la reconstruction, à la réunification du sujet morcelé qui redevient «individu», au sens étymologique de «ce qui est indivisible». À l'inverse, la réaction engendrée par la Seconde Guerre mondiale est beaucoup plus forte et cette dernière vient accentuer et précipiter, dans le domaine francophone, la dispersion du sujet –mouvement qui s'incarnera dans le Nouveau Roman et dans ce que la critique nomme aujourd'hui les «années théoriques».

Cette conception du sujet peut cependant être dépassée afin, non plus de clamer son absence de repères, mais de lui en fournir de nouveaux. Les œuvres d'Henry Bauchau, tout comme d'ailleurs celles d'autres écrivains (citons Sylvie Germain, Pierre Michon, Jean Rouaud entre autres), travaillent à la réhabilitation du sujet. Dans *Le boulevard périphérique*, l'acceptation de la mort comme élément constitutif de la vie va de pair avec l'acceptation d'un sujet qui trouverait son unité au travers d'une ipséité qui subsume ses éventuelles divisions. Il ne s'agit donc pas de nier l'éclatement du sujet contemporain, mais bien de considérer chacun de ces éclats comme complémentaire –réversible– des autres au sein d'une identité qui les intègre dans sa cohérence<sup>20</sup>. En outre, ce travail de reconstruction du sujet s'accompagne d'une acceptation de l'Histoire, des traces de l'Histoire (les «traces lumineuses» de Stéphane, par opposition aux non-traces de Shadow) –ce que manifeste la fiction par le biais de la revenance du conflit mondial. C'est là que réside l'intentionnalité du geste d'écriture d'Henry Bauchau, qui fait acte, non pas de témoignage (c'est là le rôle

<sup>20</sup> Dominique Viart, parlant de l'une des formes du retour du récit, évoquait pour sa part «un souci de retrouver les traces de ce qui proposait un socle stable de représentations au moment où tout se dilue» (Viart, 1998: 15).

des historiens), mais de mémoire. Le sujet contemporain, loin de disparaître, reste vivant car il fait acte de témoignage, dans l'horizon littéraire actuel, d'une rébellion qui consiste en un cri: celui de son existence.

La transcription par le narrateur de l'histoire de Shadow est en ce sens exemplaire (B.P., 130):

La foi de Shadow, le fils, est seulement une sorte de cri [...]. Et cela veut dire: Plus de père. Il n'y a pas de parricide, pas de meurtre du père, il y a seulement que le père, au milieu de cet affrontement [...], sent peu à peu ses forces [...] passer de son corps dans celui de son fils et que d'un coup il craque et tombe à genoux.

À l'instar de Shadow, qui n'opère pas de «meurtre du père», ou encore du cancer qui ronge la vie de Paule de l'intérieur, la violence de la Seconde Guerre mondiale n'implique en aucun cas le constat répété de la mort de Dieu. *A contrario*, c'est l'espérance qu'il s'agit de regagner, et ce n'est sans doute pas sans dessein que ce terme, d'habitude déjà fort présent dans le corpus bauchalien, revient à près de quinze reprises dans *Le boulevard périphérique*, et surtout dans la seconde partie du roman<sup>21</sup>. «Je pense à Dieu et j'ajoute intérieurement: s'il existe. S'il accepte d'habiter un monde comme le nôtre et le cœur oublieux des hommes», déclare le narrateur à la fin du roman (B.P., p 254), fournissant ainsi toute son épaisseur au concept d'espérance qu'il proclame. Celle-ci consiste à faire acte de mémoire et requiert le temps du cheminement de soi à soi; le temps également de l'écoute attentive du «bruissement d'un silence tenu», dont parle le texte du Livre des Rois, que le narrateur choisit de lire lors des funérailles de sa bru et qui clôt le roman<sup>22</sup>.

## 6. De la tache à la trace

Au chapitre XXII du *Boulevard périphérique*, le narrateur s'interroge (B.P., 207):

Est-ce que le monde serait, comme le suppose Borges, un léopard enfermé dans un souterrain? Est-ce que tout le secret du monde pourrait être écrit sur une de ses taches dont quelques grands artistes peuvent seuls décrypter des fragments?

La réponse est assurément oui, et pour Bauchau la «tache» se mue en «trace»: parce qu'elle renferme la présence et l'absence, parce qu'elle est dévoilement du voilement, et parce qu'elle demande à être décryptée, la trace participe certainement du

<sup>21</sup> Cf. 115, 122, 130 (deux occurrences), 144, 188 (deux occurrences), 189, 203, 216, 224 (deux occurrences), 225.

<sup>22</sup> Il s'agit des versets 11 à 13, du chapitre XIX du premier Livre des Rois. On remarquera que c'est sur ce même passage que décide de s'appuyer Sylvie Germain dans *Les échos du silence* (Germain, 1996) afin de traiter, elle aussi, de la question du silence de Dieu après la Shoah.

secret du monde». Elle est à l'image non pas des cailloux blancs, mais plutôt de la mie de pain que sème le Petit Poucet, parce qu'«il faut avancer dans l'obscurité en se servant des traces confuses» (B.P., 170), mais aussi parce que seules ces dernières permettent de trouver le vrai chemin, «celui qui pass[e] par la lutte avec l'Ogre» (A.D., 370).

Ainsi sont les œuvres d'Henry Bauchau, que l'on pourrait qualifier d'animées par une poétique de la parole-trace, une parole inscrite dans l'épaisseur sémantique et qui diffracte ses significations peu à peu, au fil de lectures lentes et répétées. De façon parallèle, les ouvrages de l'écrivain sont eux-mêmes les traces d'un questionnement contemporain sur l'homme, auquel ils tentent, par l'intermédiaire de la fiction, d'esquisser des réponses. C'est ce dont témoigne le traitement singulier que fait l'auteur du thème du double dans ses textes, par le biais duquel il propose, avec éclat dans *Le boulevard périphérique*, une redéfinition du sujet, de son ipséité comme garante d'une espérance qu'il place en l'homme. «Je voudrais bien, par ce nouveau livre [...] laisser encore une trace de mon passage en ce monde», écrit Bauchau dans son journal en date du 1<sup>er</sup> octobre 1980 (A.D., 376). Il va sans dire que c'est chose faite.

#### REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALBÉRÈS, René Marill (1962): *Bilan littéraire du XX<sup>e</sup> siècle*. Paris, Aubier-Montaigne, 1962.
- ANZIEU, Didier (1981): *Le corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*. Paris, Gallimard (Bibliothèque de l'inconscient).
- BAUCHAU, Henry (2008): *Le boulevard périphérique*. Arles, Actes Sud (Babel).
- BAUCHAU, Henry (2009): *Les années difficiles. Journal 1972-1983*. Arles, Actes Sud.
- BRUN, Danièle (2005): *La passion dans l'amitié*. Paris, Odile Jacob.
- DUCHENNE, Geneviève, Vincent DUJARDIN et Myriam WATTHEE-DELMOTTE (2008): *Henry Bauchau dans la tourmente du XX<sup>e</sup> siècle. Configurations historiques et imaginaires*. Bruxelles, Le Cri, (Biographie).
- FREUD, Sigmund (1971): «L'inquiétante étrangeté», in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 163-210. [1<sup>e</sup> éd. : «Das Unheimliche, 1919»].
- GERMAIN, Sylvie (1996): *Les échos du silence*. Paris, Albin Michel (Espaces libres).
- HAMEL, Jean-François (2006): *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*. Paris, Éditions de Minuit, (Paradoxes).
- JOURDE, Pierre et TORTONESE, Paolo (1996): *Visages du double. Un thème littéraire*. Paris, Nathan Université (Fac. Littérature).
- MARTINIÈRE, Nathalie (2008): *Figures du Double. Du personnage au texte*. Rennes, Presses universitaires de Rennes (Interférences).

- MOREL, Michel (2001): «Théorie et figures du double: du réactif au réversible», in *Figures du double dans les littératures européennes*. Lausanne, L'Âge d'Homme (Sauf-conduit), 17-24.
- RANK, Otto (1989): *The Double. A Psychoanalytic Study*. Traduit de l'anglais par Harry Tucker. London, Maresfield Library [1<sup>e</sup> éd.: 1914].
- RICCEUR, Paul (1991): «L'identité narrative». *Revue des sciences humaines*, LXXXXV-221, 35-47.
- TAYLOR-TERLECKA, Nina (2001): «Des Dioscures à Medardus-Goliadkine-Medardo et Martin Guerre. Une typologie est-elle possible? », in *Figures du double dans les littératures européennes*. Lausanne, L'Âge d'Homme (Sauf-conduit), 25-44.
- TROUBETZKOY, Wladimir (1996): *L'ombre et la différence. Le Double en Europe*. Paris, PUF (Littératures européennes).
- TROUBETZKOY, Wladimir (2001): «Le double poïétique de Jean-Paul à Dostoïevski», in *Figures du double dans les littératures européennes*. Lausanne, L'Âge d'Homme (Sauf-conduit), 45-54.
- VANQUAETHEN, Isabelle (2010): «Roman et mémoire», in *Henry Bauchau, la parole précaire*. Bruxelles, La Maison d'à côté, 137-153.
- VIART, Dominique (1998): «Mémoires du récit. Questions à la modernité», in *Écritures contemporaines 1: mémoires du récit*. Paris, Minard (Lettres modernes), 3-27.
- WATTHEE-DELMOTTE, Myriam (2010): «Variations génériques et mythe personnel chez Henry Bauchau», communication présentée dans le cadre du séminaire doctoral UNIL, à Lausanne.



## Le thème du double et la réécriture du mythe de l'androgyné dans *Orlanda* de Jacqueline Harpman

Francisca Romeral Rosel

*Universidad de Cádiz*

francisca.romeral@uca.es

### Resumen

*Orlanda* de Jacqueline Harpman plantea un nuevo acercamiento a la representación de lo femenino revelando la historia de un intento de regreso imposible hacia los orígenes de la unidad androgénica del ser a través de la puesta en ficción del mito griego en un contexto moderno. Orlanda, ser desdoblado que ha elegido la vía dionisiaca para alcanzar su emancipación, se convierte en un ángel-demonio masculino afeminado que encarna la indecible complejidad de la personalidad humana y de la herencia social. El fracaso espera al final del recorrido iniciado en la parisina «gare du Nord»: la verdadera transgresión es imposible en una realidad donde domina la bipolaridad del género.

**Palabras clave:** doble; andrógino; bipolaridad sexual; matrofobia.

### Abstract

Jacqueline Harpman's *Orlanda* is a new look on the female representation; it reveals the story of an unsuccessful attempt to rise to the origins of androgynous unity of the human being, through the development of a fiction based on the Greek myth placed in a modern context. Orlanda, a tragic split character who has chosen to follow the Dionysian path and superficial way of life, becomes the figure of an effeminate male angel-demon who embodies the undecidable complexity of human personality, passions and social heritage. The failure waits for him at the end of that trip started in Parisian «gare du Nord», as it cannot be any real transgression in a world organized, often despite appearances, on genre bipolarity.

**Key words:** double; androgynous; sexual bipolarity; matrophobia.

*L'homme est jeté brusquement dans la vie  
en état de science infuse  
il lui faut simplement s'apprendre à ne pas mourir.*  
Antonin Artaud<sup>1</sup>

*Mother  
I write home  
I am alone and  
Give me my body back.*  
Susan Griffin<sup>2</sup>

## 0. Introduction

*Orlanda* (1996) s'inscrit, tout comme *Moi qui n'ai pas connu les hommes* (1995) et plus tard *Mes Œdipe* (2006), dans une volonté de revalorisation et de modernisation des mythes –de la mythologie gréco-latine– avec, pour toile de fond, la question de la «division archétypale» (Bourdieu, 1998: 121) du monde en masculin et féminin, l'un des sujets de réflexion privilégiés dans la production harpmanienne, quoique détaché de toute intention sociologique dans le sens fort du terme. Inspirée de loin –comme le titre le suggère– par l'œuvre de Virginia Wolf, *Orlando*, dont le nom et celui de son auteure reviendront à plusieurs reprises dans le texte, l'histoire d'*Orlanda* est une fantaisie littéraire, non dénuée de poésie, consistant fondamentalement à actualiser le mythe de l'Androgyne –et celui collatéral du double–, en faisant le rapprochement entre celui-ci et le monde du quotidien contemporain le plus banal pour les dissoudre ensuite l'un dans l'autre. Jacqueline Harpman a pu démontrer à maintes reprises que sa longue pratique psychanalytique lui permet de déceler la permanence des mythes dans notre existence: dans *Orlanda*, elle parvient de nouveau, convertie en une sorte de Cadmos, à éclaircir non seulement les relations qui existent entre le divin extime d'autrefois et l'humain intime d'aujourd'hui, mais aussi, de façon plus pragmatique, entre celles qui lient mythe et littérature, et ceci soutenu par un discours à la fois désopilant et angoissant qui laisse entrevoir au lecteur les phantasmes qui rôdent toujours dans l'inconscient.

<sup>1</sup> Antonin Artaud, *Cahier 391* (janvier 1948), extrait du 11 janvier 1948. Ces notes inédites de février 1947 et de janvier 1948 figurent dans trois des petits cahiers qu'Antonin Artaud rédigea à Ivry. Publiées avec l'autorisation de Serge Malausséna, ayant droit d'Artaud, dans *Le Magazine Littéraire*, 434 (sept. 2004), p. 39.

<sup>2</sup> Citation mise en exergue par Adrienne Rich dans *Of Woman Born – Mother as experience and Institution*, éd. Bantam Book-W.W. Norton & Company, Inc., New York, 1976, p. 218. Trad.: «Mère/J'écris de chez moi/Je suis seule alors/Rends-moi mon corps».

### 1. Psychanalyse et modernité du mythe

L'abondance de repères spatiotemporels pourvus dans *Orlanda*, contribuent à l'acceptation d'une fiction dont l'action se déroule vers la fin du XX<sup>e</sup> siècle, dans un paysage urbain familier à quiconque étant passé par Paris et ayant flâné tant soit peu dans les rues de Bruxelles. En outre, les deux personnages principaux<sup>3</sup> –Aline Berger, la professeure de littérature anglaise s'évertuant à comprendre *Orlando* de Virginia Woolf pour préparer son prochain cours, et Orlanda, le double masculin d'Aline qui a quitté celle-ci et réussi à se loger et se matérialiser dans le corps de Lucien Lefrène, jeune journaliste produisant «toutes les semaines des articles sur les vedettes de la chanson pour un magazine [...] immensément *chébran* [...], *Les Paincos*» (Harpman, 1996: 70), tout autant que les personnages secondaires (tels que l'architecte Albert Durieux, homme cultivé compagnon d'Aline, et Paul Renault, l'un des *amoureux* sporadiques d'Orlanda– sont proches des stéréotypes sociaux et sexuels abondant dans les grandes villes. Cependant, au détour d'une première impression de vagabondage littéraire et de désinvolture riieuse à l'abord d'une situation hypothétique tant soit peu extravagante, nous guette le surprenant savoir-faire de la psychanalyste invétérée que Jacqueline Harpman ne cesse jamais d'être même quand elle produit de la fiction. À ce propos, lors d'un entretien que l'écrivaine accordait en 1992, René Andrienne lui demandait si elle faisait un usage conscient de la psychanalyse dans ses romans en créant, par exemple, des types tels que le narcissique ou l'introverti, et si la pratique quotidienne de la psychanalyse ne faussait pas la création littéraire. À ce que Harpman répondait: «Pour autant que je sache, non. J'ai l'impression que la psychanalyse me permet d'aller plus loin dans ce que j'écris, plus profondément dans la psychologie et le comportement» (Andrienne, 1992: 205).

Éclairé de la sorte, le texte harpmanien semble pouvoir se passer de toute interprétation psychanalytique, vu que son auteure le situe dès l'incipit par devant toute exégèse car il est déjà en lui-même, à la fois l'histoire qui va être racontée et son *interprétation*. Cependant, l'exemple de l'étude de José Luis Arráez intitulée «Transexualité et vice dans *Orlanda* de Jacqueline Harpman. Interprétation psychanalytique du roman à partir de l'Analyse Transactionnelle (AT)», confirme qu'une lecture plurielle de l'œuvre est toujours possible (Arráez, 2006: 7-14). Frédéric Sayer, organisateur du cycle de conférences ayant pour titre *Psychanalyse et littérature, l'inconscient créateur*, fait remarquer que quand un psychanalyste prend la plume pour écrire un roman ou tout autre fiction, il est déjà préparé à cela car il existe en lui un lieu ouvert, un espace de création qui s'est développé au cours de sa pratique d'analyse: «Le lien entre la création et le déroulement d'une analyse est plus que formel: à l'inspiration du poète correspondrait le souvenir du patient, à l'écriture du romancier se superposerait l'in-

<sup>3</sup> Voir à ce sujet le mémoire de Lucia Domsova (2008) mentionnée dans la bibliographie, présentant une étude minutieuse des personnages dans *Orlanda*.

interprétation de l'analyste»<sup>4</sup>. Jacqueline Harpman partagerait sans nul doute l'opinion de Sayer.

Dès les premières pages d'*Orlanda*, la métaphore autour du mythe de l'androgynie prend consistance. Le mot *androgynie* renvoie, selon Frédéric Monneyron (1996: 10), à:

Cette entité idéale qui constitue les termes *ab initio et in fine* du mythe que Platon développe dans *Le Banquet* ou à cette promesse d'une félicité dans l'au-delà figurée à l'occasion par le couple humain uni corps et âme, stade ultime dans les traditions ésotériques d'une réintégration du divin.

Mythe de l'androgynie auquel Sigmund Freud avait eu recours sans lui accorder trop de valeur, pour illustrer l'hypothèse de la pulsion de mort associée à la pulsion de vie qui aboutirait plus tard à la notion de «bisexualité inconsciente» en tant que structure essentielle du psychisme. Ce mythe intéressait Freud car il s'en dégageait «une pulsion du besoin de rétablir un état antérieur» (Freud, 1984: 106). Freud, reprenant le discours de Platon, explique, d'une façon imagée, qu'à l'origine du monde l'humanité était représentée par trois sexes, le masculin, le féminin et un troisième qui réunissait les deux et qui avait quatre jambes, quatre bras, etc. et les deux sexes à la fois. Zeus, contrarié par l'existence des androgynes...

Se décida alors à partager chacun de ces êtres humains en deux comme on coupe les cormes<sup>5</sup> pour en faire des conserves. Le corps étant coupé en deux, une nostalgie poussait les deux moitiés à se rejoindre, s'empoignant à bras le corps, elles s'enlaçaient l'une à l'autre dans la passion de ne faite qu'un (Freud, 1984: 107).

De même que dans *Mes Œdipe* Harpman s'acharnait à démolir le tabou de l'inceste<sup>6</sup> et à affranchir de toute culpabilité<sup>7</sup> le malheureux héros boiteux qui, dans sa vieillesse et sa cécité, ne se repentait guère de ce que la société de Thèbes qualifiait de crime et osait encore s'adresser aux dieux de l'Olympe en les traitant de «fils et filles de pute» (Harpman, 2006: 192), de même dans *Orlanda*, où se trouve sous-jacente

<sup>4</sup> [http://www.fabula.org/actualites/l-inconscient-createur-litterature-et-psychanalyse\\_29355.php](http://www.fabula.org/actualites/l-inconscient-createur-litterature-et-psychanalyse_29355.php). Consulté le 14/07/2011.

<sup>5</sup> Fruit du cormier, semblable à la sorbe, baie rouge-orangée.

<sup>6</sup> À ce sujet, témoignant une fois de plus de l'actualité et la présence des mythes dans toute société, le film *Incendies*, de Denis Villeneuve (2010) dans lequel deux frères jumeaux qui partent à la recherche d'un père et d'un frère qu'ils n'ont jamais connus, découvrent avec horreur qu'il s'agit du même homme.

<sup>7</sup> Voir Jacqueline Harpman, *Mes Œdipe* (Bruxelles: Le Grand Miroir, 2006). «[Du crime d'inceste]», déclare Œdipe à Jocaste, «nous n'en sommes responsables ni l'un ni l'autre. Nous avons été même-ment pris au piège» (p. 170).

l'affirmation ambiguë de la présence du féminin et du masculin chez tout individu, les dieux sont rendus responsables de l'imperfection de ce dernier, car ils l'ont condamné à ne pouvoir être qu'une seule chose à la fois, à être défini uniquement par le sexe visible, soit femme, soit homme, et à s'adapter au rôle qui lui est traditionnellement attribué:

Androgynes brisés par la colère des dieux jaloux, nous galopons derrière notre moitié perdue, nous tentons de reconstituer l'unité des origines: où est mon autre moi? qu'est devenue la complétude exquise dont je me souviens et dans quelle vie l'ai-je connue? Aline et Orlanda séparés languissent et veulent se retrouver: ensemble ils se haïssaient car, soumis à la volonté envieuse de l'Olympe, ils ne se reconnaissaient pas et se combattaient (Harpman, 1996: 146).

Mais qu'est-ce au juste que les dieux de l'Olympe? Force est de constater qu'il s'agit d'une métaphore, dans ce cas en accord avec l'idée de mythe, par laquelle Jacqueline Harpman désigne les archétypes auxquels l'individu ne peut se soustraire car ils sont, pour ainsi dire, le canevas primitif aux origines troubles sur lequel se greffent les codes de vie, les inquiétudes et les traumatismes qui se perpétuent de génération en génération dans toute société et qui charroient des totems et des tabous, comme Harpman a si bien montré, entre autres, dans l'un de ses derniers livres, *Avant et après* (2008), où est mis en scène un autre de ses thèmes favoris: la sexualité défendue (cf. Romeral, 2010).

## 2. Le Narcisse malheureux

Surgie de la rêverie d'une narratrice «aux cheveux blancs» (Harpman, 1996: 27) omniprésente qui épie ses personnages et «prie toute personne capable de s'émouvoir devant la beauté de l'autre sexe de rêver un instant habiter ce corps qui la trouble, [car c'est ainsi qu']elle comprendra Orlanda» (Harpman, 1996: 27), l'histoire de la courte existence d'Orlanda ressemble à un voyage initiatique, avec ses aventures et ses mésaventures, et c'est certainement pour renforcer cette idée que l'intrigue prend symboliquement son départ dans un grand monument au voyage, la gare du Nord à Paris, et se termine, comme toute fin tragique et sordide, dans une sorte de sombre cul-de-sac matérialisé par le minuscule appartement de Lucien Lefrène. Mais il s'agit surtout d'un parcours à l'intérieur d'une nouvelle enveloppe charnelle, de l'évolution d'une prise de conscience narcissique sur un corps *masculin* tout neuf qu'Orlanda prend immédiatement en charge et commence à entretenir, embellir et satisfaire, à partir du moment où il constate dans les urinoirs de la gare du Nord à quel point –cheveux poisseux, ongles noirs– il avait été négligé par Lucien Lefrène et était urgent de procéder à une première toilette– ce qui lui fournit l'occasion de découvrir avec émerveillement son nouveau sexe.

Orlanda est de toute évidence le résultat d'un dédoublement, phénomène qui intéresse particulièrement Jacqueline Harpman et qui est souvent placé au centre de son œuvre, présenté sous différentes variantes, comme celle de la gémellité dans *La dormition des amants* (2002) où l'eunuque Girolamo et la princesse Maria Conception sont de âmes jumelles cherchant la complétude mais condamnés à ne pouvoir jamais s'unir:

Fantasmatiquement, c'est l'amour des jumeaux. C'est du moins l'image que l'on se fait de la gémellité. Deux êtres totalement proches, en résonance complète l'un avec l'autre. Ils ne peuvent pas se passer l'un de l'autre, mais ils y sont obligés. Il y a une limite à leur lien et c'est ce qui le rend si violent et pathétique (Harpman, 2002: s.p.).

Nous retrouvons ce double mouvement d'union et de séparation contradictoire dans *Orlanda*. Si les parties sont unies, elles sont condamnées à ne pouvoir se séparer; si les parties sont séparées, elles sont condamnées à ne pouvoir jamais s'unir. Malgré tous leurs efforts. La partie masculine d'Aline a l'extrême courage de se séparer de cette femme discrète dans laquelle il/elle vivait «anémique et châtré [...], asphyxié dans [s]on âme étroite» (Harpman, 1996: 287) pour acquérir son indépendance et vivre sous les apparences de l'hédoniste et insouciant Orlanda lequel devient bientôt un «effroyable Narcisse» (Harpman, 1996: 27) car, libéré de toute crainte, il était retourné «à l'univers qui précède le péché originel, lequel est de consentir au pouvoir des interdits» (Harpman, 1996: 47). Néanmoins, cette partie masculine reste encore assujettie à une volonté «féminine» ou féminisante dans ses besoins matériels (soins de toilette, réaménagement de l'appartement, élimination des déchets, des objets inesthétiques, etc.), dans ses goûts (repas savoureux, odeurs agréables...) et dans les élans de sa libido (attirance pour les hommes). La coquetterie est chez Orlanda comme un vieux réflexe conditionné du domaine du «féminin», un comportement résiduel qui continue à bien fonctionner grâce à la vigilance cajoleuse de ce qui demeure en lui de la partie féminine d'Aline, ce qui explique notamment qu'il se sente attiré par les hommes et qu'il leur plaise beaucoup plus qu'aux femmes. L'audacieuse tentative d'Orlanda d'échapper à l'étau que représentent le corps et l'esprit d'Aline, tournera finalement à l'hécatombe, vu que sa vie sans elle s'avère impossible. À la fin du récit, Aline, en femme raisonnable, essaie de convaincre Orlanda de l'absurdité de son entreprise d'indépendance et de la nécessité de revenir en elle: «Nous ne pouvons pas rester séparés. Nous serons éternellement comme deux infirmes, condamnés à ne pas se quitter, accrochés l'un à l'autre, boitillant au long des jours, et peu à peu nous nous haïrons» (Harpman, 2006: 286). Le refus obstiné d'Orlanda entraînera deux morts synchroniques qui viendront sceller cette illusion de liberté: mort physiologique de Lucien Lefrère aux mains d'Aline et, conséquemment, «mort» d'Orlanda qui implique le retour de la partie masculine à son domicile habituel, le corps d'Aline.

Lucien mort, Orlanda «était entré dans l'extravagance quantique, il n'était plus qu'un ensemble de forces parmi les autres forces, il avait pénétré dans le domaine étrange où le chat de Schrödinger<sup>8</sup> existe en même temps qu'il n'existe pas» (Harpman, 2006: 288).

Jacqueline Harpman nous met en présence de cet être inconcevable, errant dans un monde divisé en vastes régimes bipolaires où, malgré son désir d'autonomie, il ne parviendra à trouver ni sa place ni le bonheur souhaité, puisqu'il se sentira fatigué harcelé par la nécessité de revenir vers Aline, comme le chien fidèle attaché à son maître, ou plutôt, à l'ombre de son maître, c'est-à-dire, en définitive, comme l'exige la tradition du mythe selon laquelle les deux parties (masculine, féminine) tendent à l'union, se cherchent constamment l'une l'autre. Orlanda ne peut vivre sans Aline, l'épie, la suit et revient jour après jour l'attendre devant la porte de son immeuble: «Quelque chose d'incompréhensible le pousse vers Aline» (Harpman, 2006: 145). La narratrice, contemplant les allées et venues de plus en plus fréquentes d'Orlanda chez Aline, s'exclame: «Une étrange osmose unit ces deux-là» (Harpman, 1996: 142-143). Entretemps, Aline, qui au début des rencontres avec Orlanda se sent intriguée par cet être original qui la comprend si bien et a le don de s'anticiper à ses désirs, s'aperçoit qu'elle est de plus en plus gênée, voire terrorisée, d'être sollicitée avec tant d'empressement par ce parfait inconnu qui semble et dit –avec preuves évidentes à l'appui– tout savoir sur elle, «être elle». Jusqu'à quand cette situation sera-t-elle soutenable? Le récit gagne en intensité au fur et à mesure que le destin d'Orlanda bascule dans l'incertitude, que la probabilité de son indépendance vis-à-vis d'Aline n'est plus défendable. Le mystère entourant le dénouement d'une intrigue conçue comme une tragédie moderne se complexifie à chaque page et réussit à créer une atmosphère inquiétante, voire terrifiante –qui n'est pas sans évoquer parfois celle de *Le Horla*– où est mise en question l'unicité du Moi en même temps que les principes unificateurs, aseptiques et bienséants qui font tourner les engrenages de la société et font obstacle à l'émancipation.

Dans *Orlanda*, la notion du double est le marqueur d'un récit qui se trouve parsemé d'allusions diverses à ce qui concerne l'idée de duplicité. Orlanda est la «moitié évadée d'Aline» (Harpman, 1996: 24), la «partie masculine tenue faible et impuissante dans les coulisses de l'âme» (Harpman, 1996: 142). Aline est «née sous le signe des Gémeaux» (Harpman, 1996: 60). Paul Renault, qu'Orlanda rencontre à un concerto de Schumann, est le double de Maurice Alker, un ami des parents d'Aline et

---

<sup>8</sup> L'École de Copenhague, appelée aussi l'Interprétation de Copenhague, applique les principes de la mécanique quantique à la résolution d'un problème. Selon l'application de ces principes dans l'expérience dénommée «le chat de Schrödinger», un chat enfermé dans une cage où se trouve disposé un flacon de poison qui se brise sous la pression de radiations, est, à un moment donné, à la fois dans deux états superposés, mort et vivant.

dont celle-ci était amoureuse étant jeune adolescente sans qu'elle en soit tout à fait consciente; ce sera à travers sa relation sexuelle avec Paul Renault, qu'Orlanda assumera et consumera l'ancienne attraction d'Aline envers Maurice Alker. Chez Paul Renault, Orlanda constate qu'il y a sur les rayons de la bibliothèque un double volume de la collection *Les Hommes de bonne volonté* (Harpman, 1996: 124). D'autre part, les parallélismes entretenus entre les personnages d'*Orlanda* et les personnages des romans d'autres auteurs, renvoient à d'autres référents du double, ouvrant ainsi un peu partout dans le texte des trous de mise en abîme qui laissent entrevoir d'autres espaces littéraires. Orlanda ressemble à Mrs Dalloway, le personnage de Virginia Woolf, tous deux partagent le souci de rendre leur logis agréable: Orlanda achète des draps pour un lit de deux personnes et Mrs Dalloway des fleurs pour la maison. À un autre moment du récit, lors du voyage en train Paris-Bruxelles où Orlanda fait sa première rencontre, le souvenir d'Adèle, la tante d'Aline, évoque des analogies avec les personnages de la *Recherche*: «Ah! ces voyages chez tante Adèle! Elle valait bien celles de Proust et Ourscamp égalait certes Combray en ennui» (Harpman, 1996: 42). À cela viennent s'ajouter d'autres réflexions de la narratrice, comme celle soulignant la ressemblance entre la Duchesse de Guermantes et Madame Verdurin qui sont, selon elle, les «deux faces d'une même médaille» (Harpman, 1996: 99).

Incessamment, un jeu de miroirs réfléchissant entre eux les figures narratives, les acteurs agissant dans la fiction qui est en train de se dérouler, des personnages romanesques empruntés à d'autres récits, mais aussi entre l'œuvre et d'autres œuvres, contribue à créer une sorte de toile onirique peuplée d'êtres, d'objets et d'apparences doubles où toute perception se confirme trompeuse. L'idée de dédoublement se voit en outre renforcée par le fait que l'écrivaine projette son propre reflet dans la figure de la narratrice: «Je vais vers moi qui suis plongée dans un livre» (Harpman, 1996: 20). En même temps, l'écrivaine/la narratrice se sent si proche de la démarche vitale d'Orlanda, qu'elle discerne chez son personnage son propre double, ayant elle-même subi dans son enfance le refoulement de sa partie masculine. Ces insinuations quant à l'identité éclatée du narrateur, à mi-chemin entre la fiction et l'autobiographie, sont par ailleurs l'une des caractéristiques de la littérature harpmanienne. Lors d'un entretien, elle déclarait à ce sujet:

De temps à autre, je trace un pentagramme sur le sol et je convoque le diable pour qu'il me rende mes vingt ans: Je veux bien, me dit-il, mais crois-tu en Dieu? Je dois avouer que non, alors il me fait un pied de nez et s'en va en ricanant. Ces deux-là s'entendent comme larrons en foire. Il me reste à écrire des romans: ainsi, tous les ans, j'ai une vie de plus. Au train où je vais, si j'additionne Julie, Catherine, Clotilde, Charlotte, Edmée, Emma, Émilienne et les autres, je suis plusieurs fois centenaire, j'ai eu je ne sais combien de maris et, bien entendu! encore plus d'amants. C'est ma façon de faire la nique au des-



tin et, puisque je partage avec le restant de l'humanité ce triste savoir qu'il faudra bien mourir, je me fais, la plume à la main, ma petite longévité personnelle (Harpman, 2004: s.p.).

### 3. La femme disjointe

Dans la fantaisie mythique qu'est *Orlanda*, il advient qu'un jour où Aline Berger est en train de lire *Orlando* de Virginia Woolf dans une brasserie face à la gare du Nord à Paris en attendant le départ de son train pour Bruxelles, la moitié masculine d'Aline, prise soudainement d'un caprice, quitte Aline et va squatter le corps d'un jeune homme blond assis un peu plus loin, Lucien Lefrène. Cette transmigration donne naissance à un être nouveau, *Orlanda*, constitué par le corps de Lucien et par la partie masculine d'Aline –l'âme masculine d'Aline–, moitié d'elle-même que l'éducation féminisante et castratrice d'une mère exigeante, répétitrice à son insu de modèles ancestraux, a fini par maîtriser et refouler:

[Aline] ressemble à sa mère, qui ressemblait à sa mère, ce sont des générations de femmes bien élevées qui ont toutes eu le bonheur de ne pas recevoir trop de talents des fées conviées à se pencher sur leurs berceaux, de sorte qu'elles se sont fort bien accommodées de ce qui leur était permis (Harpman, 1996: 38).

«Désertée» (Harpman, 1996: 27) par sa moitié masculine, Aline ne ressent sur le coup presque aucun changement, juste «quelque chose de presque indéfinissable, [une] perte d'équilibre, [un] trou d'air» (Harpman, 1996: 31), tandis que la partie masculine se sent au contraire renaître, parfaitement à l'aise dans le corps du jeune homme de vingt ans qu'elle s'approprie et dont la beauté d'éphèbe s'épanouit jour après jour. *Orlanda* est comme un enfant qui fait pour la première fois l'école buissonnière, s'abandonne à des appétits inconnus jusqu'alors et s'extasie devant la découverte de la virilité et des délices que lui procure l'apanage le «plus significatif de sa transformation, [...] l'étrange petit bout de chair qui règne sur le destin de chaque être humain [...], la chose rose et tendre» (Harpman 1996: 28). Son instinct de prédateur sexuel le pousse la nuit à partir à la recherche de rencontres faciles. Il «devient porteur d'une sexualité hyperbolique qui multiplie ses activités érotiques» (Libis, 1980: 131). Conditionné obscurément par sa partie féminine –dans sa version la plus stéréotypée, ceci dit en passant– dont le souvenir imprègne constamment son désir sexuel, *Orlanda* se sent attiré par les hommes: défini par rapport à l'origine de son désir (qui est encore localisé chez Aline ou chez sa partie féminine), *Orlanda* continue à suivre le modèle hétérosexuel. Cependant, défini par rapport à l'assouvissement charnel de ce désir, *Orlanda* est homosexuel (puisque'il possède un corps d'homme) ce qui, en contrepartie, éloigne Aline du lesbianisme. Et là on pourrait se demander pourquoi cela n'est pas développé dans le texte ou si Harpman ne trouvait aucun

intérêt à résoudre la question de la disparition de la bipolarité chez un être androgyne, d'atteindre l'unicité des sexes, «le rêve paradoxal d'une humanité débarrassée de la sexualité par l'apparition d'un être idéal en lequel se fondraient les deux sexes»<sup>9</sup> (Monneyron, 1996: 17). Pour Orlando, il n'existe plus de limites, toute entrave a disparu, son âme est celle d'un garçon de douze ans, car c'est exactement à cet âge-là qu'il a arrêté de s'épanouir dû aux interdits et aux leçons de convenance féminine de Mme Berger mère, comme signale la narratrice.

L'*Orlando* de Virginia Woolf et l'*Orlanda* de Jacqueline Harpman racontent des histoires bien différentes mais il est indéniable que les deux œuvres partagent cependant certains aspects du récit. Tout d'abord, leur ton: le début d'*Orlanda*, tout comme celui d'*Orlando* «bouillonne de gaieté» (Harpman, 1996: 75); les deux récits s'achèvent sur une note triste, s'élevant toutefois au tragique dans celui de Harpman. D'autre part, les deux romans, bien que séparés par près d'un siècle, convergent sur un même sujet important: le rôle primordial de la mère dans le refoulement du double masculin, ou, si l'on veut, la castration de l'androgyne ou la soumission de celui-ci à la «moitié» féminine dont le genre est défini par le sexe affiché physiquement. Le point commun entre les personnages des deux romans se trouve dans le fait que ce refoulement de la partie masculine a lieu dans un «temps de la vie où les années passent sans qu'on vieillisse» (Harpman, 1996: 76), c'est-à-dire dans l'enfance. Dans *Orlanda*, au cours de la deuxième journée de la première époque (pp. 69-80), Aline parvient enfin à décrypter le sens véritable du livre de Virginia Woolf quand elle réussit à déterminer l'âge de son personnage. Elle comprend soudainement que le moment du «grand» changement –c'est-à-dire, la répression du double masculin– chez le personnage d'Orlando, s'est produit quand

il a fallu d'enfant asexué passer femme et la Vérité s'est imposée à la fillette récalcitrante, elle ne grimperait plus aux arbres, elle ne serait pas un guerrier, elle porterait des jupes et deviendrait timide. La pauvre Woolf tente de préserver son personnage du destin qu'elle a subi, elle éloigne Pureté, Chasteté et Pudeur qui ont si cruellement régné sur sa vie, mais, bien sûr, elle n'y arrivera pas (Harpman, 1996: 77-78).

Ce qu'Aline ignore encore c'est que cette révélation est en réalité une prémonition, le miroir de son propre destin. En effet, quelques jours après, la cinquième journée de la première époque (vers la moitié du livre), apparaît l'élément perturbateur, comme dans la tragédie classique. Aline, stupéfaite, entend Orlando lui déclarer: «Je suis toi» (Harpman, 1996: 149). C'est à partir de ce moment-là qu'Aline va découvrir qu'elle est en train de vivre une expérience semblable à celle du personnage de Woolf, que la fiction d'*Orlanda* est devenue sa propre réalité.

<sup>9</sup> J. Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, cité par Monneyron.

#### 4. La Mère ineffaçable

«On ne guérit pas de sa mère», dit Henri Chaumont à Emilienne (Harpman, 1991: 315). Au bout du compte, c'est la mère, ou plutôt la Mère<sup>10</sup>, qui est garante de la construction et du *maintien de soi* de sa fille, et qui est en particulier responsable du refoulement chez celle-ci du double masculin, ce que Jacqueline Harpman avait déjà montré dans un livre fondateur, *La Fille démantelée*. La relation mère-fille y apparaît dans toute sa complexité et tiendra par la suite une place fondamentale dans l'œuvre de l'écrivaine belge; des romans tels que *La Plage d'Ostende* (1991) et *Du côté d'Ostende* (2006), exposent des portraits divers de mères à tendance schizoïde convaincues d'être l'exemple à suivre pour une progéniture que, par ailleurs, elles négligent souvent. On retrouve dans *Du côté d'Ostende*, le personnage central d'Émilienne qui perd ici son rôle de narratrice pour céder le récit de sa vie à celui qui avait été un personnage dans l'ombre dans *La Plage d'Ostende*, Henri Chaumont. Toutes ces mères, qui sont aussi des filles, –sauf le dernier rejeton de la famille, Charlotte– vivent dans le souci de la transmission de valeurs féminines et du culte à la beauté, et se survalorisent au détriment de leur fille et par devant elle: Esther, mère de la *belle* Anita et grand-mère d'Émilienne, fait «passer la raison avant les usages» (Harpman, 1991: 24) et croit pertinemment que les «filles se disputent avec leur mère avant même de naître» (Harpman, 1991: 185); la *belle* Anita Balthus, toujours ravissante et «jusqu'à sa mort [...] couverte d'ornements» (Harpman, 1991: 9), adore la vie mondaine et cache son manque d'idées et de conversation dans les parures; Émilienne, fille d'Anita, tire parti «du cadre inchangé où [sa] place était inscrite» (Harpman, 1991: 18), et, dès l'âge de onze ans, soigne son corps et s'exerce à devenir belle dans le seul but de «devenir celle que [Léopold] choisirait, et de le rester toujours» (Harpman, 1991: 40), ce à quoi elle parviendra quatre ans après. Elle déclarera: «J'ai été belle autant qu'il m'était nécessaire» (Harpman, 1991: 40). Ne regrettant aucunement l'absence d'amour maternel envers sa fille Esther –appelée ainsi selon le souhait de sa grand-mère–, elle n'hésite pas à se qualifier de «mère porteuse» (Harpman, 1991: 189), car elle «ne souhait[ait] être ni mère, ni grand-mère et ne s'en [était] jamais cachée» (Harpman, 2006: 186-187). Et Esther, mère de Charlotte, est trop absorbée par sa vie artistique pour s'occuper de sa fille. Face à ce terrifiant enchaînement générationnel, d'autres mères souffrent aussi de l'héritage incontournable du genre. La *pauvre* Blandine, femme de Léopold et qui n'a pas eu d'enfant, supporte

<sup>10</sup> *La Fille démantelée* présente une fiction autobiographique dans laquelle la narratrice, la fille devenue femme adulte, revient sur son enfance-adolescence pour analyser la relation douloureuse et haineuse avec sa mère, Rose, à la mort de celle-ci. Rose, qu'elle interpelle dans le livre sous le nom de «ma Mère», comme réminiscence de l'éducation stricte, conservatrice et bourgeoise que celle-ci lui imposa, était une femme autoritaire et peu cultivée qui était parvenue à effleurer vaguement une certaine distinction sociale, et cela grâce à un mari fortuné mais qui tomba ensuite dans la ruine. Ce n'est pas en vain que Jacqueline Harpman dédie le livre à ses deux filles.

l'infidélité de son mari, «fidèle à sa discipline d'épouse bafouée mais silencieuse» (Harpman, 2006: 58). À la mort de Léopold, elle donnera libre cours à sa rancune et à sa souffrance et sombrera aussitôt dans un perpétuel état dépressif accompagné de maux arthritiques; c'est «un personnage de Balzac» (Harpman, 2006: 98), elle appartient «à la dernière génération des vraies jeunes filles, celles qui faisaient la gloire des familles et le malheur de leur vie» (Harpman, 2006: 62).

Le refoulement, sous tous ses aspects, est l'œuvre menée subrepticement par la mère chez sa fille, de la même manière que l'enseignement pratique et systématique du mensonge. Adrienne Rich l'illustre ainsi:

On nous a amenées à mentir jusque dans nos corps: teindre, foncer ou pâlir, friser ou défriser nos cheveux, épiler nos sourcils, raser nos aisselles, porter des bourrures à divers endroits ou nous comprimer dans des corsets, marcher à petits pas, vernir les ongles de nos mains et de nos pieds, porter des vêtements qui accentuent notre impuissance (Rich, 1979: s.p.).

Œuvre d'«affranchissement moral [et] délivrance psychologique» (Paque, 2010: 284), *La Fille démantelée* est, tout comme *Un manteau de trous* de Vera Feyder, le «récit d'une enfance saccagée, centré sur le sujet et sur sa relation à sa mère d'un point de vue quasi unilatéral» (Paque, 2010: 286). Cette réflexion capitale sur la relation mère-fille se poursuit donc dans *Orlanda*, relation à laquelle la psychanalyse de l'école de Mélanie Klein accordait une importance majeure.

Dans l'étude que Mezei consacre à *Orlanda* et qui s'appuie sur les idées exposées par Pierre Bourdieu dans *La Domination masculine*, il en ressort que l'éducation que Mme Berger inflige à sa fille Aline repose essentiellement sur le mécanisme des représentations obliques du féminin, c'est-à-dire sur la dénégation du masculin. Mezei remarque que la mère «s'applique à administrer à sa fille une éducation convenable, c'est-à-dire à lui apprendre les attentes somatiques collectives à l'égard de la femme. [...] Au lieu de lui reprocher de ne pas être féminine, elle lui impute d'être masculine» (Mezei, 2008: 127). Une déclaration de Jacqueline Harpman, parmi tant d'autres à ce sujet, ne laisse aucun doute sur le «secteur» d'elle-même qui a été, pour ainsi dire, transféré sur le personnage d'Aline, secteur qui semble contenir toutes les tendances au masculin, par la suite atrophiées. Elle explique qu'il y a des

aspects de soi-même qu'on n'a pas vécus ou qu'on a refoulés pour des raisons morales ou autres. L'aspiration à la masculinité par exemple? Petite, je voulais être conducteur de tram. Non, c'est pour les garçons. Pour un motif anatomique, ce genre d'aspiration n'est pas pratique pour la vie sociale (Paque, 2011: 15).

*Orlanda* renvoie à *La Fille démantelée* qui, selon les propos de l'écrivaine, montre «la lutte de la fille pour naître en dépit de la mère, de ce passé toujours pré-

gnant contre lequel on doit se battre sans arrêt pour se définir» (Paque, 2002: 24). À douze ans, Mme Berger avait dit à sa fille qu'elle avait l'air «masculine», «mots qui infectent les racines de l'avenir» (Harpman, 1996: 34) à la fois qu'elle louait «les maux de la féminité» (Harpman, 1996: 35). Aline Berger est l'œuvre de sa mère: «Les capitulations se succédèrent avec discrétion et subtilité [...]. Elle aima plaire, ce qui tue le garçon dans la fille» (Harpman, 1996: 36). Il y a dans la caractérisation du personnage d'Aline une mise en relief de la sur-détermination de l'éducation de la mère qui a détruit l'innocence première de l'être à la fois que la constatation d'un héritage maternel. Mais il est difficile de se dégager de l'emprise de ce vieil héritage. Ainsi Aline agit passivement par devoir «comme les vingt générations de femmes qui [l'] ont précédée et comme [s]a mère» (Harpman, 1996: 53), mais, en contrepartie, ses facultés intellectuelles, par exemple, en sont gravement atteintes; elle n'ose pas écrire des livres car c'est une activité réservée aux hommes: «La mère a si profondément inscrit ses convictions dans la fille qu'Aline leur obéit sans les connaître» (Harpman, 1996: 80).

Aline souffre sans trop de rage et sans trop le savoir de matrophobie. Jusqu'alors jeune femme obéissante des mœurs et bonnes manières héritées de sa mère, ce sera grâce à sa *réincarnation* ou dédoublement en *Orlanda* qu'elle pourra se venger en quelque sorte de Mme Berger, la mère exigeante, figure qui possède elle aussi son double dans le récit: la mère de Lucien, dont la laideur et la vulgarité emplissent Orlanda de dégoût. Orlanda regarde Mme Lefrère «avec épouvante» (Harpman, 1996: 88), oublie tout geste respectueux envers elle; il rompt avec l'asservissement inconditionnel à Mme Berger en dédaignant la mère de Julien Lefrère, en refusant de se plier à ses caprices –lui apporter à boire de l'alcool–, à ses appels téléphoniques. Susan Bainbrigge (2009: 92) écrit à ce sujet:

Through this external relationship, she becomes more forthright, able to express her opinions and preferences, and questions the way in which she has been conditioned by others, specially as far as fulfilling obligations is concerned, in a manner reminiscent again of Beauvoir's thesis<sup>11</sup>.

C'est Adrienne Rich (1976: 237) qui emprunte le terme «matrophobia» à la poétesse Lynn Sukenick<sup>12</sup> par lequel celle-ci laisse signifier non point la peur de la mère ou de la maternité, sinon la peur de devenir sa propre mère, d'intérioriser strictement le modèle féminin/maternel donné par la mère:

<sup>11</sup> Trad.: «À travers cette relation externalisée, elle devient plus sûre d'elle-même, capable d'exprimer ses opinions et préférences, et de questionner la manière dont elle a été conditionnée par les autres, spécialement en ce qui concerne l'accomplissement des obligations, dans une sorte de réminiscence de la thèse de Simone de Beauvoir».

<sup>12</sup> Voir Lynn Sukenick, «Feeling and Reason in Doris Lessing's Fiction». *A Magazine of History*, 14/3, 336-346.

Thousands of daughters see their mothers as having taught a compromise and self-hatred they are struggling to win free of, the one through whom the restrictions and degradations of a female existence were perforce transmitted. Easier by far to hate and reject a mother outright than to see beyond her to the forces acting upon her. But where a mother is hated to the point of matrophobia there may also be a deep underlying pull toward her, a dread that if one relaxes one's guard one will identify with her completely. An adolescent daughter may live at war with her mother yet borrow her clothes, her perfume. Her style of housekeeping when she leaves home may be a negative image of her mother's: beds never made, dishes unwashed, in unconscious reversal of the immaculately tended house of a woman from whose orbit she has to extricate herself<sup>13</sup>.

Par ailleurs, Rich signale l'erreur fondamentale de la psychanalyse freudienne qui voit dans la rage des filles envers leur mère le ressentiment de ne pas avoir de pénis. L'envie de pénis n'est en définitive, comme on l'a constaté depuis, qu'une formule de plus dans «la prison du langage patriarcal» (Rich, 1979: avant-propos à l'édition française, s.p.), un «mensonge patriarcal [qui] a manipulé les femmes à la fois par les mots et par le silence» (Rich, 1979: s.p.). Rich souligne à la fois l'importance de la relecture de Freud par Clara Thompson qui considère que l'*envie de pénis* n'est qu'une métaphore qui éclaire l'attitude de n'importe quel groupe sous-privilegié, comme celui des femmes, envers les groupes qui sont au pouvoir.

Dans *To the Lighthouse*, Virginia Woolf offre l'une des visions les plus complexes et passionnées du schisme mère-fille, vision certainement proche de celle que nous offre Jacqueline Harpman. Dans le roman de Woolf, la fille Lily Briscoe, l'alter-ego de Woolf, comprend que ce sera en s'acharnant sur son travail qu'elle parviendra à faire face au pouvoir extraordinaire de sa mère, Mrs. Ramsay. À travers son travail, du domaine du masculin, Lily pose son indépendance par rapport aux hommes, ce que sa mère ne fait pas. La mère ne pratique aucun métier car elle se sent le besoin de

---

<sup>13</sup> Traduction: «Des milliers de filles voient leur mère comme celle qui leur a enseigné le compromis et la haine de soi, ce dont elles essaient de se dégager pour gagner leur liberté ; elles voient en elle celle à travers qui leur ont été transmises par la force les restrictions et les dégradations d'une existence féminine. Il est de loin plus facile de rejeter purement et simplement une mère que de voir au-delà d'elle les forces qui agissent sur elle. Mais là où une mère est haïe jusqu'au point de la matrophobie, il peut y avoir une tension sous-jacente à son égard, une crainte de cesser d'être sur ses gardes et de s'identifier complètement à elle. Une adolescente peut vivre en guerre avec sa mère même si elle lui emprunte ses vêtements et son parfum. La façon dont elle tiendra sa maison une fois quitté le domicile familial peut rendre une image négative des habitudes de la mère : lits jamais faits, vaisselle sale, l'inversion inconsciente de la maison bien entretenue d'une femme, de l'orbite de laquelle elle veut se dégager».

travailler *pour les hommes*. Le commentaire de Rich sur la mise à découvert de la personnalité de Mrs Ramsay par Woolf, est parfaitement transposable à celle de Mme Berger, bien que dans son texte Harpman lui laisse rarement l'occasion de s'exprimer: «In the most acute, unembittered ways, Woolf pierces the shimmer of Mrs. Ramsay's personality; she needs men as much as they need her, her power and strength are founded on the dependency, the *sterility* of others»<sup>14</sup> (Rich, 1976: 229).

Tout ce qui rappelle Mme Berger est odieux. Dans le train, Orlanda s'éloigne avec répulsion de la jeune fille imprégnée d'odeur à savonnette qui lui évoque avec dégoût la mère d'Aline, Marie, qui «savonnait vigoureusement sa fille, l'aspergeait d'eau de Cologne [...], le parfum délicat de la féminité bien tenue lui fut insupportable, c'était la prison où il avait été enfermé et dont il n'avait jamais imaginé s'évader» (Harpman, 1996: 52). Orlanda, c'est donc, tout simplement, la métaphore de la rébellion, d'une prise de conscience de la faculté de renverser l'ordre bienséant du monde: «Car, à force d'avoir tenté d'être ce que sa mère lui suggérait, discrètement, de devenir, elle ne sent pas qu'elle soit unique comme chacun a le droit de se sentir» (Harpman, 1996: 38).

### Conclusion

L'espoir de «réintégrer l'unité harmonieuse dans une *coincidencia oppositorum*» (Barret, 2007: 217), de retrouver la félicité de l'état premier est un impossible, un état non durable. *Orlanda* c'est le livre de l'échec, de l'échec du double; tous les personnages sont condamnés à vivre leur solitude et leur manque de l'autre. Tout au plus, ils devront accepter la cohabitation malheureuse des deux parties. Aucun n'atteint son objectif: Orlanda ne réussit pas à se libérer d'Aline, Aline ne réussit pas à se libérer de la mère, et à partir de là, toute une chaîne pourrait être amorcée. Le livre se clôt sur la très signifiante tentative de drague infructueuse d'Aline Berger –de nouveau dans sa complétude– sur Paul Renault. À travers le rejet essuyé et la constatation des goûts sexuels inébranlables de cet homme qui avait pourtant été séduit par Orlanda et avait savouré sa compagnie, Aline nous renvoie le regard familial de Jacqueline Harpman tentant toujours de déchiffrer le malaise collectif et la discordance au cœur de l'être. L'androgynie est le lieu de l'indétermination, la formulation par excellence de la totalité, l'«état paradoxal dans lequel les contraintes coexistent sans pour autant s'affronter et où les multiplicités composent les aspects d'une mystérieuse unicité» (Eliade, 1962: 117). Nous avons certainement perdu la candeur du spectateur grec mais le but qu'assignait Aristote à la tragédie, faire ressentir de la terreur et de la pitié, est présent dans *Orlanda*.

<sup>14</sup> Traduction: «De façon clairvoyante et dénuée d'amertume, Woolf saisit les reflets de la personnalité de Mrs. Ramsay; elle a besoin des hommes autant qu'ils ont besoin d'elle, son pouvoir et sa force son fondés sur la dépendance, sur la *stérilité* des autres».

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANDRIANNE, René (1992): «Interview critique de Jacqueline Harpman». *Textyles* 9, 199-210.
- ARRÁEZ LLOBREGAT, José Luis (2006): «Transexualité et vice dans *Orlanda* de Jacqueline Harpman. Interprétation psychanalytique du roman à partir de l'Analyse Transac-tionnelle (AT)». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses* 21, 7-14.
- BAINBRIGGE, Susan (2009): *Culture and Identity in Belgian Francophone Writing: Dialogue, Diversity and Displacement*. Bern, Peter Lang (*Modern French Identities*, n° 72).
- BARRET, Cécilia (2007): «Espace et androgynie dans *L'Exil d'Hortense* de Jacques Roubaud», in E. Ramos-Izquierdo et A. Schober (dirs) *L'Espace de l'Éros. Représentations tex-tuelles et iconiques*. Limoges, Pulim, 217-226.
- BOURDIEU, Pierre (1998): *La domination masculine*. Paris, Éditions du Seuil (Points).
- DOMSOVA, Lucia (2008): «Le mythe de l'aAndrogyne dans le roman de Jacqueline Harpman *Orlanda*». Disponible sur [http://is.muni.cz/th/178518/ff\\_b/Le\\_mythe\\_de\\_l\\_androgyne\\_dans\\_le\\_roman\\_de\\_Jacqueline\\_Harpman\\_Orlanda.pdf](http://is.muni.cz/th/178518/ff_b/Le_mythe_de_l_androgyne_dans_le_roman_de_Jacqueline_Harpman_Orlanda.pdf); consulté le 12/06/2011].
- ELIADE, Mircea (1962): *Mérophistophélès et l'Androgyne*. Paris, Gallimard.
- FREUD, Sigmund (1984): *Essais de psychanalyse*. Traduction française. Paris, Payot [1<sup>e</sup> éd.: 1920].
- HARPMAN, Jacqueline (1990): *La Fille démantelée*. Paris, Stock.
- HARPMAN, Jacqueline (1991): *La Plage d'Ostende*. Paris, Stock, le Livre de Poche.
- HARPMAN, Jacqueline (1996): *Orlanda*. Paris, Grasset.
- HARPMAN, Jacqueline (2002): «Entretien livres: Dans l'âme des amants», in *DH.be*. Dispo-nible sur <http://www.dhnet.be/culture/livres/article/45739/livres-dans-l-ame-des-amants.html>; consulté le 04/06/2011].
- HARPMAN, Jacqueline (2004): «Jacqueline Harpman», in *La littérature au présent. 51 écri-vains belges contemporains*. Bruxelles, Ministère de la Communauté française, Service de la Promotion des Lettres, s.p.
- HARPMAN, Jacqueline (2006): *Mes Œdipe*. Bruxelles, Le Grand Miroir.
- HARPMAN, Jacqueline (2006): *Du côté d'Ostende*. Paris, Grasset.
- HARPMAN, Jacqueline (2008): *Avant et après*. Bruxelles, Luc Pire-Le Grand Miroir.
- LIBIS, Jean (1980): *Le Mythe de l'androgynie*. Paris, Berg International Éditeurs.
- MEZEI, Vlad-Georgian (2008): «Construction sociale en creux du corps féminin dans *Orlan-da* et *Moi qui n'ai pas connu les hommes* de Jacqueline Harpman». *Philologia* 4, 125-134.
- MONNEYRON, Frédéric (1996): *L'androgynie décadent. Mythe, figure, fantasmes*. Grenoble, ELLUG.
- PAQUE, Jeannine (2002): «Dieu, les autres et moi: les vies parallèles et Jacqueline Harpman (Entretien)». *Le Carnet Les Instants* 123, 23-25.



- PAQUE, Jeannine (2010): «L'autobiographie au féminin en Belgique francophone: écriture individuelle, identité collective?», in S. Bainbrigge, J. Charnley et C. Verdier (éds.), *Francographies: identité et altérité dans les espaces francophones européens*. New York, Peter Lang (*Belgian Francophone Library*, v. 23), 277-290.
- PAQUE, Jeannine (2011): «Jacqueline Harpman aujourd'hui (Entretien)». *Le Carnet Les Instants* 166, 13-17.
- RICH, Adrienne (1979): *Les femmes et le sens de l'honneur – Quelques réflexions sur le mensonge*. Traduction française. Ottawa, Les éditions du remue-ménage.
- ROMERAL, Francisca (2010): «*Le corsage de Milady*: désir et tabou dans *Avant et après* de Jacqueline Harpman», *Francofonía*, 19, 158-174.

## La figura del doble y la transformación de la enigmática identidad del personaje en *Le Locataire chimérique* de Roland Topor: un recorrido laberíntico

Ma Teresa Lozano Sampedro

*Universidad de Salamanca*

tlozano@usal.es

### Résumé

Dans *Le Locataire chimérique* le thème du *double* est présenté à travers une constante oscillation entre la différence et l'identité qui dessine la trajectoire de la transformation. L'élément visuel est spécialement révélateur d'une dualité problématique où l'espace et le temps deviennent changeants, mouvants, selon la perspective interne du personnage. Le thème du cycle perpétuel, qui abolit la différence entre la vie et la mort, s'inscrit dans la configuration labyrinthique d'un texte où le lecteur, comme le personnage, s'égaré et se retrouve tour à tour. Notre objectif, dans cette étude, est de montrer comment la thématique et la structure se rejoignent pour aboutir à un final ouvert sur une double interrogation: la mystérieuse identité de l'«original» et l'authenticité de l'existence de son «double».

**Mots-clé:** Roland Topor; littérature fantastique; métamorphose; labyrinthe; miroir; circularité.

### Abstract

The theme of the double is presented in *The Tenant* through a constant swinging between the difference and the identity that is described by the trajectory of the change. The visual element serves especially as a sign of a problematic duality where both space and time become changeable, shifting, according to the character's inner perspective. The theme of the perpetual cycle, which abolishes the difference between life and death, is part of the labyrinthine layout of this text where the reader, like the character, gets lost and finds his place in turn. Our aim in this paper is to show how the theme and the structure merge to lead to an open ending on a double question: the mysterious identity of the «original» and the genuineness of the existence of its «double».

**Key words:** Roland Topor; fantastic literature; metamorphosis; labyrinth; mirror; circularity.

## 0. Introducción

Iniciaremos nuestro estudio con unos breves apuntes sobre la compleja personalidad de Roland Topor y sobre la novela que nos ocupa<sup>1</sup>. La corta vida de este escritor, nacido en París en 1938 y fallecido también en París en 1997, se caracteriza por una actividad polifacética de una gran riqueza. Hijo de inmigrantes judíos de origen polaco establecidos en París en 1930 por el anhelo de Abram Topor, padre de Roland, de triunfar en la capital francesa como escultor, su infancia se vio marcada por la ocupación nazi y una forzosa huida a Saboya. Años después del regreso a París tras la liberación, comienza su carrera artística, que podríamos calificar de ecléctica. Estudió en la École des Beaux Arts y colaboró en revistas de diferentes tonos y estilos, de entre las que destacaremos únicamente *Hara-Kiri*, por el culto al humor negro que constituye para el autor la única vía de escape de una realidad insatisfactoria. Fundó, junto con Fernando Arrabal y Alexandro Jodorowsky, el movimiento *Panique* en 1962. Es autor de novelas (*Joko fête son anniversaire*, *Épreuve par neuf*, *Mémoires d'un vieux con*, *Portrait en pied de Suzanne*, etc.) de relatos (*Four roses for Lucienne*, *Café Panique*, *Taxi Stories*, *Vaches noires*, etc.) de obras teatrales (*Le Bébé de Monsieur Laurent*, *Vinci avait raison*, *L'ambigu*, etc.). Su actividad creativa se extiende a colaboraciones en el cine (con diversos guiones y decorados) y en la televisión, entre otros ámbitos<sup>2</sup>. De entre toda esta actividad desbordante, hemos de destacar especialmente su faceta de dibujante, plasmada en colecciones muy peculiares que realizó desde 1960 hasta su muerte. Citaremos únicamente la titulada *Toporland* de 1977, año en el que también ilustró las *Ceuvres romanesques* de Marcel Aymé.

Si incidimos aquí especialmente en la creación pictórica de Roland Topor es porque sus dibujos constituyen la representación de una realidad distorsionada y caricaturesca, del mismo modo que su novela *Le Locataire chimérique*, obra que conecta con tres grandes rasgos de su existencia y de su actividad creadora: el sentido de lo grotesco, del absurdo y del miedo a la muerte. Como veremos a lo largo de nuestro estudio, en la base de la narración subyace la percepción de una realidad monstruosa, que se va confirmando progresivamente hasta revelarse como un callejón sin salida que frustra toda tentativa de huida del protagonista. Es esta angustiosa realidad la que estructura la novela y confiere entidad al tema del doble.

<sup>1</sup> Para una visión en profundidad de la vida y la obra de Topor, remitimos al estudio de Franz Vaillant (2007), *Roland Topor ou le rire étranglé. Le Locataire chimérique* ha sido traducido al español por Juan Luis González con el título de *El quimérico inquieto* (Valdemar, 2009).

<sup>2</sup> Sobre los aspectos biográficos, literarios y artísticos de Roland Topor se pueden consultar los siguientes documentos electrónicos: [http://fr.wikipedia.org/wiki/Roland\\_Topor](http://fr.wikipedia.org/wiki/Roland_Topor); el blog de Alain Yver: [http://jazz.blog4ever.com/blog/lire-article-78728-1966919-roland\\_topor.html](http://jazz.blog4ever.com/blog/lire-article-78728-1966919-roland_topor.html); el blog *Roland Topor et Moi* (<http://toporetmoi.over-blog.com>, aquí se encuentra la entrevista «Le rapp de Topor», donde expone sus inquietudes artísticas y existenciales); y el vídeo disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=tMFymZJWaEE>, que contiene dibujos y explicaciones del propio Topor.

Publicado en 1964, *Le Locataire chimérique* fue brillantemente adaptado al cine por Roman Polanski en 1976 bajo el título de *Le Locataire*, representando a Francia en el festival de Cannes<sup>3</sup>. Creemos que pueden ser dos los motivos principales de la atracción del cineasta por la novela de Topor. El primero se enmarcaría en el terreno estructural, concretamente en la técnica de la visualización, puesto que en *Le Locataire chimérique* el lector accede muy frecuentemente a lo largo de la narración a un campo visual restringido, únicamente percibido desde la focalización del protagonista Trelkovsky<sup>4</sup>. El segundo residiría en la temática: como otros relatos adaptados por Polanski al cine, de los que quizás el más conocido es *Rosemary's baby* de Ira Levin, *Le Locataire chimérique* se encuentra plenamente inserto, como su título lo sugiere, en la temática de las «casas malditas». Ambos aspectos nos parecen complementarios. Remitimos a la expresión de Pierre Guffroy, constructor de un inmueble artificial de cinco pisos en los Studios Epinay de París para rodar los interiores de la película:

Ce qui l'intéresse avant tout, ce sont les volumes, la relation qui s'établit, par le décor, entre le temps et les distances –en fonction de l'envie qu'il a de sentir la durée des trajets, la circulation des acteurs. [...] Il fallait créer de l'étouffant, jouer avec la hauteur des plafonds, retrouver cette lumière des cours d'immeubles où le soleil ne rentre jamais (Boutang, 1986: 183).

Aunque nuestro estudio se basará exclusivamente en la novela de Roland Topor, no consideramos esta declaración como una mera anécdota, sino como una muestra del interés de Polanski por plasmar en su versión cinematográfica la estrecha relación entre el espacio, el tiempo y lo visual que se entrelazan en *Le Locataire chimérique* para constituir un relato asfixiante, en el que el lector, en consonancia con el protagonista, se pierde y se reencuentra alternativamente. La concepción de lo fantástico en Topor<sup>5</sup> se apoya sobre la experiencia de la vida ordinaria para subvertirla poco a poco y abrirla a lo desconcertante y lo terrorífico motivado por la imaginación delirante o «quimérica» del sujeto perceptor de fenómenos inquietantes. En relación con esto citamos aquí estas palabras de Pujante (2001: 175):

En la escritura de Roland Topor nos encontramos con que, partiendo siempre del dominio de la ficción, en un primer momento el lector cae inmediatamente ya sea en lo irreal (co-

<sup>3</sup> Sin entrar en detalles sobre esta adaptación cinematográfica, fascinante en nuestra opinión, señalaremos que el mismo Polanski representó el papel del protagonista de la novela, el tímido Trelkovsky, parisiense de origen polaco, y que uno de los personajes más enigmáticos del relato, Stella, fue interpretado por Isabelle Adjani.

<sup>4</sup> A lo largo de nuestro estudio, intentaremos mostrar la relevancia de este aspecto basándonos exclusivamente en la temática del «doble» en la novela.

<sup>5</sup> Para una visión específica de lo fantástico y de los espacios oníricos en la obra de Topor, se debe consultar el interesante estudio de Domingo Pujante González (2006).

mo en *Le sacré livre de Prouto* o *Joko fête son anniversaire*) ya sea en una situación real o lógica en la que lo irreal amenaza con apoderarse en cualquier momento de la situación y del personaje (verbigracia en *Le Locataire chimérique* o en *Jachère-Party*).

*Le Locataire chimérique* consta de tres partes: «Le Nouveau Locataire», «Les Voisins» y «L'ancienne Locataire». Pero estas tres partes y sus diversos capítulos a veces se entrecruzan, otras veces se contradicen y en ocasiones los títulos no se corresponden exactamente con el contenido del texto que anuncian. Ello se debe a la especial complejidad del planteamiento del tema del doble en este relato fantástico: Roland Topor despista constantemente al lector generando en él, desde el inicio y de manera claramente progresiva e incluso acelerada hacia el final de la novela, una sensación de «inquietante extrañeza» conducente a averiguar si realmente existe un «doble» del «original». Nuestro propósito en el presente estudio no consistirá exactamente en «desentrañar» este enigma –en el que reside el encanto de la obra– sino en ofrecer una de las diversas interpretaciones posibles en este sentido. Con este fin, abordaremos algunos de los diversos aspectos más significativos del «doble» en *Le Locataire chimérique* con un enfoque temático, aunque inseparable de su estructura laberíntica.

### 1. El mutismo y el presagio de la muerte

La historia de Trelkovsky es contada en tercera persona por un narrador externo que va relatando los acontecimientos desde la perspectiva interna del personaje, es decir siguiendo sus impresiones, percepciones e imaginaciones. Nos encontramos, pues, ante una estrategia narrativa propia de ciertos relatos fantásticos basados en la exploración de la ambigüedad perceptiva:

El lector se encuentra dentro de un tejido complejo en el que lo racional se mezcla con lo irracional, [...] en el que la visión alucinada (soñadora, idealizante, deformante) puede generar o condicionar la identidad del fenómeno supranatural, y en el que también el narrador, (y por detrás de él, el autor) está buscando la confusión, la perplejidad o la inquietud del lector por la manera de narrar los extraños acontecimientos ofreciendo transiciones equívocas (Herrero, 2000: 194).

El primer capítulo –«L'appartement»– presenta una situación de total normalidad en la que, en principio, nada es sorprendente. Trelkovsky es un joven funcionario de unos treinta años, amable, honesto, retraído, que busca un nuevo piso en París: «Trelkovsky allait être jeté à la rue lorsque son ami Simon lui parla d'un appartement libre rue des Pyrénées. Il s'y rendit. La concierge, revêche, refusa de lui faire visiter les lieux, pourtant un billet de mille la fit changer d'avis» (Topor, 1996: 9).

Más tarde, el lector se interrogará, entre otros muchos aspectos, sobre el extraño comportamiento que adoptará esta portera, carente de nombre, y sobre la enti-

dad tanto de ella como de este amigo de Trelkovsky, Simon, cuyo nombre duplica el de Simone Choule, la antigua inquilina del apartamento que, supuestamente, ha intentado suicidarse tirándose por la ventana y rompiendo la vidriera del patio vecinal, encontrándose por ello en el hospital en estado de coma. Igualmente, resultará una incógnita nunca resuelta (que intentaremos interpretar) el motivo por el cual el joven ha tenido que dejar su antiguo estudio.

De este modo, la interpretación del lector oscila constantemente: a veces comparte los temores del personaje principal, otras veces tiende a considerar estos temores infundados como fruto de la alucinación del mismo, y en ocasiones permanece simplemente en un estado de suspense.

Ya desde el primer capítulo, dos personajes –la portera y Monsieur Zy<sup>6</sup>, el propietario del inmueble– suscitan cierta sospecha en el lector. Ante la posibilidad, expresada por Trelkovsky, de que Simone Choule se restablezca y vuelva a ocupar su apartamento, las actitudes de la portera y del propietario son idénticas, afirmando ambos que esto sería «une éventualité qui a peu de chance de se réaliser» (Topor, 1996: 14). La posibilidad del doble, que se insinúa solo hacia el final de la primera parte de la novela, va preparándose lentamente por medio de un aspecto fundamental: la condena del protagonista al «silencio» que acabará conduciendo a la negación absoluta de la palabra. Más que el precio del alquiler, lo que importa a Monsieur Zy es que su inquilino nunca haga ruido. Es esta la condición *sine qua non* impuesta por el propietario a Trelkovsky para alquilarle el piso. Sin llegar a generar, en principio, en el lector, la sensación de *inquietante extrañeza*, se percibe desde un primer momento que esta exigencia excesivamente rigurosa conlleva la condena a la soledad: «Nous sommes de vieilles gens, nous n'aimons pas le bruit, Aussi, je vous avertis tout de suite, si vous êtes marié, si vous avez des enfants, vous pouvez me proposer un million, je ne marche pas» (Topor, 1996: 14).

Llama la atención que Trelkovsky acepte sin protestar esta condición por un mísero apartamento interior de dos habitaciones oscuras, sin cocina y sin baño propio, y con una sola ventana y que no intente buscar nada más en todo París, subyugado por esta casa que parece ejercer un extraño dominio sobre él y percibiendo el piso desde el principio como «son appartement» (Topor, 1996: 16). A lo largo de todo el relato, resulta sorprendente la recurrencia a lo auditivo: los sonidos, la música, el rui-

---

<sup>6</sup> Señalaremos aquí únicamente una aproximación al simbolismo de los nombres, sobre el cual volveremos muy brevemente, que no pasa desapercibido en la novela. Resulta significativo que el amigo de Trelkovsky que le procura el piso se llame Simon. En cuanto al autoritario Monsieur Zy, Concepción Hermosilla Álvarez (1987: 152) lo interpreta, desde un punto de vista psicoanalítico, como el nombre amputado de la figura paternal: «zizi: membre viril». En este sentido, que no se contradice con el estudio psicoanalítico de la novela realizado por Hermosilla, podríamos añadir que, si la trayectoria de Trelkovsky consiste efectivamente en una regresión más que en una progresión, el nombre de Zy nos parece también un juego con el leguaje consistente en la inversión de las dos últimas letras del alfabeto.

do, jalonan la narración, puntúan los acontecimientos con matices diversos y peculiares. En el segundo capítulo, «L'ancienne locataire», Trelkovsky visita a la moribunda, completamente envuelta en vendajes, en el hospital, y ya se anuncia, como un presagio, un tema significativo de la novela: la ausencia de la palabra, articulada y significativa, a la que suple el sonido inarticulado, indiferenciado. En el hospital Trelkovsky conoce a Stella, joven amiga de Simone Choule que se encuentra totalmente consternada ante lo sucedido puesto que la víspera de su supuesto intento de suicidio Simone estaba alegre y, en general, llevaba una vida feliz. Stella, que desempeñará en la historia un papel tan importante como enigmático, habla a su amiga con la esperanza de ser reconocida por ella: «—Simone, Simone, tu me reconnais, demanda la jeune fille à voix basse, c'est Stella qui est là. Ton amie Stella, tu me reconnais?» (Topor, 1996: 22). Pero la palabra encuentra como única respuesta un sonido imposible de interpretar, sonido que acompaña a la absoluta inmovilidad de Simone: «L'œil demeurerait fixe, contemplant toujours le même point invisible au plafond. Trelkovsky se demandait si elle n'était pas morte, mais un gémissement monta de la bouche, étouffé d'abord, puis s'enflant pour finir en un cri insupportable» (Topor, 1996: 22).

Y este gemido que se transforma en horrible grito determinará de forma clara la circularidad de relato, haciendo que al final se confundan las identidades de Simone Choule y de Trelkovsky.

Una clave importante para la interpretación de la novela nos es ofrecida por el tercer capítulo, titulado «L'Installation». Profundamente conmovido por la noticia de la muerte de Simone Choule, «comme s'il venait de perdre un être très cher» (Topor, 1996: 29), Trelkovsky decide ir a su entierro, pero solo podrá asistir a la misa de funeral, puesto que Simone será enterrada en Tours, su ciudad natal. Y «l'ambiance lugubre» de la iglesia le infunde pensamientos siniestros: «Il fut assailli par un cortège d'idées moroses. La mort était présente, plus que tout autre il la ressentait» (Topor, 1996: 30-31)<sup>7</sup>. Las imaginaciones eróticas que habitualmente alejan de él el pensamiento de la muerte, resultan inútiles en esta ocasión, en la que se ve a sí mismo transportado al interior de la tierra:

Pendant une seconde d'une intensité absolue, Trelkovsky eut la sensation physique du gouffre au-dessus duquel il se mouvait. Il eut le vertige. Après vinrent les horribles détails: le cercueil que l'on cloue, la terre qui tombe lourdement contre les parois, la lente décomposition du cadavre. [...]  
Il lui fallait absolument se gratter pour être sûr que les vers n'existaient pas, n'existaient pas encore. [...] Il sentait des mil-

<sup>7</sup> El constante miedo a la muerte de Roland Topor, señalado por Frantz Vaillant en la única biografía existente sobre el autor, *Roland Topor ou le rire étranglé* (Paris, Buchet-Chastel, 2007) está continuamente presente en *Le Locataire chimérique*, constituyendo el elemento que estructura el tema del «doble» en esta novela.

liers de bestioles hideuses le ronger, sucer tout son intérieur  
(Topor, 1996: 31-32).

Este pasaje tan significativo de la novela resulta revelador respecto al destino del protagonista: «Cela préfigure ce qui lui arrivera» (Hermosilla, 1987: 147), pues la progresiva asimilación de Trelkovsky a Simone Choule se realizará a través de etapas sucesivas marcadas por diferentes signos misteriosos conducentes a la necesaria idea del suicidio. En este episodio, a través de la mirada del personaje, la iglesia se hace *sepulcro* porque, en realidad, no hay entierro de Simone Choule: a lo que el lector asiste es al *entierro* de Trelkovsky. A lo largo de todo el relato, el espacio y el tiempo – aunque quizás este último en menor medida– son elementos configuradores del tema del doble. Espacio y tiempo van presentando sutilmente, bajo la perspectiva de lo onírico, puntos de sutura entre las enigmáticas personalidades de Trelkovsky y de Simone Choule. Y aquí el espacio encierra al personaje, le atrapa, de modo que la puerta de la iglesia, de la que intenta escapar, se hace «tapa de ataúd»:

Arrivé devant le portail, il tourna la poignée, mais rien ne se passa. La panique le saisit. [...] Il s'acharnait sur la porte, sans comprendre d'où venait la résistance, sans espoir. Il mit longtemps pour apercevoir la petite porte qui se découpait dans la grande, un peu plus loin sur la droite. Celle-ci s'ouvrit sans difficulté, il la franchit d'un bond (Topor, 1996: 32- 33).

Una idea acude a la mente del personaje: imaginar una «personificación» de la muerte, en una bellísima y peculiar ensoñación del *imaginario mineral* que remite al *eterno renacer* de la Tierra. Y es que la idea del *ciclo perpetuo*, negador de la muerte absoluta, se anuncia aquí como la única posibilidad de vida del personaje: «Symboliser la mort, c'était déjà lui échapper, s'évader» (Topor, 1996: 32). Simbolización que representa, en la mente de Trelkovsky, la esperanza de la vida eterna, la posibilidad de «durer jusqu'à deux cents ans» (Topor, 1996: 33).

El eterno círculo heraclitano entre la vida y la muerte se manifiesta en *Le Locataire chimérique* mediante un proceso de sucesivas metamorfosis que finalmente conducirán al lector a la percepción del tiempo como un *instante único*, percepción que se enmarca en la estructura espacial. A este respecto, cabe decir que el título de este capítulo, «L'Installation», resulta engañoso. Casi por entero, el capítulo es una reflexión sobre el sentimiento de angustia ante la muerte, y solo al final, de manera muy rápida y significativamente inmediata a la muerte de Simone, Trelkovsky firma el contrato de arrendamiento, va a recoger sus pertenencias a su antiguo estudio y toma posesión de su nuevo espacio de esta forma: «A midi, il faisait tourner la clé dans la serrure de l'appartement. Il déposa les deux valises devant la porte, mais n'alla pas plus loin. Il ressortit pour aller manger au restaurant car il n'avait rien absorbé depuis le déjeuner de la veille» (Topor, 1996: 36). ¿Se trata, pues, de una verdadera



*instalación* en el apartamento dejado por la muerta? Trelkovsky ni siquiera llega a traspasar *la sacralidad del umbral*, que conduce «jusqu'à un lointain passé, un passé qui n'est pas le nôtre» (Bachelard, 2005: 200). Muy al contrario, se queda en el *cosmos* de lo *entreabierto*, simbolizado por la *puerta*, y entreabierto quedará siempre su relación con su «doble». Antes de tomar posesión de su nuevo apartamento, la sensación experimentada durante la breve estancia en su antiguo estudio –cuya duración exacta, por otra parte, no se precisa en el texto– resulta significativa:

Plus jamais il ne reverrait cette pièce qui avait été l'écrin de sa vie. D'autres viendraient qui rendraient méconnaissables les murs qu'il connaissait si bien, qui bouleverseraient l'ordre, qui tueraient dans l'œuf la simple supposition qu'un certain Monsieur Trelkovsky avait pu habiter là avant eux. Sans cérémonie, d'une nuit à l'autre, il s'en irait (Topor, 1996: 35).

Este sentimiento de nostalgia centrado en la cuestión de la *identidad*, unido a la precipitación con la que Trelkovsky deja sus maletas y sale al exterior, conduce a una posible interpretación de este capítulo: «L'Installation» del personaje en el apartamento no es, simbólicamente, sino la *instalación* en la muerte.

Mutismo y muerte aparecen estrechamente ligados en *Le Locataire chimérique*. El cuarto capítulo, «Les Voisins», supone el inicio de la transición de la *palabra* al *silencio*. Tras la muerte de la antigua inquilina, Trelkovsky, en posesión de su nuevo piso, incitado por sus compañeros de oficina –Simon y Scope<sup>8</sup>– se decide a dar una fiesta de inauguración del piso. El espacio y el personaje parecen festejados conjuntamente en un ambiente de felicidad en que el lúgubre apartamento y su apocado y tímido habitante resplandecen de manera inusual. Y, sobre todo, Trelkovsky, que siempre pasa desapercibido ante los demás, siente la alegría de oír repetir su nombre, su seña de identidad:

On se taisait quand il racontait une histoire, on riait quand elle était drôle, on l'applaudissait même. Et surtout, on répétait son nom. A tous propos quelqu'un disait «j'étais avec Trelkovsky...» ou «l'autre jour Trelkovsky...» ou encore «Trelkovsky disait...». Il était vraiment le roi de la fête (Topor, 1996: 38)<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> En nuestra opinión, el extraño nombre de Scope no está elegido al azar. Será Scope («el que ve»), el personaje que más claramente focalizará la progresiva transformación de la identidad de Trelkovsky.

<sup>9</sup> La compleja personalidad del protagonista es un rasgo esencial que determina el desarrollo del tema del doble en la novela. Por una parte, Trelkovsky intenta pasar desapercibido, y se nos presenta como un personaje anodino. Pero, a la vez, y quizás de manera complementaria, el complejo de persecución que va a sufrir es signo de una megalomanía que le hará «imaginer un nombre très élevé d'ennemis» (Hermosilla, 1987: 150).

En el transcurso de esta «pendaison de cremaillère» se habla sin cesar. Pero la *palabra* es bruscamente interrumpida por un vecino que llama a la puerta quejándose del ruido con tono amenazante: «J’habite au-dessus de vous et j’entends tout ce que vous dites. Vous remuez des chaises, vous marchez en faisant du bruit avec vos chaussures. C’est intenable. Est-ce que vous avez l’intention de continuer longtemps?» (Topor, 1996: 41). Trelkovsky se excusa y, ante el temor a una nueva represalia, acaba por expulsar a sus invitados. Desde esta fiesta truncada, el miedo empieza a invadir la existencia del personaje, pues desde este momento empezará a desencadenarse una sucesión de golpes en el techo, en el suelo, en las paredes del apartamento, supuestamente en demanda de silencio cuando Trelkovsky produce un mínimo ruido, o incluso sin ruido alguno. Ello genera en el personaje, y en el lector, una sensación de angustia y de asfixia que irá transformando paulatinamente la relación del personaje con el espacio, de modo que el apartamento irá adquiriendo más adelante los tintes de «sepulcro», de lugar de la muerte del que hay que huir a toda costa. En la trayectoria paralela de metamorfosis del personaje y de metamorfosis del espacio, que preside el relato, este cuarto capítulo representa el inicio de un sentimiento de terror ante lo inexplicable, que se hará posteriormente más explícito, especialmente a través de sensaciones auditivas y, sobre todo, visuales. Muy significativo a este respecto es el hecho de que sean los vecinos quienes den título al capítulo. En sus reproches a Trelkovsky por el alboroto de la fiesta, Monsieur Zy argumenta: «Tous vos voisins se sont plaints» (Topor, 1996: 45). Pero ¿quiénes son estos vecinos? Trelkovsky no sabe en qué piso vive ninguno de ellos, ni conoce el más mínimo detalle sobre la vida de ninguno, y los pocos que le hablan en alguna ocasión nunca volverán a ser vistos por él. En definitiva, el lector empieza a plantearse el enigma de la identidad de estos vecinos, únicamente *entrevistos* por el personaje y nunca realmente *vistos*. De hecho, la segunda parte de la novela, titulada también «Les Voisins», en la que la transformación del personaje se perfila a través de la idea de persecución y de complot, tampoco proporcionará datos precisos sobre la identidad de estos vecinos cuyo extraño comportamiento condena a Trelkovsky, desde el principio, a confinarse en un microcosmos sin sonido: «La radio était toujours au minimum de puissance et à dix heures du soir, il se mettait au lit pour lire» (Topor, 1996: 46). Trelkovsky empieza a rechazar la amistad, a aislarse, porque el apartamento le absorbe sin que él se dé cuenta. Lamenta haber dado la fiesta y se va haciendo cada vez más huraño. Las bromas de sus colegas en la oficina, a propósito del incidente de la fiesta, empiezan a intimidarle de una manera, a todas luces, exagerada. En esta novela –marcada de principio a fin por un tipo de sensaciones que, lejos de generar armonía, producen angustia y terror– el episodio de la visita de Trelkovsky a la casa de Scope, episodio en el que la música deviene estruendo, es el primer signo del aislamiento del personaje.

El elemento visual, mucho más importante aún que el auditivo en cuanto al «desdoblamiento» del personaje, empieza a manifestarse aquí con la intención de Trelkovsky de *no ser visto*. Como veremos, más adelante pasará a ser el hombre que quiere *ver sin ser visto*. En esta primera fase del relato, silencio y soledad constituyen el único deseo del personaje: «Désormais, il évitait ses amis. [...] Loin de sa vue, ils se calmeraient peut-être. Il ne sortait presque plus. Il se délectait de ses soirées passées calmement chez lui, sans bruit» (Topor, 1996: 56).

Pero, este silencio ¿es verdaderamente acogedor y armonioso? El lector no lo percibe así, sino que más bien detecta en el psiquismo del personaje la peligrosa inconsciencia de sentirse feliz en un espacio que se hace «prisión». Y es que este *silencio* no es tal. En realidad, a lo que el personaje se encuentra condenado por los vecinos es al *mutismo*, con todas sus connotaciones negativas de castración e incapacidad creadora:

El silencio y el mutismo tienen significaciones harto distintas. El silencio es un preludio de apertura a la revelación, el mutismo es el cierre a la revelación [...] El silencio abre un pasaje, el mutismo lo corta. [...] El uno marca un progreso, el otro una regresión (Chevalier, 1986: 947).

Múltiples son las expresiones que en la novela presentan a Trelkovsky como un «niño», a veces de forma jocosa y lúdica, otras veces de forma simbólica. Lo que nos parece significativo destacar a este respecto es que Roland Topor presenta la trayectoria de su personaje más como una *regresión* que como una *progresión*. La búsqueda de su identidad se compondrá de avances y retrocesos alternativos, porque el pasaje hacia su verdadero yo se encuentra obstaculizado desde el principio. A la ambigüedad de su identidad responde la ambigüedad simbólica del laberinto que, en *Le Locataire chimérique*, opera tanto en la estructura de la novela como en el espacio que configura la acción.

## 2. El laberinto: prisión sepulcral y auto-visión

Desde el inicio de la novela, lo visual es, como hemos señalado, factor determinante en el desarrollo de la intriga. Y lo escatológico, recurrente a lo largo del texto<sup>10</sup>, hace de los retretes comunes del edificio un lugar privilegiado de observación: serán el lugar del «espectáculo» que atrae irresistiblemente por su misterio, y la ubicación del apartamento de Trelkovsky permite la visión en un doble trayecto. A este respecto, las enigmáticas palabras de la portera, ya en el primer capítulo, resultarán, proféticas:

Et les W.C.?

---

<sup>10</sup> Y también recurrente en la obra de Roland Topor. No abordaremos este tema, puesto que ya ha sido tratado desde otros puntos de vista. Ver, por ejemplo, Hermosilla(1987: 143-144 y 153).

Juste en face. Vous descendez et prenez l'escalier B. De là-bas vous pouvez voir l'appartement. Et inversement. Elle fit un clin d'œil obscène.  
 – C'est un paysage qui vaut le coup d'œil! (Topor, 1996: 10-11).

«Paisaje»: rara definición para unos retretes. Pero es que este es el espacio en el que la problemática del «doble» aparecerá ligada al hecho de ver, de no ver, o de ver parcialmente. La asimilación entre Trelkovsky y Simone Choule se realiza a través de diversas etapas, con ramificaciones que despistan al lector pero que pueden enmarcarse de manera global en los tres episodios en los que ambos personajes entran en contacto:

Au début du livre le protagoniste se rend à l'hôpital où est en train de mourir l'ancienne locataire de l'appartement qu'il cherche à occuper. La seconde fois, dans le monde de l'imaginaire. La troisième rencontre se fera [...] quand il se retrouve à l'hôpital, lui aussi, après s'être jeté par la fenêtre (Hermosilla, 1987: 153).

Los títulos de los capítulos suponen, en general, un pacto con el lector, que debe aceptar introducirse en un juego laberíntico. Así sucede en la mencionada visita de Trelkovsky a Simone Choule en el hospital. De manera significativa, y en cierto modo paradójica, este capítulo lleva por título «L'ancienne locataire», cuando ni el personaje ni el lector «ven» a esta mujer que tiene «le visage recouvert de bandages», de manera que «l'on ne pouvait rien voir de son expression tellement elle était emmaillottée» (Topor, 1996: 20), mostrando únicamente un ojo y la falta de un incisivo superior en su boca.

A diferencia de los relatos en los que, bien de manera inmediata, bien de manera progresiva como en el célebre *William Wilson* de Poe, el sujeto reconoce antes o después la identidad con su doble, en *Le Locataire chimérique* esta identidad «demeure à l'état de soupçon, de réalisation plus ou moins inconsciente» (Jourde, Tortonese, 1996: 110). En un estudio sobre la relación entre laberinto y escritura, Catherine d'Humières señala: «Le labyrinthe, par sa forme indéfinie et son sens allégorique, est chargé d'une symbolique extrêmement prolifique» (d'Humières, 2009: 134). Ello explica que el mito de Teseo y el Minotauro haya dado lugar a tantas y diversas reescrituras literarias. Dentro de una gran complejidad simbólica, el laberinto, de manera general en la literatura, aparece asociado al «viaje como itinerario que en el movimiento espacio-temporal es capaz de conformar, cambiar y llevar a maduración al yo del protagonista» (Coriasso, 2009: 44). Pero la esencia misma del laberinto consiste en la concentración de un enredo complejo en un espacio reducido, con el fin de retrasar y dificultar la llegada del viajero al centro que desea alcanzar, centro sagrado –recinto del Minotauro en el mito– en el que se opera la transformación del yo.

En *Le Locataire chimérique* el lector va a seguir el recorrido del personaje dentro de un espacio cerrado y laberíntico que subvierte el orden de la lógica convencional. Sobre la subversión espacial en la obra toporiana Pujante (2006: 1121) señala muy acertadamente:

Le lecteur [...] est confronté à des univers circulaires et clos du point de vue de l'espace où pullulent toute une série de personnages entourés d'objets dégradés, déformés ou métamorphosés. Il s'agit d'entités fictionnelles qui réagissent brusquement face à un monde extérieur qui les oppresse.

Esto contribuirá a acentuar «leur étrangeté, voire leur aliénation, et l'éloignement d'un monde qui s'impose comme réel» (Pujante, 2006: 1121). En *Le Locataire chimérique*, la configuración del espacio como laberinto, que irá perfilándose en consonancia con las oscilaciones del personaje entre su propia identidad y la de Simone Choule, aparece ya desde el principio de la novela. Para ver el lugar exacto de la caída de Simone en el patio, la portera hace avanzar a Trelkovsky en el apartamento «à travers un dédale de meubles divers jusqu'à la fenêtre», desde donde contempla «les débris d'une verrière qui se trouvaient trois étages plus bas» (Topor, 1996: 10). En este *dédalo* continuará habitando el personaje durante dos meses enteros, como si el espacio dejado por la anterior inquilina fuera intocable, y solo en el último capítulo de la primera parte de la novela, «Le Cambriolage», se decide a ordenar el apartamento, produciéndose entonces un hallazgo sorprendente, interpretable desde una *poética de la profundidad*. Al intentar poner orden en el *apartamento-dédalo*, el personaje encuentra un fragmento de lo que constituirá su *otra* identidad, que irá afianzándose progresivamente: un diente incisivo escondido en un agujero de la pared, que *dibuja* inmediatamente en la mente de Trelkovsky la única imagen que tiene de la antigua inquilina:

Pourquoi fût-il brusquement étreint d'une émotion extraordinaire quand il se souvint de la bouche grande ouverte de Simone Choule sur son lit d'hôpital? Il revit avec précision l'absence de l'incisive supérieure, comme une brèche dans les remparts de la denture, par laquelle la mort s'était introduite (Topor, 1996:62).

*Brecha, fisura*, que definirá en el transcurso del relato la relación entre el «original» y el «doble». Trelkovsky se interroga sobre el interés de Simone por haber guardado el diente, comprendiendo que no haya querido «se séparer d'un morceau d'elle-même» (Topor, 1996: 62) y sumergiéndose en una reflexión sobre el cuerpo fragmentado y la identidad:

– A partir de quel moment, se demanda Trelkovsky, l'individu n'est-il plus celui qu'on pense? On m'enlève un bras, fort bien.

Je dis: moi et mon bras. [...] On m'ôte les jambes, je dis: moi et mes membres. [...] On me coupe la tête : que dire? Moi et mon corps, ou moi et ma tête? De quel droit ma tête, qui n'est qu'un membre après tout, s'arrogerait-elle le titre de «moi»? Parce qu'elle contient le cerveau? (Topor, 1996: 63).

Desde este punto de vista, *Le Locataire chimérique* se vería parcialmente incluido en el tipo de relatos fantásticos que hacen cuestionarse al lector sobre el principio de la personalidad en relación con la fragmentación del cuerpo<sup>11</sup>. De hecho, es el hallazgo del diente el que despierta su curiosidad por los objetos y la vida de la antigua inquilina, curiosidad que irá en aumento. Y renuncia a tirarlo, volviendo a hundirlo en la pared, porque el agujero del muro es, para él, «une sorte de micro-tombe devant laquelle devant laquelle elle venait se recueillir de temps à autre, devant laquelle, qui sait, elle portait des fleurs, peut-être» (Topor, 1996: 62). En definitiva, el diente constituye en la novela el elemento de corporeidad necesario a todo desdoblamiento y será la base del desdoblamiento psicológico del personaje: «La dent arrachée dans *Le Locataire* de Topor et de Polanski est la preuve que Trelkovsky devient Choule» (Jourde, Tortonese, 1996: 16).

Puesto que en *Le Locataire chimérique* «le dédoublement passe par le regard» (Jourde, Tortonese, 1996: 108), y el lugar privilegiado para la observación lo constituyen los retretes, es de destacar que el capítulo «Les Mystères» inicia el tema de la extraña fascinación que éstos ejercen sobre Trelkovsky, que permanece horas enteras ante su ventana, «toutes lumières éteintes pour voir sans être vu», para asistir «en spectateur passionné au défilé des voisins» (Topor, 1996: 58), quienes, desde luego, tienen un comportamiento enigmático: «Ils demeuraient immobiles, debout pendant un laps de temps indéterminé, puis obéissant à un signal invisible, ils tiraient la chaîne et s'en allaient». (Topor, 1996: 59). Misterio que se acrecienta cuando un día ve salir del retrete al propietario del inmueble: «Que faisait Monsieur Zy dans ce lieu? Il devait certainement posséder les W.C. à l'intérieur de son propre appartement. Pour quelle raison ne s'en servait-il pas?» (Topor, 1996: 60). La inexplicable atracción visual de Trelkovsky por este lugar conduce a una reflexión sobre la intrincación laberíntica como «image de l'intériorité secrète au fond de laquelle le sujet doit se rencontrer, affronter l'épreuve et la question de l'identité» (Jourde y Tortonese, 1996: 124). Puesto que «ces toilettes sont situées au bout d'un parcours invraisemblablement compliqué» (Jourde y Tortonese, 1996: 125), cabe preguntarse si constituirían el *centro* del laberinto en el que, al término de su *iniciación*, Trelkovsky acabaría por

<sup>11</sup> A propósito de los múltiples relatos fantásticos que tratan el tema de una cabeza, de una mano, de una parte del cuerpo con vida independiente, Jourde y Tortonese (1996: 14) citan, entre otros, un relato de Italo Calvino especialmente significativo del tema del doble, *El Vizconde demediado*, y aluden a esta reflexión de Trelkovsky en *Le Locataire chimérique*.

encontrar la verdad sobre su identidad. En la segunda parte de la novela, el capítulo X («La Maladie») arroja una luz sobre esta cuestión. En un estado de malestar físico y de tremenda soledad que transformará su habitación en un espacio claustrofóbico, Trelkovsky intenta salir a la calle. Pero las escaleras le atrapan, convirtiéndose en un laberinto sin salida:

L'escalier fut difficile à descendre. Au début il n'éprouva pas de difficulté, mais rapidement les marches de bois se muèrent en marches de pierre. Leur surface était grossière et mal taillée. Il trébuchait contre les aspérités, il se cognait durement aux arêtes coupantes. Puis, du grand escalier, d'innombrables petits escaliers divergèrent. De petits escaliers tortueux, des escaliers sauvages aux marches touffues, des escaliers dont on ne savait plus très bien si l'on était à l'extérieur ou à l'intérieur. Dans ce dédale, il avait grand mal à se diriger. Il s'égarait souvent (Topor, 1996: 111).

La escalera se hace «forêt ancestrale», imagen del «avant-moi» (Bachelard, 2005: 172)<sup>12</sup> que, como el laberinto, es imagen donde el *yo* se pierde. En una dialéctica –en la que se conjugan los tintes más negativos del imaginario vegetal y mineral– de lo alto y de lo bajo, de lo interno y de lo externo, el laberinto se presenta aquí, no en su faceta de estructura geométrica como representación de la posibilidad de un *orden*, como mimesis del *Cosmos*, sino en su faceta antitética de *dédalo*, «pur entrelacs de couloirs et de passages» que «conduit le personnage à se perdre parce qu'il n'existe en lui ni centre, ni matière à exploiter, ni moyen d'accéder à soi, ni par conséquent possibilité de s'arracher à un monde indifférencié» (Poirier, 2009 : 216)<sup>13</sup>. Trelkovsky es aquí víctima de una de las características más inquietantes del laberinto, la de provocar la confusión entre el exterior y el interior. La escalera parece girar vertiginosamente en torno a un eje invisible, de modo que el suelo y el techo se confunden: «Il devenait alors nécessaire de monter au lieu de descendre, puis de descendre au lieu de monter» (Topor, 1996: 111). A la manera de un nuevo Teseo, con la oscura certeza de que «son devoir était d'avancer» (Topor, 1996: 111), Trelkovsky debe, sin embargo, rendirse, porque el espacio laberíntico se ha transformado en prisión: «Il ne s'aperçut pas qu'il était arrivé au rez-de-chaussée. Il continuait à tourner, à descendre

<sup>12</sup> Un análisis minucioso de este pasaje desde la perspectiva de una *poética del espacio*, que resultaría interesante, sobrepasaría los límites y el propósito del presente estudio.

<sup>13</sup> En los estudios sobre la temática del laberinto en la literatura, las interferencias entre los términos *laberinto* y *dédalo* son frecuentes, siendo considerados a veces como sinónimos, a veces con el matiz de diferenciación arriba señalado. En *Le Locataire chimérique*, aparece generalmente el término *dédale*. No obstante, emplearemos indistintamente un término u otro en nuestras referencias a este tema, puesto que lo que nos interesa destacar es la confusión del personaje en un continuo cruce de distintos caminos.

et à remonter. Il finit par remarquer l'ouverture béante de la voûte. La lumière le fit chanceler» (Topor, 1996: 112). Vencido y agotado en su cama, al despertar en medio de la noche, una enigmática visión parecería, en principio, poner fin al torbellino, al vértigo de la confusión, desvelando cuál es la auténtica relación entre Trelkovsky y la antigua inquilina: «Machinalement, il regarda le vasistas d'en face. Il aperçut, accroupie au-dessus du trou des W.C. une femme qu'il reconnut du premier coup d'œil. Simone Choule» (112). Pero la aparición de esta mujer muerta no hace sino añadir complejidad a la cuestión del desdoblamiento:

Il colla son nez contre la vitre. Alors, comme si elle avait deviné sa présence, elle tourna lentement le visage dans sa direction. D'une main, elle se mit à défaire le bandage qui le recouvrait. Elle n'en laissa apparaître que la moitié inférieure, jusque la base du nez. Un affreux sourire élargit sa bouche (Topor, 1996: 112-113).

Lo *entrevisto*, que se enmarca aquí en el ámbito de lo terrorífico remitiendo a la figura de la momia, obstaculiza al personaje y al lector el conocimiento del hipotético *doble* del protagonista. Pero lo más asombroso es la sensación que este espectáculo, que el mismo Trelkovsky considera irreal, ha dejado en él:

Ce n'était pas tellement la vision du spectre de Simone Choule qui le troublait, puisqu'il se doutait bien que la fièvre était responsable de son hallucination, mais un sentiment bizarre qu'il avait éprouvé en l'apercevant. Durant quelques secondes, il s'était cru transporté dans les W.C. et de cet endroit il regardait la fenêtre de son appartement. Il y avait vu le nez appuyé contre la vitre, un homme lui ressemblant à s'y méprendre, les yeux exorbités par l'épouvante (Topor, 1996: 113).

Como señalan Jourde y Tortonese (1996: 125), si en la trayectoria de Trelkovsky «cet épisode d'autoscopie constitue une étape essentielle dans la confusion d'identité avec la précédente locataire», ello es debido a la situación espacial en que esta visión tiene lugar: «L'intimité secrète et trouble des toilettes, [...] au bout du dédale, constitue un retour à la part de soi-même qui nous demeure étrangère, pas nécessairement la part inconsciente, mais celle que l'on ne peut pas voir, à laquelle on ne peut jamais faire face».

¿Serían, pues, los W.C. el *centro* del laberinto en el que Trelkovsky encuentra su verdadera identidad? Podríamos afirmar que no. En el capítulo, «La maladie», la crisis de identidad del personaje se acrecienta hasta llegar a la reificación. Capítulo laberíntico por excelencia, presenta ante el lector la imagen de la *casa-sepulcro* siempre en relación con la corporeidad. La enfermedad de Trelkovsky, no definida más que como una «panne» (Topor, 1996: 105) a la que el médico no concede importancia, le



hace tomar «plus que jamais [...] la conscience aiguë de lui-même» (Topor, 1996: 106). ¿Qué sentido tiene, pues, esta «enfermedad»? Lo que se nos describe es el descenso del personaje a lo más profundo de su propio cuerpo, como al interior de un laberinto, en la angustia por seguir vivo, y la salida del «laberinto» pasa por la necesidad de *verse* a sí mismo:

Il rentrait la tête sous le drap, et de ses yeux grands ouverts observait son corps tapi dans l'ombre. Ainsi vu, il prenait une allure formidable et massive. [...] Il demeurait le plus longtemps possible sous les draps, prêt d'étouffer, mais quand il ressurgissait à l'air libre, il s'était fortifié. Il doutait moins de l'issue de la maladie, une sérénité nouvelle succédait à son angoisse (Topor, 1996: 107).

Pero esta liberación es ilusoria. La «enfermedad» de Trelkovsky no es sino un símil de sus continuas vacilaciones sobre su identidad, que configuran la estructura laberíntica de la novela. Aquí, *habitación* y *persona* son una misma cosa, fusionadas en un trayecto de vaivén que remite al imaginario de la casa como «la cave» en tanto que «espace intime de menées souterraines» (Bachelard, 2005: 38). Trelkovsky tiene la sensación de que «la pièce dans laquelle il se trouvait diminuait de taille au point d'épouser parfaitement le volume de son corps» (Topor, 1996: 108); y cuando todo vuelve a sus dimensiones normales, lo que cambia es el espesor. El espacio se solidifica en agua helada, metáfora literaria de prisión eterna, en la que Trelkovsky se encuentra enclaustrado, sin posibilidad de escape, porque el apartamento le ha absorbido, convirtiéndole en un objeto más:

La pièce ne changeait plus de dimensions à présent. Non, c'était sa consistance qui se métamorphosait.  
Plus exactement, la consistance de l'espace entre les meubles de l'appartement.  
Comme si, après l'avoir inondé d'eau, celle-ci se fût transformée en glace. L'espace entre les choses était brusquement devenu aussi palpable qu'un iceberg. Et lui, Trelkovsky, était une de ces choses (Topor, 1996: 109).

Solidez, consistencia, son cualidades de las que el protagonista carece y que únicamente parece adquirir en la reificación. ¿Es el inquilino una «cosa» de este apartamento que, como toda «prisión de hielo», está fuera del tiempo y del espacio terrenales? Si Trelkovsky empieza a lamentar en este momento haber ido alejándose de sus amigos, de su vida social que según él fue activa en el pasado, si es ahora, ante el miedo a la muerte, cuando se siente como «sur une île déserte au milieu d'un désert» (Topor, 1996: 110), es porque la *casa maldita* se convierte en *insula vitrea* que, a la manera de la isla de Avalon o de la morada de *La Reina de las Nieves* de Andersen, no pertenece al mundo de los vivos. Trelkovsky se siente aprisionado «non plus dans la

gangué du logement, mais dans celle du vide» (Topor, 1996: 109). La habitación, estrechándose contra su cuerpo, se hace «sarcophage» (Topor, 1996: 108) que le asfixia, y el apartamento se hace «sépulcre» (Topor, 1996: 110). Su inmediata incursión posterior en la «escalera-labirinto» y la auto-visión irán configurando cada vez más en su mente la idea de un complot contra él. Y su intento de auto-defensa y rebelión revestirá características muy peculiares. Trelkovsky no se encuentra allí a sí mismo; lo que encuentra es una visión espectral que además le permite únicamente el acceso a «la mitad» de su identidad física. En realidad, el labirinto en el que el personaje se mueve –el misterioso inmueble– carece de *centro*. Por ello, sus esfuerzos por salir de él resultarán inútiles. Pero ¿cómo interpretar el fenómeno de bilocación generador de la auto-visión? Lo que existe en este pasaje crucial de *Le Locataire chimérique* es el signo de un intento de superación de la escisión entre el sujeto y su doble, mediante la reunificación de ambas instancias en el acto circular de «verse viéndose», que, evidentemente, no es más que una ilusión. Fenómeno de auto-visión que, como veremos, creará también la «ilusión» en el epílogo de la novela. Dos motivos antitéticos y a la vez complementarios de la simbólica del labirinto, el de la *espiral* –girando al infinito pero siempre abierta– y el de la *trenza* –«prisión» sin posibilidad de escape– configuran tanto la estructura de la novela como su temática, pues, en *Le Locataire chimérique*, el tiempo se inscribe en un ciclo perpetuo, en una circularidad maléfica que termina aprisionando al personaje a la vez que deja abierto el final del relato.

En el capítulo VI, «Le Cambriolage», en el que Trelkovsky descubre que han entrado en su apartamento, revolviendo todas sus cosas, «l'absence de ses deux valises» que únicamente contenían «quelques souvenirs venus du plus lointain de sa vie», constituye para él una auténtica mutilación: «Il n'avait plus de passé» (Topor, 1996: 69). Y es justamente este capítulo, en el que, como hemos señalado, Trelkovsky encuentra el diente de Simone Choule, el que empieza a marcar claramente el proceso de la transformación del personaje, que avanza paralelamente a la pérdida de su *identidad pasada*. Empezará, bajo la extraña influencia de un camarero, a tomar chocolate, como Simone Choule tenía por costumbre, en lugar de café, a cambiar su habitual marca de cigarrillos por la de la antigua inquilina... Se produce en el lector la sensación de *inquietante extrañeza* ante la figura de este camarero que va anulando la voluntad del protagonista.

Es este final de la primera parte de la novela el que realmente empieza a introducir con nitidez el tema del *desdoblamiento*, que comienza a unirse a la vaga percepción de un complot urdido contra el protagonista. Una nueva amonestación del propietario por el escandaloso ruido de la noche tiene por respuesta la airada protesta de Trelkovsky, que se dispone a ir a denunciar a la policía la invasión de su apartamento. En ese momento el tono de Monsieur Zy cambia, se vuelve persuasivo, terminando por convencer a su inquilino de que debe renunciar a la denuncia, puesto

que él mismo se encargará de arreglarlo todo con su amigo el comisario. Y las últimas líneas del capítulo siembran ya un total inquietud en el ánimo del lector: «– A propos, ajouta Monsieur Zy, l'ancienne locataire portait des pantoufles après dix heures. C'était tellement plus agréable pour elle et pour les voisins d'en dessous!» (Topor, 1996: 72).

Ante el encierro completo en el interior de la casa, el *espacio de la palabra* representado por el ingenuo y romántico Georges Badar, antiguo enamorado de Simone Choule, constituye para Trelkovsky la reconfortante evasión de la realidad: «La tournure des phrases échangées l'avait mis en joie. Tout cela avait été si délicieusement artificiel! Il n'y avait que la réalité qui le désarmait» (Topor, 1996: 68). Pero ¿cuál es esta *realidad* asfixiante de la que el personaje siente la angustiosa necesidad de escapar? El lector ignora por completo todo lo referente a la vida de Trelkovsky antes de su instalación en el apartamento, y lo único que percibe sobre su personalidad es su inadaptación a la normalidad, a la convivencia cotidiana, como si se tratara de un ser que vive en unas coordenadas espacio-temporales distintas de las del resto del mundo. El *pasado* y el *presente* –que encuentran su representación respectivamente en el anterior y en el nuevo apartamento del personaje– se entrecruzan en el relato formulando una cuestión que, aunque insoluble, constituye, en nuestra opinión, un posible «hilo conductor», dentro de una narración laberíntica carente de *hilo de Ariadna*.

Ello nos lleva a considerar, muy brevemente, el tema de la monstruosidad. La segunda parte de la novela es la que muestra claramente la evolución del personaje desde su progresiva asimilación, aceptada e incluso inconscientemente deseada, con la personalidad de Simone Choule, hasta su comienzo de rebelión contra esta identificación, que tendrá lugar en el capítulo significativamente titulado «La révélation». Personaje significativo, y desde luego muy complejo, es la joven Stella. Desde su inicial encuentro en el hospital, las esporádicas relaciones amistosas y sexuales que mantiene con el protagonista producen en este un contradictorio sentimiento de atracción y repulsión simultáneas. El capítulo VIII de la novela, que lleva por título el nombre de esta joven, nada nuevo nos descubre sobre ella. Su carácter superficial y su sensualidad carente de un verdadero poder de atracción ya se han revelado ante el lector en capítulos anteriores.

A raíz de la relación sexual, comienza a anunciarse en este capítulo una cierta faceta terrorífica de la misteriosa Stella: «Trelkovsky ne réussissait pas à s'exciter. Peut-être à cause de la boisson, mais aussi parce que, inexplicablement, cette femme lui faisait horreur» (Topor, 1996: 91). Una de las variaciones metafóricas del mito de Teseo es la que asocia la figura del laberinto con el cuerpo: «Pour accéder au centre, il faut sans doute enfileur des couloirs, mais aussi se glisser en des boyaux étroits; et puisqu'on parle couramment d'un «corps de bâtiment», comment ne pas voir en cet édifice un

corps métaphorique?» (Poirier, 2009: 219). Especialmente importante para una interpretación de este pasaje de la novela es la visión del laberinto, tal como Serge Doubrosky la expone en su obra *Fils* (1977)<sup>14</sup>, como un símbolo arcaico de las entrañas maternas y, por extensión, de la mujer. La asimilación del Minotauro con lo femenino, por los tortuosos repliegues de su grupa ondulante, y la función de Ariadna como *mujer guía* que permite a Teseo el acceso al centro de sí mismo y su posterior *renacimiento*, conducen a la simbólica del laberinto como el reino de lo femenino. Simbólica que, en un imaginario de las profundidades, encuentra su raíz en el vientre, en la sexualidad. En el capítulo «Stella», las confusas percepciones que Trelkovsky tiene de la mujer durante el acto sexual remiten a la confusa percepción que también tiene respecto a su «doble» femenino: Simone Choule<sup>15</sup>.

Si el *monstruo-laberinto* en el que el *yo* está destinado a perderse o a reencontrarse es el de la identidad sexual, obviamente Trelkovsky «se pierde» aquí en el interior de Stella. Más adelante, concebirá la ilusión, solo la ilusión, de «reencontrarse» en ella. Y es que Stella es la *mujer laberíntica* por excelencia, que, reuniendo en sí las facetas antitéticas del Minotauro y de Ariadna, tiene por función en el relato conducir la circularidad de la transformación del protagonista. Sus gemidos de placer despiertan en él el instinto de la monstruosidad. Rememorando la película histórica que acaba de ver, concibe esta espantosa idea: «Ce serait amusant, songea Trelkovsky, si au lieu d'un serin, les vieilles dames élevaient des La Balue dans leur cage» (Topor, 1996: 92)<sup>16</sup>.

La importancia del sonido en *Le Locataire chimérique* y, en concreto, la negatividad de la música, introducen aquí la temática de la relación entre *identidad* y *monstruosidad* que empieza a manifestarse a un nivel psicológico, a través de los pensamientos del personaje. Al final del capítulo, Trelkovsky marca su diferencia con el resto de los seres humanos a través de su percepción del canto de los pájaros, que le parece, no un *concierto* sino el *ruido* de «une scie qui va et vient» (Topor, 1996: 93). Y el relato vuelve de esta forma a negar la posibilidad de armonía en aras de la percusión estridente, del *grito* como forma de expresión humana:

---

<sup>14</sup> Citamos a Doubrosky a través del estudio de Jacques Poirier (2009: 219- 220).

<sup>15</sup> Según Hermosilla (1987), el desinterés afectivo, e incluso sexual, de Trelkovsky por las mujeres sería una prueba de su baja estima por sí mismo. En efecto, resulta evidente que, desde el principio del relato, Trelkovsky se considera a sí mismo como una «ordure». Baste señalar que, cuando saca su basura a la puerta del edificio, cree que las bolsas de basura de sus extraños vecinos son más «limpias» que la suya. Por ello, buscará incansablemente una identidad que no es la suya, una identidad femenina que nunca llegará a ser realmente asumida.

<sup>16</sup> Referencia a Jean de La Balue (1421-1491), obispo de Évreux y de Angers antes de llegar a cardenal, que fue hombre de confianza de Louis XI, ocupando los puestos de intendente de finanzas, de secretario de Estado, de primer ministro, hasta que su traición al rey en complot con Charles Le Téméraire, provocó que Louis XI ordenara encerrarle en una jaula en uno de sus castillos durante once años.

Trelkovsky n'avait jamais compris pourquoi on comparait le bruit des oiseaux à de la musique. Les oiseaux ne chantent pas, ils crient. Et le matin, ils crient en chœur. Trelkovsky éclata de rire : n'était-ce pas le comble de l'échec qu'on prît un cri pour un chant ? Il se demanda ce que cela donnerait si les hommes prenaient cette habitude de saluer le jour nouveau par le chœur de leurs cris de désespoir (Topor, 1996: 93-94).

Escisión del protagonista respecto a la realidad, al mundo que le rodea y del que se siente ausente. Por la aparición la *figura del monstruo*, representativa, como el género fantástico mismo, de «la rupture de l'ordre naturel et collectif [...] dans la réalité» (Mellier, 1999: 431), la narración empieza a inscribirse en la estética de una *escritura del exceso* mediante el recurso a la explicitación de lo heterogéneo y de lo informe, con sus connotaciones de horror y de repulsión. Por las calles de París, Trelkovsky percibe a las personas como monstruos, pero el reflejo de su propio rostro le envía una imagen idéntica a la de los demás: «Une vitrine lui renvoya son image. Il n'était pas différent. Pareil, exactement semblable aux monstres» (Topor, 1996: 103). En nuestra opinión, este pasaje ha de ser analizado a la luz del concepto de corporeidad como *representación* de la identidad: «Une personne est une représentation de personne. Une personne possède une figure-norme. La figure-norme contient l'identité de la personne: celle-ci lui est congrue», de manera que la aparición de cualquier rasgo monstruoso constituye un ataque a la identidad: «*la monstruosité atteint l'homme à son corps, à sa face, c'est-à-dire à son identité*» (Grivel, 1992: 162). Desde este punto de vista, se impone una reflexión. Es justamente al final del capítulo cuando Trelkovsky, aunque en cierto modo inconscientemente, empieza a concebir dudas sobre su identidad sexual. Y, cuando la idea de haber nacido mujer roza su mente haciéndole reír, una imagen acalla su risa, como una especie de visión premonitoria: «Il éclata de rire. Mais la vision de Simone Choule dans son lit d'hôpital eût tôt fait de figer le rire sur ses lèvres» (Topor, 1996: 104).

### 3. La confusa revelación de la dualidad: el espejo

El último capítulo de la segunda parte de la novela, titulado «La révélation», establece una clara ruptura en la consciencia del personaje; tras su enfermedad simbólica, Trelkovsky pasa de la aceptación inconsciente del *otro* a la sensación de «obéir à une volonté autre que la sienne» (Topor, 1996: 115). En esta sensación influye, de forma insistentemente perturbadora, el ruido de los martillazos de los obreros reparando la vidriera rota por la caída de antigua inquilina. Las burlas de estos obreros al verle asomado a la ventana despiertan la susceptibilidad de Trelkovsky que, al mirarse en el espejo, contempla con horror la inexplicable metamorfosis por él sufrida:

Il alla vers la glace et se dévisagea.  
Il ne se ressemblait plus!

Il scruta le miroir. Un grand cri s'échappa de sa gorge. Il s'évanouit.

Il reprit connaissance au bout d'un temps indéterminé. [...] Après s'être péniblement mis debout, la première chose qu'il aperçut fut son visage fardé dans le miroir. Il pouvait contempler le rouge à lèvres, le fond de teint, le rose aux joues, le rimmel des yeux (Topor, 1996: 117).

Lleno de ira, estrella los frascos de maquillaje contra el suelo, sin hacer caso de los golpes de los vecinos reclamando silencio. Trelkovsky se plantea la posibilidad de su propio sonambulismo, de su locura, en un estado de desconcierto precedente al descubrimiento de la verdad en el instante de la *revelación*: «Les voisins le transformaient lentement en Simone Choule!» (Topor, 1996: 118). Muy conocida es la función del espejo subyacente en el psiquismo del doble. En el *espejo* el ser constata una fractura en su unicidad, posicionándose en una actitud de lucha: «Dans ce rapport de nature agonistique, l'autre tend à être conçu comme ce qui n'est pas moi, comme mon contraire, ce qui en retour me permet de me redéfinir en opposition à lui» (Morel, 2001: 17). Si el espejo «desdobla» a través de la *inversión* de una imagen idéntica al «original», la utilización literaria del espejo como figura del *doble*<sup>17</sup> supone la extrapolación de esta inversión al terreno de la confrontación, haciendo del personaje desdoblado lo que Morel llama «le double réactif» (Morel, 2001: 19), que, entrando en guerra, no solo con la imagen del *otro* sino con la situación que le rodea, ambas percibidas como adversas, acaba por conducir al conflicto.

Es esta la actitud de Trelkovsky ante la «revelación» del complot organizado contra él: «Ils étaient tous de connivence, tous coupables» (Topor, 1996: 118). Llega a plantearse la complicidad del camarero e incluso de Stella con los vecinos, quienes, con Monsieur Zy a la cabeza, constituirían una siniestra comunidad encargada de llevar a cabo «Dieu sait quelle mission secrète» (Topor, 1996: 119). En un razonamiento que va encajando sus recuerdos desde su llegada al apartamento a la manera de las piezas de un puzle, la casa se le representa bajo la forma de una telaraña que le ha atrapado: «L'immeuble était un piège, le piège fonctionnait» (Topor, 1996: 119-120). Y el edificio se convierte en una «gigantesque machine» (Topor, 1996: 120) cuyo funcionamiento obedece a un mecanismo de circularidad, en una descripción que roza el género de la ciencia-ficción al presentar la casa como una «máquina infernal» capaz de perpetuar al ser humano en el tiempo mediante sucesivas metamorfosis:

Une question se posa à lui: Était-il la première victime?

Puis une autre: En qui avait-on transformé Simone Choule?

<sup>17</sup> Los relatos que recurren al tema de la pérdida del reflejo —o de variantes similares como la sombra— abundan en la literatura fantástica siempre dentro de la temática del *doble*. Baste recordar al respecto *La aventura de la noche de San Silvestre* (1815) de Hoffmann, o *La sombra* (1843) de Andersen.

Depuis combien de temps le piège fonctionnait-il? De quelle longueur était la liste des locataires métamorphosés? Tous avaient choisi la même fin que Simone Choule, ou bien étaient-ils chargés de perpétuer les voisins décédés? Etait-ce là, leur façon de se reproduire? [...] Etaient-ce des mutants, des extra-terrestres, ou simplement des assassins? (Topor, 1996: 120).

Jourde y Tortonese (1996: 15-16), constatando que «le thème du double, sous toutes ses formes, pose la question de l'unité et de l'unicité du sujet, et se manifeste par la confrontation surprenante, angoissante, surnaturelle, de la différence et de l'identité», afirman: «Seul, le maintien, dans le récit, d'une tension créée par l'excès de ressemblance, en général corporellement enracinée, permet de parler de double». «Exceso de semejanza», fisura entre la diferencia y la identidad, que avanzando en el relato hacia esta última, engendra el miedo a la muerte por la vía de una metamorfosis maligna: «Le jour où il ressemblerait absolument, TOTALEMENT, à Simone Choule, il devrait agir comme elle. IL SERAIT OBLIGÉ DE SE SUICIDER. Même s'il n'en avait pas envie, il n'aurait plus son mot à dire» (Topor, 1996: 120-121).

La vidriera rota del patio, tan morbosamente mostrada por la portera a Trelkovsky en el inicio, adquiere ahora su pleno significado: «C'était donc pour cela qu'ils réparaient la verrière! Pour lui!» (Topor, 1996: 121). Y el relato vuelve hacia atrás, estableciendo de nuevo la asociación entre su antiguo espacio vital y su pasado: «C'étaient [...] les voisins qui l'avaient cambriolé, pour couper les ponts et lui ôter toute possibilité de retour en arrière. Ils lui avaient volé son passé. C'étaient les voisins, encore, qui tapaient aux murs dès que son ancienne personnalité ressurgissait» (Topor, 1996: 118). *Antigua personalidad, puentes cortados* hacia una vuelta atrás, hacia el *pasado*... ¿Cómo interpretar todo esto? Desde un punto de vista racional, el robo de sus dos maletas con los recuerdos guardados en su antiguo estudio no impediría en absoluto a Trelkovsky dejar el apartamento y buscar otro alojamiento en París. Pero decidirá no hacerlo, por miedo a ser el «verdugo» involuntario del próximo inquilino. Sin embargo, bajo este temor del personaje, el lector percibe una razón más poderosa, que se desprende de su mismo pensamiento: «On ne lui pardonnait pas d'être ce Trelkovsky justement, et on le haïssait pour cela, et on le punissait pour cela» (Topor, 1996: 120). No le «perdonan», pues, su identidad. Por lo tanto, su táctica de oposición a la metamorfosis consistirá en hacer creer a los vecinos que han logrado su propósito: empezará a maquillarse, a llevar peluca, a vestirse de mujer, con el fin de seguir vivo. Pero ¿el antiguo Trelkovsky sigue realmente «vivo»? ¿Cuál es este *pasado* al cual no puede volver? Si «l'esthétique du double exprime le désir, le rêve ou la crainte de la ressemblance absolue, parfaite, sans faille, sans défaut» (Troubetzkoy, 2001: 45), Roland Topor consigue plasmar en su novela todos estos matices, mediante la alternancia de los sentimientos de atracción y de repulsión del protagonista hacia su *otro yo*. El final de la segunda

parte está lleno de interrogantes nunca definitivamente resueltos pero sí sujetos a una posible interpretación.

El título de la tercera y última parte de la novela, «L'ancienne Locataire», resulta especialmente revelador de la estructura laberíntica en la que se va desarrollando la transformación de la identidad del personaje. Este título responde en eco al del segundo capítulo de la primera parte, en el que, como hemos visto, lo único que se percibe de Simone Choule es a *alguien* envuelto en vendas con dos únicas fisuras –un ojo y el hueco de un diente– que, como tales fisuras, solo permiten el acceso al terreno de *lo entrevisto*. En esta última parte de la novela, nada nuevo se nos revela sobre la antigua inquilina. De lo que se trata es de la lucha de Trelkovsky por no verse transformado en Simone, transformación que se operará una vez más a través del campo de lo visual. Lo que en un inicio era *entrevisto* pasa aquí a ser *visto*. En otros términos, del *terror* se pasa a la explicitación visual del *horror*. Y esta transición se realiza a través del continuo vaivén de Trelkovsky, quien, en su vacilación permanente entre el deseo de convertirse en Simone Choule o conservar su propia personalidad, «ne cesse de circuler entre identité et différence» (Jourde, Tortonese, 1996: 108). El capítulo «La Révolte», el primero de la última parte de la novela, se inicia con una lucha interna entre «monstruos» que, a estas alturas del relato, puede enmarcarse dentro del campo de una relativa *normalidad*:

Depuis que Trelkovsky avait eu la révélation de la machination destinée à l'abattre, il prenait un plaisir douloureux à rendre la métamorphose aussi parfaite que possible. Puisqu'on voulait le transformer malgré lui, il leur montrerait de quoi il était capable tout seul. Il les battrait sur leur propre terrain. À leur monstruosité il répondrait par la sienne (Topor, 1996: 125).

Sin embargo, tras comprar los accesorios necesarios para aparentar ser una mujer, el espejo interviene en su función de portador de la dualidad. El placer que Trelkovsky experimenta ante su imagen femenina sobrepasa los límites de un simple disfraz: « Il se déshabilla complètement. [...] Le miroir lui renvoyait l'image de ses cuisses et de son sexe qui pendait au milieu. Cela le gêna. Il le coinça entre les cuisses pour le dissimuler» (Topor, 1996: 127). ¿Por qué ocultar su sexo masculino, si nadie le ve salvo él mismo? El pretendido disimulo ante los vecinos es un auto-engaño que el espejo deshace revelando implacablemente el verdadero deseo de Trelkovsky: convertirse en mujer. El *acto circular* de *ver*, mediante la imagen reenviada por el espejo, le hace concebir «l'illusion [...] presque parfaite» (Topor, 1996: 127) de la *creación*: «L'image d'une femme se trouvait dans le miroir. Trelkovsky était émerveillé. Ce n'était pas plus difficile que cela de créer une femme!» (Topor, 1996: 127).

Puesto que toda obra literaria, en su función de *representación*, constituye una réplica de la Creación del mundo, la escritura remite a la temática del doble por la vía del espejo: «Miroir du monde, la littérature ne fait pas que le redoubler, elle le double et l'enrichit en abyme d'une création à l'intérieur de la Création» (Troubetz-



koy, 2001: 46-47). Pero en *Le Locataire chimérique* la capacidad *creadora* le está negada al personaje, porque la *palabra*, que le ha resultado inútil desde el principio del relato, es un don al que ya renuncia totalmente ante el mundo que le rodea. Va claudicando de su condición de ser humano y, en consecuencia, va perdiendo su corporeidad. Paseando con peluca de mujer por las calles de París, su extraño aspecto resulta *invisible* para los demás, porque ya no es «un citoyen à part entière» habiendo renunciado «à son droit de parole» (Topor, 1996: 126).

La transformación física del personaje se va produciendo por la interposición de una imagen visual subliminal. La peluca de Trelkovsky, que le acaricia el rostro como una bandera, pierde su condición de enseña para transformarse en símbolo de ocultamiento que remite a la imagen inicial de la antigua inquilina: «Ce n'était pas un drapeau qu'il avait sur la tête, mais une housse. [...] Il envelopperait entièrement son corps de pansements, pour éviter qu'ils ne voient la plaie qu'il était devenu» (Topor, 1996: 126). ¿Qué es, por lo tanto, lo que Trelkovsky «crea» ante el espejo? Nada más que una ilusión. Si todo artista es un «Prometeo moderno», podríamos afirmar que Trelkovsky, en este episodio, subvierte el mito, como hacedor de una criatura que fusiona las características, antitéticas y a la vez complementarias, de repulsión y de curiosidad, configurativas de la figura del monstruo, inscrita aquí en el marco de la circularidad visual. La «creación» de Trelkovsky le convierte en una especie de *doctor Frankenstein*, de «moderno Prometeo» que engendra un ser sin nombre, sin identidad, tal como Mary Shelley lo representa en su novela. El «original» y su «reflejo» se confunden en una representación grotesca de la dualidad:

Il imita un numéro qu'il avait vu exécuter, jadis, par un artiste de music-hall. Les bras croisés par devant, il se prenait la taille avec les mains, si bien qu'on avait l'impression, derrière lui, de voir un couple enlacé. L'impression était d'une justesse extraordinaire, renforcée encore par le travesti. C'étaient ses mains, ses propres mains qui caressaient l'étrangère. [...] L'excitation le gagna comme s'il tenait une vraie femme dans ses bras (Topor, 1996:127-128)<sup>18</sup>.

Pero, en realidad, como afirman Jourde y Tortonese (1996: 108, no se trata aquí de un simple acto de travestismo en una «étrangère». Más bien, como demuestra su autocomplacencia, «c'est bien lui-même qu'il redevient»). De hecho, dormido con

---

<sup>18</sup> Puesto que nuestro estudio se limita al tema del doble en *Le Locataire chimérique*, nos limitaremos a señalar que este episodio, magníficamente reproducido en la película de Polanski, merecería un análisis más detallado, comparándolo especialmente con la obra teatral de Topor titulada *L'Ambigu* (1996), originalísima reescritura del mito de Don Juan en que la parte femenina del personaje constituye el objeto de deseo de su parte masculina, con una mezcla de trágico, cómico y grotesco. Ver al respecto el excelente estudio de Domingo Pujante González (2008), «*L'Ambigu* de Roland Topor: «Don Juan séduit par lui-même ou Narcisse retrouvé».

las medias y el ligero, es sacado súbitamente de su sueño por un terrible dolor en la boca, para comprobar horrorizado ante el espejo que le falta un incisivo. La presencia de la mujer muerta parece hacerse real, puesto que descubre en el hueco de la pared su diente junto al de Simone Choule, los dos ensangrentados como si ambos hubieran sido recientemente arrancados, e imposibles de diferenciar. En su continua oscilación entre identidad y diferencia, aquí su rebelión se refuerza por la convicción cada vez más acentuada del complot. El relato va adentrándose en la dialéctica infernal que invierte la relación entre el original y el doble: «Il s'était effacé, petit à petit, gommé par les voisins. Ce qu'ils dessinaient à la place de son ancienne personnalité, c'était la silhouette fantôme de Simone Choule» (Topor, 1996: 134). Y a su resistencia a convertirse en el *doble* de Simone Choule responde el título del capítulo siguiente: «L'ancien Trelkovsky». Capítulo muy breve, porque lo único que viene a demostrar es la imposibilidad de volver a su antigua identidad. Trelkovsky no puede ser ya *el antiguo* Trelkovsky, es decir, «Le Nouveau Locataire» que daba título a la primera parte de la novela, porque, justamente, en esta última parte, se va convirtiendo en «L'ancienne Locataire». Intentando recuperar sus antiguas amistades, va a comer al restaurante con Simon y Scope, pero, inconscientemente, no se sienta en su lugar habitual, no pide su comida favorita habitual... Scope percibe claramente su cambio: «— Qu'est-ce que tu deviens? Je te trouve changé» (Topor, 1996: 137). Y ello da lugar a bromas y juegos de palabras que le abrumen. Desconfía de sus amigos, que a veces hablan en voz baja entre ellos y se ríen, pareciendo olvidar su presencia, mientras él queda sumido en el silencio.

Sus lugares antaño preferidos ahora le repugnan. La visita a su antiguo barrio, cuya ubicación nunca se especifica en el relato, es la expresión metafórica de una incursión en el vacío: « Il tentait de se souvenir. Il n'y parvenait pas. Il avait beau traquer les souvenirs à chaque coin de rue, il ne reconnaissait rien» (Topor, 1996: 140). Su vuelta a la rue des Pyrénées por la noche, en un episodio de difícil interpretación en que, en la plena oscuridad del portal, un golpe le deja inconsciente, finaliza el capítulo de una forma que plantea un interrogante al lector: «Il se réveille dans son appartement, allongé sur le lit. Il était habillé en femme, et il n'eut pas besoin de vérifier devant son miroir pour savoir qu'il était fardé soigneusement» (Topor, 1996: 141). Es evidente que Trelkovsky ha dejado de ser el Trelkovsky que era. Pero ¿es realmente Simone Choule? En otros términos ¿va perdiendo su identidad de hombre y va convirtiéndose en mujer? Desde luego, la *imagen* del espejo no ha reflejado a una verdadera mujer, sino la *semejanza* del protagonista con una mujer. Por otra parte, desde el inicio de la novela, nunca se ha conocido la *identidad* física de Simone Choule. Lo único que el lector conoce de ella son escasos datos revelados a través de otros personajes. Pero estos datos resultan contradictorios: según los vecinos, Simone se ha suicidado; según Stella, que es el único personaje que describe algún rasgo de la personali-

dad de la muerta, Simone estaba llena de ilusiones y de entusiasmo por la vida... ¿Cómo era, pues, la antigua inquilina? Y ¿cómo es, en realidad, Trelkovsky, del que poco se conoce, aparte de su carácter cada vez más introvertido? La clave de una posible interpretación de estos enigmas exige una breve reflexión sobre la identidad de los personajes que rodean al protagonista.

#### 4. Trelkovsky en su entorno: paradoja e ilusión

En los últimos capítulos de la novela, la acción se acelera, la escritura adquiere el ritmo trepidante de la persecución y de la fuga. Y, con un rápido desarrollo, los capítulos XIV, XV, XVI y XVII («Le Siège», «La fuite», «L'accident» y «Les préparatifs»), que preceden al último capítulo, seguido del epílogo, configuran un perfecto círculo que remite a la simbólica del laberinto como tela de araña sin otra posibilidad de escape que la muerte: literalmente aprisionado en su apartamento, Trelkovsky huye precipitadamente a casa de Stella, después a un hotel, pero su atropello por un coche provoca su vuelta forzosa al maléfico apartamento donde asistirá a su propio ritual sacrificial. Ello nos lleva a interrogarnos sobre la identidad de los «vecinos», confusa, como hemos visto, desde el inicio. Ya desde las primeras páginas del relato, en el capítulo «Les Voisins», el vecino que se presenta airado a exigir el final de la fiesta, es descrito como «un homme [...] grand, maigre, très maigre, et d'une pâleur anormale» (Topor, 1996: 41). En el capítulo «La maladie», sintiéndose atrapado en el «laberinto» de la escalera, una visión de estos vecinos remite significativamente al imaginario mineral en la vertiente de la «rêverie pétrifiante» que genera la imagen terrorífica del ser humano convertido en estatua:

Souvent, des têtes jaillissaient du mur pour l'observer curieusement. Les visages n'avaient aucune expression et pourtant il entendait des rires et des ricanements. Les têtes ne demeuraient jamais très longtemps. Elles disparaissaient très vite, mais un peu plu loin, d'autres têtes semblables sortaient pour dévisager Trelkovsky (Topor, 1996: 111-112).

Y otra visión sorprendente tiene lugar en el capítulo «Le Siège». Completamente encerrado en su apartamento para defenderse del ataque de los vecinos, que golpean su puerta, que tiran piedras a su ventana, e intentando cortar una extraña mano que empieza a introducirse por el único hueco libre de un vidrio roto, contempla con estupor este fenómeno: « Il n'y eut pas de sang. La main finit par lâcher prise et disparaître. Il guetta le bruit d'une chute sur la verrière, mais il n'entendit qu'un rire sardonique» (Topor, 1996: 149). Pensando en una estratagema de los vecinos, que se han servido de un guante para atraer su atención, observa el espectáculo del patio que le está dedicado. Visiones espantosas de tipo alucinatorio se suceden vertiginosamente, haciendo del patio de vecinos el «escenario de un teatro» y de Trelkovsky un «espectador» que asiste a una macabra representación: en plena noche, el patio

se ilumina de repente, y Trelkovsky ve a un extraño hombre que llega enmascarado a caballo, en el que cree reconocer a su verdugo. Toda una sucesión de imágenes de pesadilla, inconexas e inexplicables, protagonizadas por estos vecinos, «actores» de un espectáculo siniestro, empieza a presentar ante los ojos del lector a estos personajes como una especie de extraños autómatas sentados sobre unas sillas «disposées à la façon de gratte-ciels qu'n peut voir sur les cartes postales représentant New-York» (Topor, 1996: 149). El fin del espectáculo reúne en un mismo campo visual la mirada del personaje y la del lector, haciendo preguntarse a este último hasta qué punto estos vecinos son reales, y si verdaderamente el protagonista está siendo víctima de una conspiración o de una ilusión «chimérique».

A través de lo visual, el tema del doble reviste aquí una de sus vertientes más habituales: la de la locura. Este es el razonamiento del personaje: «Le but du spectacle qu'ls avaient mis au point, il en fut vite convaincu, était de lui faire perdre la raison» (Topor, 1996: 149). Pero ¿qué piensa el lector? Las imágenes que el texto ofrece de estos «vecinos» inducen a considerar que posiblemente estén muertos, o que nunca hayan existido. Y en cuanto al personaje de Stella, el capítulo «La Fuite» no hace más que confirmar su configuración de «mujer-laberinto», en la que el personaje se reencontra y se pierde alternativamente. Trelkovsky huye a su casa, y en principio encuentra allí un «refuge miraculeux» (Topor, 1996: 157) proporcionado por esta «mujer - guía» de nombre simbólico: «Un nom surgit soudain dans sa mémoire, comme une voiture sur une route, la nuit. Ce nom brillait comme une étoile. Stella» (Topor, 1996: 153).

Pero durante la ausencia de Stella, llaman a la puerta y Trelkovsky ve a Monsieur Zy, supuestamente acechándole. El refugio deja de ser tal para convertirse en una nueva prisión. Las sospechas del personaje sobre una traición de Stella se multiplican. Incluso llega pensar que, en connivencia con los vecinos, haya participado en el asesinato de Simone Choule. Ahora bien, la circularidad del relato nos lleva a pensar que no es Stella ni son los vecinos quienes han asesinado a Simone Choule ni quienes quieren asesinar a Trelkovsky. Este ya no puede volver al *pasado*, porque su *presente* es una ilusión. Su continua obsesión por aferrarse a la vida carece de objeto. En *Le Locataire chimérique* «on rejoint [...] le point extrême du dédoublement considéré dans le rapport intérieur-extérieur, physique-mental» (Jourde y Tortonese, 1996: 108), porque la verdadera existencia de una mujer que ha precedido al protagonista en la *casa maldita* es más que dudosa. En el capítulo «L'accident», Trelkovsky, refugiado en un hotel, solo saldrá para comprarse una pistola de juguete con el propósito de asustar a sus vecinos, y precisamente será atropellado por un vecino que le lleva de vuelta al apartamento. Pistola de juguete, para niños<sup>19</sup>: el texto revela un cier-

<sup>19</sup> El infantilismo de Trelkovsky, al que hemos aludido anteriormente encuentra, en nuestra opinión, su significado más relevante en este episodio.

to aspecto lúdico de la temática de la muerte, ligado a la inconsistencia del protagonista que, no solamente le impide identificar a su doble, sino reconocerse a sí mismo:

La subjectivité n'est pas confrontée à sa fracture intime, mais comme attirée par le vide. Tout ce qu'elle demeure capable de voir, c'est sa propre absence. Le double refusé, ou non reconnu, semble tirer son pouvoir d'attraction irrésistible de cette non-consistance qui paraît rencontrer une vérité intime du sujet (Jourde y Tortonese, 1996: 111).

El brevísimo capítulo «Les préparatifs» no tiene por función más que concentrar la circularidad que rige el relato entero. La novena sinfonía de Beethoven, que resuena a todo volumen desde todas las ventanas del edificio, es percibida por el personaje como un siniestro homenaje a Simone Choule, la anterior «víctima», y le parece que los coros «se réjouissaient de la mort prochaine de Trelkovsky» (Topor, 1996: 172). Un hombre circula en bicicleta, arrastrando un maniquí de cera que representa a una mujer, describiendo en el suelo «des cercles et des huit» (Topor, 1996: 173) hasta hacerla desaparecer, mirando irónicamente a Trelkovsky. Otros dos hombres sacan las entrañas a un enorme pez sin apartar la vista de Trelkovsky, después de haber dado varias vueltas al patio... Todo son signos de lo cíclico, presagios de la muerte que ineludiblemente acecha al personaje. Y la circularidad se manifestará mediante una extraña metamorfosis. Intentando destruir todo vestigio de su posible semejanza con Simone Choule para romper este círculo infernal, Trelkovsky va a deshacerse de los dos dientes hundidos en la pared, pero éstos se han transformado: «Il alla chercher les incisives dans le trou. Ce furent deux canines qui roulèrent dans sa main. Il les regarda avec épouvante, puis courut les jeter par la fenêtre» (Topor, 1996: 172). Dos incisivos que se han transformado en dos colmillos. Y «deux canines de taille anormale» (Topor, 1996: 185) mostrará la sonrisa de Stella en su visita a Trelkovsky al hospital en el epílogo de la novela. ¿Signo de vampirismo? Es posible, pero creemos que es únicamente Trelkovsky quien se «vampiriza» a sí mismo<sup>20</sup>.

El último capítulo, «L'énergumène», está enteramente marcado por la sangre. Dos son las veces que Trelkovsky cae por la ventana, la primera, según él, empujado por los vecinos, y completamente vestido de mujer:

Il faisait grand jour quand le corps de Trelkovsky bascula par-dessus l'appui de sa fenêtre. Il percuta la verrière toute neuve qui se brisa en une infinité d'éclats, puis il vint s'écraser sur le sol dans une pose grotesque (Topor, 1996: 177).

El relato se hace desconcertante. La pérdida de la palabra que ha ido marcando la progresiva metamorfosis del personaje se transforma aquí en la palabra incoherente, desarticulada, enajenada. Palabras insultantes, que escupen literalmente san-

<sup>20</sup> Para una interpretación psicoanalítica de este tema, ver Hermsilla (1987).

gre, la sangre de Trelkovsky con la que riega a los vecinos, a la policía, gritando reiteradamente ante el médico, «d'une voix hystérique»: «— Ce n'est pas un suicide... Je ne veux pas mourir... C'est un assassinat...» (Topor, 1996: 178). Sus amenazas, mezcladas con blasfemias, se concentran en el hecho de «manchar de sangre» a los demás. Se hiere a sí mismo y les salpica con su sangre, repitiendo frenéticamente su diferencia con la antigua inquilina: «Je ne me suis pas suicidé. Je ne suis pas Simone Choule. C'est un assassinat. Un horrible assassinat. Regardez, c'est du sang!» (Topor, 1996: 179).

En este punto del relato, que anuncia el final, múltiples dudas se plantean ante el lector. ¿Simone Choule se habría suicidado realmente y no habría sido, en consecuencia, víctima de ningún complot? La manera en que Trelkovsky cae por la ventana por segunda vez resulta altamente significativa. El médico y los enfermeros, a los que insulta y desprecia —«Je sais ce que cachent vos tabliers blancs et votre propreté. Vous me faites horreur. Votre voiture blanche aussi me fait horreur» (Topor, 1996: 179)— acaban por apartarse de «cette pénible comédie» (Topor, 1996: 182). Y los vecinos rodean a Trelkovsky en su propio apartamento, provistos de instrumentos brillantes «à lame coupante d'aspect chirurgical»:

Il éclata d'un rire dément. Les instruments luisirent dans les mains des voisins. Une tache de sang s'élargit sur son bas-ventre...

Le corps de Trelkovsky bascula une seconde fois par-dessus l'appui de la fenêtre pour venir s'écraser parmi les débris de la verrière, dans la cour (Topor, 1996:182).

Varias son las posibles interpretaciones del tema del doble en *Le Locataire chimérique*. En nuestra opinión, esta *doble caída* del personaje viene a reforzar la idea de la infructuosa búsqueda de un doble femenino nunca existente. En esta descripción de los «vecinos» precedente a su segunda caída, el lector tiene la impresión de asistir a una intervención quirúrgica con el intento fallido de salvar la vida de alguien que —en una «primera caída»— ha intentado suicidarse. Nos adherimos a la interpretación de Jourde y Tortonese (1996: 108) que consideran el tema de «la chute» en la novela como «doublement paradoxale», explicando así el título de *Le Locataire chimérique*: «Le point où Trelkovsky se rejoint est un point aveugle: la mort, d'où il ne cesse de renaître pour à nouveau y revenir, sans autre passé. La locataire précédente n'a en fait jamais existé. Le titre se justifie alors pleinement».

Si Trelkovsky está «muerto» simbólicamente desde el inicio de la novela, no hay más que un suicidio: el suyo propio. De ahí la falta de consistencia de su personalidad que conlleva la fragilidad de su doble, simple ilusión únicamente entrevista<sup>21</sup>. El

<sup>21</sup> Jourde y Tortonese (1996: 111) comparan *Le Locataire chimérique* con *Le Horla* de Maupassant, en el sentido de que los protagonistas de ambos relatos, deben anularse para llegar a ser «el otro».

único pasado de Trelkovsky, el momento de su muerte, se vería simbólicamente escenificado en dos capítulos muy distantes en el transcurso del relato: «L'Installation» y «L'énergumène». Por lo tanto, los demás personajes de la novela «n'existent qu'en fonction de lui, comme des éléments servant à l'illusion qui fait supposer qu'il y a un autre et qu'il a existé avant ce moment» (Jourde y Tortonese, 1996: 108). Pero también contribuyen estos personajes a la *ilusión* del lector, quien se pregunta al final del relato quiénes son sus amigos Simon y Scope. Quizás sean figuras de sus amistades del pasado, con quienes, como hemos visto, Trelkovsky ya no puede tener la relación que tenía «en vida». Igualmente se pregunta el lector, entre esta multitud de vecinos inidentificables, quiénes son la portera sin nombre y Monsieur Zy: probablemente, nada más que instancias represoras, femenina y masculina, del inconsciente. Y en cuanto a la «casa maldita» de la rue des Pyrénées ¿es un espacio real o existe solamente en la imaginación de un ser errante entre dos mundos?

El breve «Epilogue» de la novela cierra el círculo laberíntico de la estructura a la vez que deja el relato abierto al ciclo del eterno morir y renacer. En el hospital, saliendo del estado de coma, lo mismo que Simone Choule en el inicio del relato, Trelkovsky se sorprende al oír hablar de él en femenino, y detesta a médicos y enfermeras, pensando que lo hacen para «tourner en dérision le travesti dont il s'était affublé» (Topor, 1996: 184). Solo una imagen le reconforta: Trelkovsky ve venir hacia él a un hombre que deposita en su mesilla un paquete de naranjas, tal como él había hecho en su visita a Simone Choule en el hospital: «L'homme lui ressemblait trait pour trait. C'était un autre Trelkovsky qui se trouvait assis à son chevet, silencieux et morne» (Topor, 1996: 185). Y el espejo vuelve a intervenir aquí, no ya como creador de monstruos sino como elemento que restituye la identidad deseada: «C'était comme s'il avait découvert par hasard un équilibre secret. Loin de l'épouvante, la vision le rassurait. L'image était reconfortante car elle semblait issue d'un miroir. Il aurait tant aimé se voir ainsi dans un miroir!» (Topor, 1996: 185). De nuevo, auto-visión que esta vez remite al imposible deseo de recuperar una identidad perdida. Pero la aparición de Stella, repitiendo las mismas palabras que pronunció ante su amiga al inicio del relato —«Simone, Simone, tu me reconnais? C'est Stella qui est là... ton amie Stella, tu me reconnais?»— rompe la ilusión al inscribir la narración en un ciclo perpetuo definido por el grito de angustia: «Un gémissement monta de la bouche de Trelkovsky, étouffé d'abord, puis s'enflant pour finir en un cri insupportable» (Topor, 1996:185).

Podemos concluir diciendo que *Le Locataire chimérique*, a través de una estructura y una temática laberínticas, constituye una reflexión sobre la muerte y el renacer a partir del tema del doble (planteado con originalidad desde la imaginación visionaria y desde el humor negro). Pero el enigma del doble nunca está aquí resuelto, como nunca lo está el eterno ciclo ¿Deja entender el epílogo que el final de la novela

está abierto a una serie de *dobles* que se sucederán en cadena, cuando, en realidad, «dans ce récit tout entier fondé sur l'attirance de l'altérité, il n'y a pas d'autre» (Jourde y Tortonese, 1996: 108)? Creemos que la dimensión metafísica que el tema del doble adopta en la novela hace del texto un *laberinto* que invita al lector «tout à la fois à un parcours et à une perte» (Poirier, 2009: 224). En *Le Locataire chimérique* Topor elabora el tema del doble «avec une adresse de prestidigitateur» (Jourde y Tortonese, 1996: 107), apelando a la cooperación interpretativa del lector, que debe tejer y destejer constantemente el texto. Ello constituye el mayor atractivo de este relato fantástico que, indudablemente, se cierra invitando a una relectura.

#### REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BACHELARD, Gaston (2005): *La poétique de l'espace*. París, PUF.
- BOUTANG, Pierre-André (1986): *Polanski par Polanski*. París, Chêne.
- CHEVALIER, Jean (1986): *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder.
- CORIASO, Cristina (2009): «El Laberinto como símbolo del referente inexistente: una comparación entre Borges y Buzzati». *Amaltea* 1, 43-47.
- GRIVEL, Charles (1992): *Fantastique-Fiction*. París, PUF.
- HERMOSILLA ÁLVAREZ, Concepción (1987): «Pour un approfondissement textuel: une interprétation psychanalytique». *Anuario de Estudios Filológicos*, 10, 141-149.
- HERRERO CECILIA, Juan (2000): *Estética y pragmática del relato fantástico*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- HUMIÈRES, Catherine (d') (2009): «Sur le modèle du Labyrinthe, lorsque la littérature privilégie le jeu». *Amaltea* 1, 133-144.
- JOURDE, Pierre y Paolo TORTONESE (1996): *Visages du double. Un thème littéraire*. París, Nathan.
- MELLIER, Denis (1999): *L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*. París, Honoré Champion.
- MOREL, Michel (2001): «Théorie et figures du double: du réactif au réversible», in G. Conio (dir.), *Figures du double dans les littératures européennes*. Lausanne, L'Âge d'Homme, 17-24.
- POIRIER, Jacques (2009): «Perdre le fil: Labyrinthes de la littérature française moderne». *Amaltea* 1, 215-226.
- PUJANTE GONZÁLEZ, Domingo (2001): «El humor en la obra de Roland Topor: la risa invertida como revulsivo social». *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, 6, 173-184.
- PUJANTE GONZÁLEZ, Domingo (2006): «Espaces oniriques dans l'œuvre panique de Roland Topor ou l'insertion du fantastique dans le quotidien», in Ángeles Sirvent Ramos



(ed.), *Espacio y texto en la cultura francesa*, Alicante, Ediciones de la Universidad de Alicante, vol. II, 1119-1138.

PUJANTE GONZALEZ, Domingo (2008): «L'Ambigu de Roland Topor: Don Juan séduit par lui-même ou Narcisse retrouvé», in *Don Juans insolites*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 157-168.

TOPOR, Roland (1996): *Le locataire chimérique*. Paris, Buchet/Chastel.

TROUBETZKOY, Wladimir (2001): «Le double poétique de Jean-Paul à Dostoïevski», in G. Conio (dir.), *Figures du double dans les littératures européennes*. Lausanne, L'Âge d'Homme, 45-54.

VAILLANT, Franz (2007): *Roland Topor ou le rire étranglé*. Paris, Buchet-Chastel.

## Aspectos del doble en *Djinn* de Alain Robbe-Grillet: el juego de la duplicidad y ambigüedad narrativas

Lourdes Carriedo López

*Universidad Complutense de Madrid*

carriedo@filol.ucm.es

### Résumé

Récit représentatif du «formalisme ludique» robbe-grillétien, *Djinn* (1981) combine les conventions du roman policier et du roman fantastique autour d'une série d'énigmes indéchiffrables. Cet article analyse le rôle des procédés de dédoublement et de redoublement qui contribuent non seulement au jeu de l'ambigüité perceptive et narrative, mais aussi à la mise en scène d'une aventure à sens multiple: amoureuse, identitaire autant que scripturale.

**Palabras clave:** Robbe-Grillet; énigme; dédoublement; redoublement; métafiction; auto-représentativité.

### Abstract

By combining detective and fantastic fiction in a series of undecipherable enigma, *Djinn* (1981) becomes an instance of «formalisme ludique» within Robbe-Grillet's work. This article examines how duplicating and decoupling techniques systematically contribute not only to create both perceptive and narrative ambiguity but also to stage an adventure involving at least, love, identity and the very act of writing.

**Key words:** Robbe-Grillet; enigma; double; reduplication; metafiction; self representation.

### 0. Introducción: *Djinn* en el marco de la obra de Robbe-Grillet

En *Djinn* (1981), novela perteneciente a una segunda etapa narrativa<sup>1</sup>, intermedia entre el formalismo experimental y *nouveauromanesque* de los años sesenta y la escritura de corte autobiográfico que se manifiesta a partir de 1984 con *Le miroir*

---

\* Artículo recibido el 7/09/2011, evaluado el 24/10/2011, aceptado el 15/11/2011.

<sup>1</sup> El estudio de Jose M<sup>a</sup> Fernández Cardo (2009) titulado «Alain Robbe-Grillet. Del Nouveau Roman a la nueva autobiografía» establece con claridad las tres etapas narrativas de Robbe-Grillet –*Nouveau Roman, Nouveau Nouveau Roman y Nueva Autobiografía*–, así como las diferentes lecturas que, desde distintas perspectivas críticas, se han venido haciendo hasta nuestros días.

*qui revient*, Alain Robbe-Grillet (1922-2008) desarrolla con indudable solvencia narrativa e imaginativa algunos de sus temas preferidos. En ella se plantean la problemática identidad del ser humano y su tendencia a la escisión interior; la dificultad para aprehender una realidad siempre incierta y cambiante que, además, se percibe tergiversada; la problemática relación identidad-alteridad; la voluntad de reflejar, en la práctica significativa, el dédalo existencial que el sujeto, preso de una sensación de *inquietante extrañeza* (respecto del mundo, del otro, del propio yo, incluso del lenguaje), se ve obligado a recorrer. No es la única novela donde se pone de manifiesto semejante capacidad fabuladora –propicia a los equívocos y juegos especulares, a las eternas *reanudaciones*, a las analogías insólitas–, pero sí es aquella en la que el enigma de la duplicación, del desdoblamiento y de la percepción engañosa incide con más fuerza en la indeterminación narrativa e interpretativa. Enigma, ambigüedad e incertidumbre constituyen, en efecto, los fundamentos de una novela en la que nada es lo que parece, elaborada según estrategias textuales de apariencia lúdica (propias del formalismo lúdico, «formaludismo», en términos de Roger-Michel Allemand, 1997), aunque, como se intuye desde el principio, en el fondo henchidas de significado. *Djinn* invita de manera explícita al lector a indagar en sus misterios, haciéndole tener siempre presente que, en el laberinto de la huidiza realidad, como dice Giorgio de Chirico<sup>2</sup>, «tout ce qui est au monde doit être lu comme une énigme» (citado por Allemand, 1997: 25). Eso es precisamente lo que viene a demostrarnos esta novela, tan compleja como fascinante.

Atrás han quedado, aunque no por completo, los experimentos de la escritura «deceptiva»<sup>3</sup> de *Les Gommages* (1953) o *Le voyeur* (1955), con los que Robbe-Grillet había irrumpido con fuerza en el panorama de la novela de mediados de siglo, descomponiendo los principales parámetros de su estructura tradicional –intriga, personaje, coordinada espacio-temporal, voz narradora identificable, etc.– y haciendo mucho más opaco aquel compromiso ideológico que Sartre y su círculo habían deseado efectivo y transparente. Una primera etapa que se asimila, como se sabe, a la germinación del *Nouveau Roman*, del que Robbe-Grillet pronto constituye un visible abanderado. Y, por otra parte, aún no se ha explicitado del todo esa tendencia a la

---

<sup>2</sup> Salta a la vista la coincidencia temática que existe entre la pintura de Chirico y el universo narrativo de Robbe-Grillet. De hecho, Chirico es un maestro en la ambientación extraña e inquietante del paisaje urbano de sus cuadros, donde con frecuencia encontramos estatuas mutiladas, maniqués descoyuntados o rostros desdoblados. Su pintura, simbólica y «metafísica», anuncia ya un surrealismo que lo reconoce como maestro. No hay que olvidar, por otra parte, la enorme influencia que la estética surrealista ejerce en el imaginario de Robbe-Grillet, según lo demuestra Antonia Pagán (1993) en «Surrealismo y vanguardismo en la obra de Robbe-Grillet».

<sup>3</sup> Respecto al concepto de «escritura deceptiva» y su manifestación en los textos de Robbe-Grillet, véase la interesante lectura crítica que hace Patricia Martínez en su introducción a la novela *El Mirón* (1987).

auto-inclusión autobiográfica del autor, propia de la tercera y última etapa de su producción narrativa, la que arranca en los años ochenta.

*Djinn* ocupa un lugar intermedio entre ambas tendencias, constituyendo una especie de bisagra, tanto narrativa cuanto temática. Por un lado, desarrolla la múltiple y, por consiguiente problemática, identidad del personaje, tan pronto sujeto como objeto de la instancia narradora; por otro, la aproxima a una voz «autoral» que no solo pone al desnudo muchas de sus obsesiones íntimas, sino también algunas de sus fijaciones literarias, acompañadas de numerosos guiños intertextuales y auto-intertextuales. Una voz que se esconde tras diversas máscaras, en tanto que instancias narradoras plurívocas y, a veces, intercambiables, que intervienen en el texto mediante un hábil juego, perverso a ratos, al que el lector accede a participar con la misma ingenuidad y despreocupación con la que se presta el protagonista del relato a «jugar el juego» que le propone la bella y extraña Djinn (escrito Jean) —«Il y a du défi dans le ton de sa phrase. Mais je décide aussitôt de *jouer le jeu*» (Robbe-Grillet, 1981b: 13)—, sin gran conciencia de los terrenos movedizos a los que se le va a conducir.

*Djinn* constituye, en efecto, uno de los más típicos productos-artefactos literarios de Robbe-Grillet, en el que se desarrolla una intriga propia, por un lado, de la novela policíaca, aderezada con algunas gotas de espionaje y ciencia-ficción; por otro, de la novela fantástica. La temática del *doble* y de la duplicación *ad infinitum*, presente en el relato central, facilita la inclusión de dichos ingredientes a partir de esa confusión, de esa desorientación perceptiva, existencial e incluso expresiva de la que hacen gala las distintas voces narrativas que en él intervienen. Como buen relato fantástico, donde lo onírico se alterna con una imaginación desbordante e hiperactiva, que a veces conduce a la alucinación (Vareille, 1981), *Djinn* se construye sobre una tensión entre «el orden lógico y natural, y el orden de lo que resulta racionalmente inexplicable» (Herrero Cecilia, 2000: 4), empezando por una constante duplicación de personajes, espacios, escenas y objetos.

Tras estas primeras observaciones, parece oportuno indagar un poco más acerca de la presencia y función de ese proceso de múltiples desdoblamientos, redobles y repeticiones que configuran el universo diegético de *Djinn*. Resulta lícito preguntarse si acaso la temática del *doble* no corresponde a la problemática de la percepción distorsionada del mundo por parte de una mente paranoica y obsesiva, proyectada en escritura; si acaso en el devenir de esta última no se engasta, como suele ser frecuente en la narrativa del *Nouveau Roman*, el reflejo especular de su propia elaboración. Sobre todo ello girará, en consecuencia, el presente artículo.

No es casual que la novela comience introduciendo, a modo de paratexto de carácter crítico, el largo relato central que la va a sustentar en tanto que «relato desdoblado» (Herrero Cecilia, 2005) y, por consiguiente, de sentido plurívoco y ambiguo. Desde el principio se advierte al lector que *Djinn* no es solo una «pura

ficción novelesca» –aunque sí se manejen con destreza numerosos «vectores de inmersión ficcional» (Schaeffer, 1999)–, y, de hecho, el epílogo obliga a una lectura *retroactiva*, a partir de los nuevos datos que en él se aportan<sup>4</sup>. Igualmente, se le indica que tampoco se atiene la novela a la voluntad representativa del realismo mimético de corte decimonónico, desechada desde hace tiempo por los escritores de la modernidad vanguardista. En definitiva, un umbral narrativo que invita a leer el texto con la conciencia de que, bajo las apariencias, existe «gato encerrado».

### 1. *Djinn*, un relato enmarcado con «gato encerrado»

*Djinn* se presenta como un relato enmarcado entre un prólogo y un epílogo, ambos escritos en un tono próximo al atestado policial. Ello genera en el lector un «efecto de autenticidad» del documento transcrito, efecto que constituye una de las estrategias más utilizadas por los autores de ficción de todos los tiempos<sup>5</sup>, entre los que se cuentan los del relato fantástico, tal y como lo desarrolla Juan Herrero en *Estética y pragmática del relato fantástico* (2000), un estudio de lectura imprescindible para todo el que aborde dicho subgénero narrativo.

En el prólogo, un narrador no identificado, pero supuestamente perteneciente al cuerpo policial, describe en primera persona (del singular y del plural) las circunstancias en las que se ha hallado un importante documento mecanografiado, el cual se transcribe en su integridad. Al mismo tiempo, dicho narrador emite un juicio crítico acerca de dicho texto, jugando ya con los parámetros de ficción y realidad. Un *incipit*, pues, sin desperdicio:

Il n'existe rien –je veux dire aucune preuve décisive– qui permette à qui que ce soit de classer le récit de Simon Lecœur dans la catégorie des pures fictions romanesques. On peut au contraire affirmer que les éléments nombreux et importants de ce texte instable, lacunaire, ou comme fissuré, recourent la réalité (la réalité connue de tous) avec une insistance remarquable, troublante par conséquent. Et, si d'autres composantes du récit s'en écartent délibérément, c'est toujours d'une façon si suspecte que l'on ne peut s'empêcher d'y voir une volonté systématique de la part du narrateur, comme si

<sup>4</sup> Datos que, aunque aportan indudable luz a detalles que habían permanecido ambiguos o, cuando menos confusos, no contribuyen sin embargo a despejar las numerosas incógnitas sobre las que el texto se construye.

<sup>5</sup> Perfecto conocedor de las diversas estrategias narrativas empleadas a lo largo de la historia de la literatura francesa para suscitar o mantener la curiosidad del lector, Robbe-Grillet juega con las mismas, en uso de una intertextualidad de función paródica. En este sentido, el relato enmarcado, en tanto que supuesta transcripción de un documento auténtico, constituye un recurso privilegiado para generar ese *efecto de realidad*, tan buscado por autores de todos los tiempos.

une cause secrète avait présidé à ses changements et à ses inventions (Robbe-Grillet, 1981b: 7).

El epílogo viene a completar dichas informaciones, sustanciosas, pero lógicamente dosificadas. En él se proporcionan algunos datos adicionales sobre el supuesto autor del relato transcrito, un tal Simon Lecœur, y las circunstancias previas a su inquietante desaparición. Solitario profesor de francés en la escuela americana de la parisina calle Passy, Simon Lecœur desaparece dejando muchos interrogantes tras de sí, empezando por su auténtica identidad<sup>6</sup>. Afortunadamente, como único indicio de real consistencia para los investigadores, han quedado sobre su mesa los 99 folios de un trabajo literario en curso. Contienen un relato fragmentario que, a primera vista, parece haber sido redactado con fines docentes. Así consta, al menos, en las advertencias del prólogo metadiscursivo<sup>7</sup>: «En lisant son récit, on a d'abord l'impression d'avoir affaire à un livre scolaire, destiné à l'enseignement du français, comme il doit en exister des centaines» (Robbe-Grillet, 1981b: 9). De tal modo que los ocho capítulos que conforman el relato enmarcado de *Djinn* adecuarían su anecdótica, en un *tour de force* magistral<sup>8</sup>, al contenido de las enseñanzas gramaticales, de dificultad progresiva, que deberían de impartirse a lo largo de las ocho semanas de un trimestre universitario. Por ello, lo primero que aparece, en cuanto a la conjugación verbal, son los verbos regulares de la primera conjugación en presente de indicativo –«j'arrive», «il est», «j'entre», etc.–, además de los auxiliares «être» y «avoir»; luego, se van introduciendo los de la segunda, y, finalmente, los de la tercera, según una progresión perfectamente medida y dosificada, tanto en lo que se refiere a tiempos y modos verbales, como a pronombres, adjetivos y demás elementos gramaticales. Todo ello condiciona, sin duda, la temporalidad dominante de los distintos capítulos –y, por ende, de la acción que en ellos se narra–, entre los cuales se producen extrañas coincidencias.

<sup>6</sup> Desde el principio tal identidad aparece problemática, dado que la documentación encontrada en su apartamento hace suponer que se trata de documentos falsificados. El pasaporte está a nombre de un tal Boris Koershimen, ingeniero electrónico nacido en Kiev; la identidad declarada en la escuela americana donde ejercía la docencia antes de su desaparición es la de «Robin Kōrsimos, dit Simon Lecœur» (Robbe-Grillet, 1981b: 8); mientras que las estudiantes de dicha escuela se dirigían a él como «Yann», con grafía «Ján» (¿equivalente, pues, al francés Jean?).

<sup>7</sup> No hay que perder de vista que el relato enmarcado de *Djinn* fue en un principio publicado en EEUU bajo el título de *Le Rendez-vous* (1981), junto a una guía pedagógica en la que se explicaba cómo explotar el texto, tanto desde el punto de vista lingüístico (problemas gramaticales), como literario (recursos narrativos propios de la novela policiaca).

<sup>8</sup> El encorsetamiento que podría suponer a Robbe-Grillet el hecho de atenerse, para su creación literaria, a una programación docente de progresiva dificultad gramatical, termina convirtiéndose en un divertido reto en el que «les incitateurs formels assez contraignants, [...] loin de gêner, apparaissent comme le lieu même où la liberté va pouvoir s'épanouir (c'est-à-dire: va pouvoir travailler» (Robbe-Grillet, 1981a: VII).

El contenido anecdótico de dichas páginas parece, así pues, expresamente diseñado para la enseñanza del francés, con una recurrencia de base sobre la que vienen a engastarse nuevos elementos: un ritmo machacón de aprendizaje que pretende afianzar lo ya sabido al tiempo que introduce gradualmente nuevos parámetros; musicalmente hablando, una composición en contrapunto que retoma una y otra vez el mismo tema, introduciendo ligeras variaciones. Dicha intención docente podría constituir, en efecto, una de las funciones del relato, en consonancia con «la voluntad sistemática del narrador, la motivación, o causa, secreta de su invención», parafraseando aquí el propio informe paratextual; sin embargo, en ese mismo prólogo se avisa de la necesaria existencia de un segundo nivel de lectura, al que el lector no puede permanecer ajeno. Es más, el narrador que interviene en el prólogo desafía al lector, rápidamente aludido e implicado, a esclarecer los puntos oscuros de un caso misterioso, a realizar una lectura indicial y retroactiva. Un reto al que el lector no puede sustraerse, teniendo en cuenta la fuerza de seducción del relato, construido sobre una intriga tan extraña como ambigua:

Néanmoins, le contenu anecdotique de ces pages demeure très éloigné de celui, volontairement anodin, que l'on rencontre en général dans les ouvrages du même type. Le degré de probabilité des événements est ici presque toujours trop faible par rapport aux lois du réalisme traditionnel. Aussi n'est-il pas interdit de voir un simple alibi dans cette prétendue destination professorale. Derrière cet alibi, doit se cacher autre chose. Mais quoi? (Robbe-Grillet, 1981: 10).

Enfrentado al enigma inicial, el lector no puede sino lanzarse, cual ávido detective, a la búsqueda de las pistas que, en el relato enmarcado, puedan aportar alguna luz a la desaparición de Simon Lecœur, así como alguna posible explicación a la inquietud mostrada por este en los momentos previos a la misma. Una inquietud propia de personaje amenazado, que se sabe perseguido. El relato de Lecœur se construye, así pues, según los parámetros de la novela policíaca y de suspense, manteniendo la *curiosidad del lector* a partir no solo de la complejidad anecdótica de la trama, o de la multiplicación de lo insólito o sorprendente, sino también de la oscuridad de su modo narrativo, basado en la oscilación discursiva, la ambigüedad y el equívoco. La *tensión narrativa* se genera «sur un obscurcissement volontaire et provisoire de la représentation (par les distorsions entre l'ordre de la fable et celui du sujet et/ou par un réseau complexe d'énigmes et de secrets) produisant de la curiosité» (Baroni, 2007: 88).

*Djinn* se construye, en efecto, sobre una red de enigmas en los que interviene la subversión del orden representativo y la introducción de fenómenos extraños, fruto de la percepción deformada del personaje-narrador, de su imaginación delirante, de su vacilación cognoscitiva. Así, si el prólogo parece anunciar una novela policíaca o de

espionaje, pronto se descubren, además, elementos propios del relato fantástico, gracias a los cuales se produce «la révélation progressive par le personnage d'une réalité jusqu'alors inconnue» (Malrieu, 1992: 69).

A esta «progresiva revelación» asistimos, como lectores, tanto desde dentro como desde fuera del protagonista. La focalización interna de la voz narrativa nos revela la engañosa, incluso errónea, percepción del personaje. Es esta, pues, la que determina la aprehensión de una realidad desconcertante. En ella intervienen los numerosos filtros del universo subjetivo, así como una tendencia cada vez mayor al desbordamiento imaginario. El propio personaje así lo reconoce: «J'ai toujours été romanesque et chimérique, c'est certain. Il importe donc, ici, de faire très attention. Mon imagination trop vive risque d'entraîner des erreurs dans mes jugements, et même de lourdes bévues dans mes actes» (Robbe-Grillet, 1981: 22). Es este, paradójicamente, uno de los indiscutibles rasgos de lucidez de los que hace gala Simon Lecœur, consciente de su tendencia fabuladora. Una inclinación que vienen a ratificar, desde fuera del personaje, tanto la voz femenina que interviene en el capítulo 8, supuestamente la voz de Djinn (o Jean), como la voz de un narrador en tercera persona que, por medio del psicorrelato, aporta pistas significativas del mundo interior de Simon. Pues no todo el relato enmarcado obedece a una misma voz narradora. En el último capítulo que lo compone, el octavo, aparece una voz femenina que completa el retrato de Simon Lecœur, retomando algunas de las escenas que el lector conoce ya través de la narración de este. Todo ello procura una reiteración narrativa con numerosas posibilidades de interpretación, excepto en lo referente al «juego» al que, desde el principio, los dos personajes son conscientes de participar (Robbe-Grillet, 1981: 13 y 123). Es llamativo que, en los discursos de ambos, no solo se retomen escenas, sino también fragmentos de discurso que denotan una capacidad similar de observación, e incluso una formación literaria parecida<sup>9</sup>.

Inmiscuyéndose en el discurso autodiegético de ambos personajes, a través de subrepticias metalepsis, aparece una tercera voz narradora, próxima a la del narrador omnisciente. Esta voz impersonal proporciona al lector una visión desdoblada del personaje, como sujeto y objeto narrativo a un tiempo, por la que se pone de manifiesto la zozobra perceptiva, emocional e incluso expresiva de Simon. Sirvan de

---

<sup>9</sup> No es aquí momento de detenernos en los numerosos guiños intertextuales que contienen los respectivos discursos de Simon y de Djinn, o Jean. Son guiños que facilitan el aprendizaje de la lengua, o que contienen pasajes claves, consagrados, de la literatura francesa. Solo a modo de ejemplo, citaremos el discurso coincidente de Simon y de Djinn (o Jean), sobre el ambiente lumínico del almacén abandonado en el que se produce el primer encuentro. Ambos readaptan uno de los pasajes más conocidos del *Cid* de Corneille, acomodándolo cada cual a su manera: «Sous la faible clarté qui filtre à travers les larges fenêtres aux vitres crasseuses» (Robbe-Grillet, 1981b: 11), según Simon; «Sous la faible clarté qui venait des fenêtres aux vitres crasseuses» (Robbe-Grillet, 1981b: 139), según Djinn (o Jean).



ejemplo estas citas pertenecientes al momento de la «aparición», tan nervaliana, de Djinn (o Jean): «Frappé lui-même d'enchantement, il contemplait la merveilleuse apparition, craignant à chaque seconde qu'elle ne disparaisse en fumée» (Robbe-Grillet, 1981b: 108), «Simon était envahi par des sentiments contradictoires» (Robbe-Grillet, 1981b: 114); «Simon ne parvint à former, dans sa tête, aucune phrase qui aurait convenu à cette situation extraordinaire» (Robbe-Grillet, 1981b: 109); «Simon fit un dernier effort, désespéré, de sortir de ce qui ne pouvait être qu'un cauchemar» (Robbe-Grillet, 1981b: 119). Esta confusión e inquietud que la instancia narradora observa en el personaje, unas veces desde fuera, otras desde dentro, se corresponden con las constantes preguntas que Simon se formula a sí mismo. Dichas preguntas se reparten por todo el texto, introduciendo microsegmentos reflexivos y recapitulativos acerca de una situación incomprensible. Lejos de colapsar la narración, dichos microsegmentos contribuyen a relanzarla, tal y como ocurre en el proceso de escritura de Robbe-Grillet, «sin causa ni finalidad evidentes» (Vareille, 1979: 154):

Mais, dans ce cas, comment ai-je été «conduit»? De quelle manière? Au moyen de quelle mystérieuse méthode? Plus je réfléchis à tout cela, moins les choses s'éclaircissent, et plus je conclus à la présence ici d'une énigme... Si je résolvais d'abord le problème de la liaison entre les enfants et l'étudiante en médecine... Hélas, je ne résous rien du tout (Robbe-Grillet, 1981b: 59).

En *Djinn* se mantiene la curiosidad del lector, inevitablemente arrastrado por la curiosidad del personaje y su voluntad de esclarecer unos acontecimientos desconcertantes, siguiendo –craso error– una lógica cartesiana<sup>10</sup> en absoluto operativa en el marco del relato fantástico, puesto que en él se establece:

una tensión o confusión problemática entre el nivel de la experiencia ordinaria (la dimensión de lo explicable o de lo racional) y la alteración misteriosa de ese nivel por la irrupción de una fuerza irracional o supranatural que resulta racionalmente inexplicable y que produce en la interioridad del sujeto perceptor una sensación de fascinación, de inquietud o de angustia. Esa intromisión o confusión misteriosa de niveles exige por parte del personaje (y, a través de él, por parte del lector) un tipo determinado de explicación que puede quedar abierta al juego desconcertante o fascinante de la ambigüedad (Herrero, 2000: 32).

<sup>10</sup> Esta voluntad de explicarlo absolutamente todo según una lógica racional es precisamente lo que le achaca irónicamente Djinn (o Jean) a Simon Lecoœur, en el marco de un diálogo rebotante de ironía: «Vous raisonnez vraiment comme un Français: positiviste et cartésien...» (Robbe-Grillet, 1981b: 118).

Dicho «juego desconcertante y ambiguo» destroza tanto las expectativas del personaje cuanto las del lector, quien se ve abocado sin remedio a realizar una lectura activa y «problemática» (Masseron, 1982), que comienza por el propio título.

## 2. El enigma del título: *Djinn. Un trou rouge entre les pavés disjoints*

La capacidad de sugerencia del título –*Djinn*–, se acrecienta con un enigmático subtítulo –*un trou rouge entre les pavés disjoints*–, generador sin duda de un amplio horizonte de lectura. Este se va reduciendo a medida que avanza el relato, pero, lo avisamos ya, se produce un efecto extraño: el horizonte anecdótico, o evenemencial, que conduce a un punto final con desenlace difuso, se reduce de manera inversamente proporcional a la ampliación del horizonte de significados. De manera paradójica, este se dilata a medida que se delimitan los «posibles lógicos» del relato, de tal manera que el lector se halla al final de su lectura ante un horizonte abierto de posibilidades interpretativas.

Antesala primera del relato, el término *Djinn* hace referencia a un universo mágico e irreal, por cuanto corresponde a la versión anglófona del árabe *yinn*, que significa genio, o duende, o elfo, en cualquier caso, ser fantástico dotado de poderes sobrenaturales. No parece casual que *Djinn* sea el nombre que se aplica a la protagonista femenina del relato, una tan «Jean», y que dicho término coincida, grosso modo, con la transcripción fonética inglesa de «Jean». Este nombre propio es, precisamente, el de la joven americana que el protagonista del relato autodiegético, escrito por Simon Lecœur, encuentra en el viejo almacén al que, como no se sabrá hasta el final, ambos han acudido para una cita de trabajo. La joven, que no el señor que se esperaba Simon, presenta unos rasgos físicos muy parecidos a los de la actriz Jane Frank<sup>11</sup> y posee, además, un extraordinario poder de seducción, a tenor de los cumplidos que aquél le dedica, hechizado por su «misteriosa mirada» y el «brillo extraterrestre de sus pupilas» (Robbe-Grillet, 1981b: 124). Cabe suponer que Simon cae inmediatamente seducido por el atractivo irresistible de Djinn; esta hace, así pues, honor a su nombre.

Por un curioso efecto de desdoblamiento que luego se comentará, Jean, esta vez en su versión francesa y aplicable al sexo masculino, es también un nombre atribuible al protagonista. Como se indica en el prólogo, Simon Lecœur se hacía

---

<sup>11</sup> Desde el primer momento, la mirada-cámara de Simon reenvía a diversos referentes cinematográficos. No hace falta recordar aquí la intensa actividad de Robbe-Grillet como guionista y director de cine durante los años sesenta y setenta, lo que explica fácilmente su «visión cinematográfica» de las secuencias narrativas, y su particular predilección por el cine negro de los años 30 («L'ensemble fait irrésistiblement penser à quelque vieux film policier des années 30» (Robbe-Grillet, 1981: 12).

llamar por sus alumnas<sup>12</sup> «Yan», escrito Ján, o Jean. Es este un nombre propio cuya inicial se repite hasta la saciedad en la ficción de Robbe-Grillet, y concretamente en *Djinn*, generando una inevitable confusión de identidades: Jean es asimismo el nombre del hermano de Marie, los niños que Simon, en su delirio, toma por agentes de una organización terrorista. Jean es, además, hijo de Joseph y de Jeanne... Es de observar la recurrencia de la inicial «J». El propio Robbe-Grillet incluye dicha inicial en su pseudónimo –Franklin J. Mathews–, aquel bajo el cual publica un artículo acerca de su escritura, a modo de prólogo a *La maison des rendez-vous* (cf. Fernández Cardo, 2009: 9).

Por su parte, el subtítulo –*Un trou rouge entre les pavés disjoints*– nos ubica en la topología del extraño asesinato del que informará el epílogo, y cuya narración se halla contenida en el capítulo 6 del relato central de Simon Lecœur.

Novela urbana, en *Djinn* se hace especial hincapié en la disposición de aceras y calzadas. Sobre todo, de las de la calle del crimen, estrecha, oscura y mal pavimentada, con adoquines protuberantes de forma irregular, separados por tantas grietas cuantas fallas presenta la narración de Robbe-Grillet. Así, el falso invidente en el que se convierte Simon Lecœur en un momento dado del relato, en una especie de autoflagelación edípica, corre el riesgo de caerse con adoquines tan mal dispuestos, con los que sí tropezará Jean, su pequeño guía y original lazarillo.

Por su parte, el «agujero rojo» reenvía a la mancha roja que Simon observa en el pavimento junto al cadáver de la joven encontrada por la policía, según consta en el epílogo. Mancha roja, que, según la primera percepción de Simon Lecœur y, según se ratifica posteriormente en el informe policial, consiste en un charco de sangre artificial, tal y como se produce en los simulacros cinematográficos de asesinato. Simulacro o realidad, lo cierto es que la mancha roja que tiñe el suelo, ya sea de sangre o de herrumbre o de cualquier otra sustancia, pertenece a la iconografía de la violencia y del erotismo, con frecuencia del erotismo violento, que prolifera en las novelas de Robbe-Grillet. No hay que olvidar, por otra parte, que el subtítulo habla de hendidura, y no de mancha; y que la habitación en la que se produce el encuentro entre Djinn (o Jean) y Simon tiene las cortinas echadas, y, además, que son de gruesa tela roja. (Robbe-Grillet, 1981b: 115), como rojo será el fuego que termine devorando las imágenes oníricas de dicha escena. El rojo es una constante cromática, emblemática, en el universo de Robbe-Grillet. Sus funciones las describe el propio autor en *Projet pour une révolution à New York* (1970: 41), al referirse a ese «crimen perfecto» donde intervienen «les trois actions libératrices majeures se rapportant au rouge: le viol, l'incendie, le meurtre». Cabría preguntarse entonces, si en *Djinn* estos

---

<sup>12</sup> No es indiferente que se trate de alumnas y no de alumnos, teniendo en cuenta que Djinn (o Jean), representa a una joven americana, y que, como el propio Simon Lecœur dice al final del primer capítulo: «La lutte des sexes est le moteur de l'histoire» (Robbe-Grillet, 1981:19).

tres parámetros se reproducen, en efecto, como generadores «sexuales» (Allemand, 1997:232) de una ficción inquietante, construida de manera aparentemente inocente para la enseñanza del francés a jovencitas anglófonas.

### 3. ¿Un mundo de dobles? La duplicación *ad infinitum*

El «gato encerrado» que esconde un manual de gramática en ocho capítulos se sitúa, así pues, en el entredós del relato policíaco y fantástico. *Djinn* explota de manera sistemática la duplicación y el desdoblamiento en diversos niveles narrativos: en el nivel de la dinámica narrativa, en la que la recurrencia de secuencias y escenas se convierte en una constante; en el nivel de los personajes que en ella intervienen, extrañamente parecidos entre sí; en el nivel de la coordenada espacial, en la que calles, cafés y habitaciones aparecen y reaparecen, como el decorado de un paisaje mental y onírico; en el nivel retórico y expresivo, a partir de discursos reiterados e incluso casi textualmente repetidos.

Veamos cómo se construye la dinámica de ese relato enmarcado y «desdoblado», en el que el desconcierto y la desorientación del protagonista se contagian al lector, extraviado por la multiplicación de un universo de *dobles*. Confusión perceptiva, narrativa e interpretativa, en un mundo en el que los recuerdos, sueños y alucinaciones invaden el espacio mental del protagonista. Como el propio Simon reconoce muy pronto –y Djinn (o Jean) se da cuenta de ello en seguida–, su imaginación tiende a desbordarse: «il avait surtout une imagination fantasque qui lui faisait transformer à chaque instant, la vie quotidienne des événements les plus simples en d'étranges aventures romanesques, comme il s'en trouve dans les récits de science-fiction» (Robbe-Grillet, 1981b: 121). Y, en consonancia, el texto supuestamente elaborado por Simon Lecœur relata, en efecto, una muy extraña aventura.

#### 3.1. La dinámica recurrente de una acción de secuencias en apariencia «invertebradas»

Como ya se ha dicho, el prólogo y el epílogo enmarcan un documento de 8 capítulos, todos escritos por el desaparecido Simon Lecœur, de los cuales, los siete primeros están narrados por el propio Simon, y el último, el octavo, por una voz femenina identificable como Djinn (o Jean). A lo largo del relato enmarcado, personajes, escenas, secuencias, objetos y diálogos aparecen de manera recurrente, en dinámica de duplicación y reduplicación, abriendo múltiples hilos narrativos y, por ende, interpretativos. Distinguiremos, en el relato enmarcado de *Djinn*, dos segmentos diferenciados, en función de las dos voces narrativas responsables de los mismos, una masculina y una femenina, que contribuyen a proporcionar una visión doble del mismo hecho, esto es, el encuentro fortuito de un hombre y una mujer en un almacén abandonado, al que ambos han acudido respondiendo a un anuncio de

trabajo. El desarrollo de la acción, según se deduce de ambos relatos, se encamina hacia un episodio silenciado, un «hueco» o «agujero negro» narrativo, donde Eros y Tánatos se ven las caras.

### Segmento 1: Relato de Simon Lecœur (Capítulos 1-7)

#### *Primera parte:*

Un narrador en primera persona –identificable como Simon Lecœur, según se anuncia en el prólogo-atestado–, acude a una cita en un almacén destartalado para encontrarse con un tal Jean, su futuro empleador. Este resultará ser una mujer joven de aspecto andrógino, alta y delgada, provista de impermeable y sombrero, que se dirige a él con evidente acento americano. Se trata de una escena propia de cine negro, según indica el propio narrador, imbuido de cultura cinematográfica. De hecho, la mujer, Djinn (o Jean), extrañamente hierática, resulta ser un maniquí que reproduce la imagen de la actriz Jane Frank. Su figura cerúlea le reenvía, mediante una voz grabada a distancia, a otra estancia similar, ubicada en un piso superior, donde la escena se repite casi en los mismos términos; una puesta en escena que causa en el protagonista tanta incomodidad como fascinación:

Soudain, j'ai l'impression d'une scène qui se répète, comme dans un miroir: en face de moi, à cinq ou six pas, se dresse le même personnage immobile, avec son imperméable à col relevé, ses lunettes noires et son chapeau de feutre à bord rabattu sur le front, c'est-à-dire, un second mannequin, reproduction exacte du premier, dans une posture identique (Robbe-Grillet, 1981b: 16).

Después de haberle presentado a una tercera maniquí, armada como en las películas, Djinn (o Jean) propone a Simon participar en una operación secreta, de la que no le da detalles. Simon se embarca, así pues, en una aventura sin tener claro ni el objetivo general de la empresa, ni su misión particular en la misma. La naturaleza de la empresa en la que Simon accede a participar, según un móvil más que dudoso –«Par curiosité? Par bravade? Ou pour un motif plus obscur?» (Robbe-Grillet, 1981b: 19)–, se presenta, así pues, sorprendentemente ambigua. Si el comienzo del relato parece anunciar una novela de espionaje que pronto introduce «operadores de irrealidad» propios de la literatura fantástica, el final del primer capítulo abre nuevas expectativas, a partir de la frase lapidaria, enigmática, de Simon: «La lutte des sexes, dis-je, est le moteur de l'histoire» (Robbe-Grillet, 1981: 19). A medida que avanza la lectura, dicha frase irá cobrando sentido.

Pronto se intuye, en efecto, que la aventura de Simon va a presentar varias líneas de lectura. En el inicio del capítulo 2, en el autodiscurso de Simon mientras se dirige a la estación del Norte para entrevistarse con el siguiente contacto de la misteriosa organización, procedente de Amsterdam, se alude ya a varios posibles hilos

narrativos: «Mon nouvel emploi est certes plaisant: il a un goût d'aventure. Mais il a quelque chose de plus: un goût d'aventure amoureuse...» (Robbe-Grillet, 1981b: 22). En efecto, pronto se intuye que la aventura imaginada para ilustrar un manual de gramática no solo contiene elementos propios de la novela policíaca, sino que presenta, además, una trama amorosa, dada la «alegre exaltación» –por no decir «excitación»–, que el protagonista siente ante Djinn (o Jean). Además, el relato presenta cada vez más elementos oníricos (el sintagma «comme dans les rêves» aparece de manera recurrente). La confusión de los parámetros espacio-temporales irá en *crescendo*, paralelamente a la tendencia psicótica de Simon. Esta, en efecto, en virtud de una interpretación inquietantemente causal de la casualidad<sup>13</sup>, le hace estar al acecho, bajo la constante amenaza de peligros imaginarios.

Así pues, todo ello forma parte de lo que, por un lado, pueden entenderse como «estrategias de desfamiliarización» (Herrero Cecilia, 200: 142) propias del relato fantástico; por otro, de lo que pueden considerarse como manifestaciones de un sujeto psicótico, como Simon, cuya conducta delirante se rige por juicios defectuosos, o lecturas erróneas de la realidad circundante. Pero, antes de ir más lejos en nuestra interpretación, sigamos viendo cómo progresa la acción de la novela, abriendo poco a poco el abanico de sus posibles lecturas.

Camino de la estación del Norte, Simon entra en un café, donde su vecina de mesa, una supuesta estudiante de medicina, le indica un atajo para llegar más rápidamente a su destino. Simon la toma por agente de Djinn (o Jean). En una larga calle solitaria, mal pavimentada y llena de charcos, Simon percibe a un niño que corre. Tras haber tropezado con uno de los adoquines irregulares que componen la calzada, el niño cae al suelo, y permanece inmóvil junto a un agujero de agua sucia y viscosa, «d'un brun presque rouge et non pas noir» (Robbe-Grillet, 1981b: 28), un agujero que le causa a Simon una terrible angustia. Coge entonces al niño en brazos –desvanecido o quizás incluso muerto, aunque luego se sabe que solo se trata de lo primero–, y lo lleva a una de las casas aledañas, a la que ambos acceden por una puerta «casualmente» abierta. Tras recorrer los pasillos de la misma, lo deposita sobre una cama desvencijada, mientras tiene una visión fantasmagórica: el niño, dormido pero aparentemente muerto, lleva un gran crucifijo sobre el pecho, mientras una niña de aspecto fantasmal aparece para encender velas en torno al cuerpo de su hermano. Se trata de una escena espectral propia del mejor cine de C. Th. Dreyer, una escena de inquietante extrañeza para el protagonista, que permanece ajeno a sí mismo: «Toute la scène est tellement irrèlle, fantomatique, pétrifiée, que le son de ma propre voix

---

<sup>13</sup> Es característico del discurso paranoico –en tanto que manifestación del discurso psicótico– esa voluntad, manifiesta en Simon Lecœur, de explicarlo todo y de comprenderlo todo («pan-determinismo» y «pan-significación», en términos de Todorov (1978:80), lo que origina en numerosas ocasiones una interpretación forzada, tergiversada e inverificable de la realidad.

sonne étrangement faux pour moi-même, et comme improbable, dans cet espace frappé d'enchantement, sous l'insolite lumière bleuâtre...» (Robbe-Grillet, 1981b: 32). Progresivamente, el texto nos introduce en la realidad desdoblada y fantasmal del universo onírico.

Tras un ligero adormecimiento, que marca la transición elíptica entre el capítulo 2 y el 3, Simon mantiene una breve conversación con la niña, Marie, quien le dice que su hermano, con el que guarda un asombroso parecido físico (parecerían gemelos, a no ser por la diferencia de edad entre ellos), suele experimentar ese tipo de «muertes» (¿síncopes epilépticas?). La niña le cuenta también –como recitando una lección aprendida... ¿como si estuviera en clase?– que su padre, marino, murió en el mar. Le enseña, además, la foto enmarcada de un joven con uniforme de suboficial de marina, dedicada con su puño y letra a Jean y Marie, sus hijos. Le entrega, por último, una carta dirigida a un tal «Monsieur Simon Lecœur, dit Boris», donde se comunica que la pista del tren de Amsterdam es falsa, y que en adelante son los dos niños los que se han de encargar de «guiarle» hacia un destino desconocido. Simon tiene la impresión de participar en una obra dramática sin desenlace previsto, donde los actores han de improvisar la trama, a modo de juego. Todos ellos se convierten así en actores que participan en un doble simulacro –en primer lugar, el de la representación escénica; en segundo lugar, el de la escritura de ficción–, jugando a inventarse historias, a cual más descabelladas.

Una vez entregada la carta, los dos niños abandonan sus respectivos papeles dramáticos y le guían por las laberínticas calles de París hasta un café, que resulta ser el mismo en el que Simon se había encontrado con la estudiante de medicina. En dicho café, en el que el camarero se parece extrañamente al suboficial de la foto, Simon y los niños juegan a contarse historias. Aparece así la ficción a un tercer nivel, en el que los niños se convierten en inventores de su propio pasado, al tiempo que Simon improvisa torpemente, a petición de Marie, una «historia de amor y de ciencia-ficción» utilizando los tiempos verbales del pasado. Nuevo relato en el relato, de temática amorosa, que podría leerse como relato especular de *Djinn*.

Tras la narración de las diferentes historias, Simon acepta dejar que el niño le guíe a una de las reuniones secretas de la organización. Para ello toman un taxi. Durante el trayecto, Simon hace un nuevo balance de la situación, utilizando ya los tiempos del pasado. El niño –Jean– le guía a un destino desconocido, tras haberle obligado a disfrazarse de invidente, con gruesas gafas negras y bastón. De manera recurrente, el discurso de Simon gira en torno al juego que ha aceptado jugar –«Je suis convaincu qu'il y a là une grande par de jeu, et, de toute façon, j'ai décidé de poursuivre l'expérience jusqu'au bout. Il est facile de deviner pourquoi» (Robbe-Grillet, 1981b: 57)–, haciendo balance de su desorientación. En efecto, Simon se pregunta repetidamente acerca del sentido de los acontecimientos vividos, que retoma

a modo de sumario –como el que encontramos al final del capítulo 4, en el ecuador del texto–, incapaz de resolver el enigma que cimienta sus aventuras. Sin embargo, dos objetos parecen ya dirigir su propia actuación como sujeto activo de la dinámica narrativa: por un lado, la curiosidad por averiguar los porqués de unas peripecias que parecen seguir una medida programación de valor iniciático («peut-être devais-je passer par cette première phase, où l'on me mettait à l'épreuve. La course au trésor devenait ainsi, dans mon esprit romanesque, comme un voyage initiatique», Robbe-Grillet, 1981b: 66); por otro, su interés por *Djinn*, objeto de deseo al tiempo que tesoro por conseguir. Simon se convierte, de este modo, en un «detective enamorado».

Tras un recorrido en taxi por las calles de París, Simon llega al lugar de la reunión secreta, una gran sala repleta de gente, en la que, desde un altavoz, se escucha la voz grabada de Djinn (o Jean). La multitud no es tal: solo se trata del reflejo multiplicado *ad infinitum* de la pareja que forman Simon y su joven lazarillo (Jean) en las paredes de espejos que tapizan la sala. Una voz metálica les explica a los agentes de pacotilla su participación en una organización que lucha contra el imperialismo de la tecnología, pero cuando uno de los asistentes parece querer hablarle, con toda probabilidad su propia imagen reflejada en la pared circundante de espejos, Simon recibe un fuerte golpe en la cabeza y pierde el conocimiento.

#### *Segunda parte:*

Al recuperar la conciencia, como nos hace saber el discurso de un narrador en estilo indirecto, y no ya el discurso autodiegético de Simon, este se da cuenta de que se halla, de nuevo, en el taller abandonado en el que mantuvo la primera entrevista con Djinn (o Jean); está, de nuevo, en la casilla de salida: «Et, presque aussitôt, lui revint à l'esprit le point de départ de sa mission» (Robbe-Grillet, 1981b: 83), esto es, el momento en el que se le encomendó su primera misión: ir a la parisina Gare du Nord, a esperar un contacto proveniente de Amsterdam. A partir de ese momento, el recuerdo de lo vivido, y quizás también de lo soñado, se le ofrece al personaje bajo forma de imágenes en cascada, fragmentadas, en la que se repiten numerosas escenas relatadas con anterioridad: «Et de nouveau, le même gamin qui jaillissait d'une des maisons, faisait cinq ou six pas de course et s'étalait dans une flaque d'eau rougeâtre...» (Robbe-Grillet, 1981b: 86). Sin embargo, permanece un intrigante «agujero negro» en la memoria olvidadiza de Simon –«il y avait un trou dans mon emploi du temps»–, posiblemente el espacio de tiempo transcurrido entre su entrevista con Djinn (o Jean) el domingo por la tarde, su pérdida de consciencia, y la recuperación de la misma en la mañana del lunes, es decir, toda una noche de sueños deliciosos, que se alternan con horribles pesadillas. El tiempo de la acción del relato dura, pues, una noche.



Al despertar, Simon percibe, a escasos metros de donde acaba él mismo de pasar la noche, el cuerpo aparentemente sin vida de Djinn (Jean) y describe con todo lujo de detalles el escenario del supuesto crimen. Incapaz de hallar una explicación plausible a un enigma cada vez más oscuro e inquietante, decide marcharse cuanto antes del lugar y mezclarse con el gentío real de las calles; una de las pocas ocasiones en las que Simon tiene impresión de realidad: «...il déboucha comme prévu sur la grande avenue grouillante de passants. Simon en ressentit un soulagement intense, comme s'il rentrait enfin dans le monde réel, après une absence interminable» (Robbe-Grillet, 1981b: 89).

A partir de este momento se suceden escenas recurrentes a un ritmo delirante, en total confusión de lo vivido y lo ensoñado, del pasado y del futuro, de la realidad y del simulacro. En efecto, en su huida, Simon entra en el mismo café del día anterior. La similitud entre los dos cafés no le cabe duda, pero, en esta ocasión, el camarero taciturno del día anterior no está de servicio, sino una mujer de edad avanzada que le indica que nunca hubo ningún camarero en dicho café. El desasosiego de Simon no hace sino aumentar al percibir en una foto, colgada en la pared, el retrato del camarero del día anterior con uniforme de oficial de marina. A la extraña dedicatoria que sigue apareciendo bajo la foto, «Pour Marie et Jean, leur papa chéri» (Robbe-Grillet, 1981b: 93), la camarera aporta una información sorprendente: el marino es su propio padre, mientras ella dice llamarse Marie. ¿Nuevo guiño temporal e identitario?

Al salir del café, Simon recurre de nuevo a su disfraz de invidente. Se pone unas gruesas gafas negras mientras tantea el suelo con el bastón. Un niño se ofrece para guiarle; coincidencia o no, su nombre es Jean, como el hermano de Marie. Simon le pide que le guíe a la estación del Norte, y el niño le propone tomar un atajo por una callejuela estrecha, solitaria y mal pavimentada que ya resulta familiar en el decorado onírico del relato. Avanzando a tientas por la calle el niño cae y permanece inmóvil, como muerto. Simon nota un líquido viscoso, que parece sangre sin serlo.

Todo lo que acontece a continuación parece una mera repetición de algo que ya se ha vivido en un decorado similar: «J'ai seulement l'impression d'un endroit dans lequel je serais déjà venu, récemment, une fois en tout cas, plusieurs fois peut-être...», (Robbe-Grillet, 1981b: 104), «il me semble, inexplicablement, que je connais déjà la suite» (Robbe-Grillet, 1981b: 107). Ello genera una comprensible turbación en el personaje, incapaz de entender mínimamente una realidad que siente desdoblada —«comme si le présent se dédoublait; se fendait par le milieu en deux parties jumelles: une réalité immédiate, plus un fantôme de réalité... Mais le fantôme aussitôt vacille...» (Robbe-Grillet, 1981b: 105)—, incapaz también de ubicar en el tiempo tan extraños acontecimientos.

La tensión narrativa, en consonancia con la tensión nerviosa y emocional del protagonista, va *in crescendo* en este capítulo 7, en el que al cabo se interrumpe la

narración de la experiencia. Esta se perfila ya nítidamente como una experiencia onírica en la que se proyectan las pulsiones de deseos tan incontrolables como inconfesables. De este modo, se establece una interesante homología entre el trabajo onírico del imaginario erótico y el de la composición literaria. Valiéndose de la imagen de Djinn (o Jean), resurgida en su espacio mental como una aparición proveniente de un más allá –sus ojos brillan extrañamente «comme ceux d'une fille qui serait venue d'un autre monde» (Robbe-Grillet, 1981b:108)–, como una nueva Eurídice, o un elfo con cuerpo de mujer, la ensoñación erótica de Simon se explicita por fin abiertamente, en un momento mágico –«minuit ou midi» (Robbe-Grillet, 1981b: 116)– en el que, asimismo, descubre su propia imagen desdoblada en el misterioso retrato del marino. Es en este momento en el que el tema de la proyección identitaria en un doble idéntico se explicita sin tapujos. Y, al tiempo, se introducen nuevos indicios, nuevos elementos interpretativos, que permitirán establecer una lectura del texto como metadiscurso de la ficción *en progreso*<sup>14</sup>: Simon reconoce en la dedicatoria los trazos de su propia escritura. Es entonces cuando cabe preguntarse, ¿ha llegado acaso Simon a salir de sí mismo a lo largo de esta aventura que atañe tanto a su identidad como a su escritura? La importancia significativa del texto justifica la longitud de la cita:

Un brusque désir de mieux voir son visage s'empara de Simon, pour qui cette image prenait subitement une inexplicable importance. [...] Il l'aurait presque parié: c'était là sa propre photographie. Il n'y avait pas à s'y méprendre. La figure était parfaitement reconnaissable, bien que peut-être vieillie de deux ou trois ans, ou à peine plus, ce qui lui conférait un air de sérieux et de maturité.

Simon en demeurait comme pétrifié. Le lourd candélabre de bronze tendu à bout de bras, il ne pouvait détacher les yeux de son double, qui lui souriait imperceptiblement, d'un air à la fois fraternel et moqueur. [...] Dans la marge inférieure, deux courtes lignes manuscrites barraient en biais l'espace libre. Simon y reconnut aussitôt sa propre écriture, penchée à contresens comme celle des gauchers. Il lut à voix basse: «Pour Marie et Jean, leur papa chéri» (Robbe-Grillet, 1981b: 117).

<sup>14</sup> Jugamos, también nosotros, con las palabras. *Djinn* ofrece el reflejo de una creación «en marcha» (al modo del *work in progress* joyciano), obedeciendo a ese impulso de escritura, a esa «energía cinética» (Vareille, 1979: 154) que la justifica, sin necesidad de causa ni de finalidad *a priori* definidas. Interesa, sobre todo, ese trayecto narrativo que nos deja sin aliento; incluso más que el desenlace, que se intuye «deceptivo».

El relato de la aventura -¿onírica?, ¿sexual?, ¿identitaria?, ¿escritural?- cabe ya preguntarse a estas alturas- de Simon Lecœur se interrumpe, «avant de sombrer dans le plaisir», con una última visión de Djinn (o Jean) como mujer fatal.

### Segmento 2: Relato de Djinn, o Jean (Capítulo 8)

Djinn (o Jean) toma la palabra para relatar, desde una nueva perspectiva, unos hechos que presentan numerosas coincidencias con el relato precedente de Simon Lecœur. La narradora da cuenta de su actividad antes de acudir a la entrevista de trabajo en el hangar abandonado. La descripción del lugar se hace exactamente en los mismos términos que lo había realizado el narrador anterior, Simon, pero con una diferencia: los tiempos verbales ya no están en presente, sino en pasado. El ciclo docente parece haberse cumplido, y la anecdótica elaborada para su explotación ha dado cuantas vueltas y revueltas han sido necesarias. Si el discurso de Simon presentaba un *incipit* en presente de indicativo: «J'arrive exactement à l'heure fixée: il est six heures et demie. Il fait presque nuit déjà. Le hangar n'est pas fermé. J'entre en poussant la porte, qui n'a plus de serrure» (Robbe-Grillet, 1981b: 11), el discurso de Djinn (o Jean) que cierra el relato enmarcado reproduce la cita anterior en los mismos términos, pero en pasado. «Je suis arrivée exactement à six heures et demie. Il faisait presque nuit déjà...» (Robbe-Grillet, 1981b: 139).

El relato enmarcado nos conduce así en su *excipit* a la misma situación de partida, contada sin embargo por una voz narrativa diferente. Solo entonces entendemos que Simon y Djinn (o Jean) se han encontrado en un hangar abandonado a las 18'30 de un domingo y que el resto de lo narrado no corresponde sino a las derivas fantasiosas de cada personaje-narrador en torno a una «escena silenciada» (casilla en blanco del tablero narrativo) en la que Amor y Muerte parecen haber jugado fatalmente su destino.

#### *Epílogo:*

En este sentido, el epílogo aporta nueva información y obliga a realizar una *lectura retroactiva* del relato enmarcado de Simon, en el que se narra el asesinato de Djinn (o Jean). El hecho de que se haya encontrado en un taller abandonado, próximo a la estación del Norte, el cadáver de una joven de identidad desconocida, cuya descripción concuerda exactamente con las descripciones que contiene el relato de Simon, ofrece nuevas vías a los investigadores, cuya perplejidad no hace sino aumentar al constatar el enorme parecido entre Djinn (o Jean) y el propio Simon. ¿No serían ambos al cabo más que un único sujeto, a partir del cual se habría segregado la ficción a base de repetidos desdoblamientos? ¿No serán acaso los personajes de *Djinn* meras proyecciones imaginarias de Simon Lecœur, creador en la ficción, y este, a su vez, un *alter ego* del autor Robbe-Grillet? ¿No será *Djinn* un alambicado ejercicio de metaficción, en el que Robbe-Grillet demuestra al lector

cómo la ficción puede irse construyendo sin proyecto narrativo determinado? Intentemos hallar algunas respuestas.

### 3.2. Personajes desdoblados y confusión identitaria. Del doble objetivo al doble subjetivo.

*Djinn* se construye, como hemos visto, sobre un sistema de personajes entre los cuales existen llamativas similitudes y se establecen misteriosas conexiones, sosias múltiples con nombres intercambiables que provocan una permanente confusión de identidades, propiciando la tensión psicológica y emocional del protagonista. Veamos a continuación, cómo, a partir de la figura del *doble* se construye un auténtico simulacro de representación ficcional, y de qué modo asiste el lector a la génesis de su escritura.

Desde el inicio de su extraña aventura, Simon percibe a varias mujeres idénticas a Djinn (o Jean), que resultan ser maniqués inspirados por la imagen de una actriz americana. Copias, pues, exactas las unas de las otras, de un hieratismo que rápidamente su febril imaginación se encarga de animar: «Le joli sourire de Jane Frank est à porter au crédit de ma seule imagination» (Robbe-Grillet, 1981b: 14), reconoce Simon. Djinn (o Jean), en efecto, constituye el objeto -objeto de deseo- de un sujeto inmerso en una realidad desconcertante e inexplicable. Una imaginación exacerbada del sujeto al tiempo que una pulsión erótica no confesada constituyen, ya se vislumbra con claridad, las fuerzas adyuvantes que le impulsan hacia su objeto. En efecto, en un principio, Lecœur solo parece un individuo con gran fantasía que se ve arrastrado a una aventura de espionaje sin formulación explícita -se trata, más bien, del simulacro de una trama de espionaje-; pero de manera progresiva, el personaje toma conciencia de que uno de los objetivos de su búsqueda es precisamente una figura seductora cuya imagen ve por doquier, como resultado de una fijación obsesiva e insoslayable.

La aparición recurrente de la figura de Djinn (o Jean), desde las primeras secuencias se corresponde con la figura del «doble objetivo», por el cual el sujeto se encuentra confrontado al doble de otro personaje percibido con anterioridad. Esta experiencia, que subvierte las leyes lógicas de la naturaleza a partir de una casualidad inexplicable, genera en el protagonista un efecto de extrañeza, de *inquietante extrañeza*, que le impulsa a esclarecer las causas de semejante alteración del orden de lo real. Extrañeza y curiosidad son, en efecto, las primeras reacciones del personaje, que rápidamente sospecha de la existencia de una trama oculta bajo las recurrentes y cinematográficas apariciones de Djinn (o Jean). Pronto se añaden los sentimientos de angustia e inquietud en quien, además, se siente observado y amenazado. Su desasosiego no hace, en consecuencia, sino aumentar. Primero, ante la certeza de un peligro inminente, lo que explica que el personaje permanezca en constante estado de alerta; segundo, ante la sospecha de que la alteración del devenir lógico de las cosas

responde a un orden regido por leyes desconocidas<sup>15</sup>, con toda probabilidad, malélicas. Otra explicación no parece haber para el sujeto angustiado por esa su percepción de personajes «duplicados» con nombres intercambiables, de espacios similares en los que se reviven escenas idénticas con ligeras variaciones (el hangar abandonado, la calle mal pavimentada, el café, etc.), de objetos que siempre van por pares (dos ventanas, dos cortinas, dos candelabros, dos cortinas, dos terrones de azúcar, etc. ) en un decorado propio de los sueños más turbadores.

Todo ello obedece, en efecto, a una compulsión duplicativa y repetitiva, muy típica de la escritura de Robbe-Grillet, en la que el lector, a medida que avanza en su lectura, va teniendo la impresión de un «dèjà vu». Lo que se produce es un contexto redundante en el que cualquier variación adquiere un efecto máximo de contraste. Con estos quiebros juega RobbeGrillet a lo largo de todo el texto, obligando al lector a participar de lleno en la aventura del protagonista, cuya percepción de la realidad se acerca al trastorno paranoide: por su confusión entre lo percibido y lo soñado, entre la realidad y la ficción, entre pasado y futuro; por su deriva hacia el delirio; por la fuerza obsesiva de algunas imágenes; por la sobredimensión simbólica de los indicios de una realidad subjetiva, limitada a una perspectiva única e inamovible.

No hay que olvidar, por otra parte, que la aparición de «dobles desdoblados» (valga la redundancia), o reduplicados, puede no constituir solamente un fenómeno exterior al sujeto, sino el producto de sus proyecciones imaginarias sobre la pantalla de la realidad. Si el doble objetivo «encarna una relación paranoica con el mundo» (Jourde y Tortonese, 1996: 100) es que este es percibido desde un único punto que no admite réplica, pero cabe preguntarse qué ocurre cuando la mirada se dirige hacia el interior, para observar lo que guarda el espacio interno del proyector.

La noción de «doble subjetivo» sitúa el detonante del desdoblamiento en el interior del personaje. Qué duda cabe que la subjetividad se halla en la base del andamiaje perceptivo del protagonista, que puede ver su propia imagen encarnada en el «otro» interno de su yo escindido, o en un personaje externo, ajeno al yo primero (tal es el caso de la figura mítica del *Doppelgänger*). Se trata, en este segundo caso, de la proyección delirante de sí mismo a partir de una escisión o fragmentación de su identidad en dos instancias independientes.

En un momento avanzado del relato, y tras haber vislumbrado Simon en el mismo marco fotográfico imágenes similares que, aparentemente, corresponden a identidades diferentes -primero la del marino con uniforme de suboficial; luego, la del camarero que le sirve en el café, también uniformado; finalmente, la suya propia,

---

<sup>15</sup> Leyes inquebrantables que parecen empeñarse en hacer de Simon un nuevo Edipo, aquel al que la fatalidad destinó a jugar simultáneamente el triple papel de detective, asesino y víctima (Dubois, 1992: 205-218).

naturalmente de uniforme- el narrador extradiegético describe un evidente fenómeno de autoescopia.

Escena clave del relato, el personaje contempla en la fotografía su propia imagen desdoblada, sin poder quitar los ojos de la sonrisa al tiempo fraternal y burlona que el fotografiado, su otro «yo», le dedica. El hecho de que la fotografía contenga una dedicatoria, escrita de su puño y letra, a Jean y Marie, sus hijos, termina por resquebrajar su conciencia de identidad y su ubicación, delicadamente estable hasta entonces, en la tela de araña del «personal» de la historia. ¿Es él acaso el padre de aquellos niños que acaban de intervenir en sus ensoñaciones? Al misterio de su identidad desdoblada, se añade un problema temporal, por el que se establecen misteriosas conexiones entre episodios pasados, presentes y futuros. En realidad, todos ellos se hallan contenidos en el acelerador de partículas de un cerebro desbocado: «La machinerie mentale confond passé, présent et futur parce qu'ils se résolvent dans la continuité du temps intérieur, du flux de conscience, dont les évocations, au présent de l'indicatif, concernent aussi bien une situation actuelle que passée ou future» (Allemand, 1997: 78).

Simon se sitúa, entonces, en el epicentro de un grave problema de orden epistemológico y existencial que obliga a plantearse nuevas preguntas. ¿Y si todos los personajes que aparecen en el relato no fueran sino proyecciones de un mismo yo? ¿Y si todo ocurriera en el escenario mental de un mismo sujeto, que fabula y escribe a un tiempo? ¿O quizás en las paredes craneales de dicho sujeto, isomorfas a las de una habitación, tan pronto abierta como cerrada al mundo, con dos ventanas, dos vanos que se tapan con cortinas que se corren y recorren al ritmo de los ojos de Simon, que se cubren o enciegan en dinámica alternada? Todo ocurriría, pues, en el espacio mental de un sujeto fabulador, donde pasado y futuro se confunden por completo. En efecto, en el último diálogo sin desperdicio que mantienen Simon y Djinn (o Jean), esta proporciona, desde su estatus de nueva Eurídice –lleva muerta tres años, pero vuelve del reino de las sombras, o del deseo–, algunas claves de interpretación. Por un lado, respecto de esas distorsiones temporales que violentan la lógica cronológica de Simon, según una vertiginosa combinación de pasado y futuro: «C'est seulement le cerveau détraqué de Jean qui nous a réunis dans cette maison, par hasard: moi, j'appartiens à son passé, tandis que vous, Simon, vous appartenez à son existence future. Vous comprenez maintenant?» (Robbe-Grillet, 1981b: 113).

Por otro, respecto de la condición de los protagonistas, soñados ambos por una mente situada a un doble nivel:

- a) En el nivel de la pura diégesis delirante, allí donde se sitúa Jean, el hermano de Marie y, junto con ella, posible responsable de la narración («Et vous n'êtes ici, qu'un personnage de sa mémoire malade. Quand il se réveillera, vous disparaîtrez aussitôt de cette pièce...» (Robbe-Grillet, 1981b: 112). Cabría entonces pensar en Jean como una proyección infantil del

propio Simon, como representación de una infancia que muere a través del surgimiento de la sexualidad adulta: «Elle avait pour un fantôme, une chair trop chaude et trop douce... Elle l'entraînait vers le lit, d'où le petit garçon s'était enfui, réveillé sans doute par le vacarme» (Robbe-Grillet, 1981b: 120) ¿Acaso no desaparece el niño de la cama donde se hallaba tendido en el momento en que Djinn (o también Jean), atrae hacia sí a un Simón henchido de deseo? Ello estaría en consonancia con las reflexiones de Otto Rank (1976), para quien la presencia del doble es atribuible a la poca madurez del sujeto, atrapado en las redes múltiples de una etapa narcisista y edípica.

b) En el nivel de la creación de dicha diégesis, en la que ambos personajes son ensoñados por un sujeto fabulador: «Vous vous pincez l'oreille, dit-elle, pour savoir si vous n'êtes pas en train de rêver. Mais vous ne rêvez pas: vous êtes rêvé, c'est tout à fait différent» (Robbe-Grillet, 1981b: 113), le dice Djinn (o Jean), a Simon. Este último resulta ser un personaje doblemente atrapado: uno, por su propia imaginación fantasiosa y, dos, por los sueños de un sujeto creador -o creadora- ajeno a su persona, de cuyos delirios mentales participa, probablemente, una mente infantil como la de Marie, una de esas mentes que inventa «des histoires absurdes, de science-fiction, d'espionnage ou de spiritisme. Les enfants lisent trop de littérature fantastique» (Robbe-Grillet, 1981b: 131). Ahora bien, cabe preguntarse a quien puede pertenecer esa mente a partir de la cual se segrega la ficción. ¿Es Simon Lecœur el único responsable de la ficción contenida en los 99 folios mecanografiados, en la que él es el protagonista, o cabe pensar en alguna otra instancia fabuladora?

Cabría en efecto pensar en un desdoblamiento interior del propio Simon en tanto que sujeto y objeto al mismo tiempo, esto es, en tanto que Simon y Djinn (o Jean) simultáneamente, cual Jano bifronte. Ambos no serían sino las dos caras de una misma moneda, en la que el «yo» y el «otro», identidad y alteridad, se manifiestan en el mismo receptáculo creador. Ello explica por qué las referencias a la androginia aparecen tan tempranamente en el texto. Desde el principio se alude a ese «aspecto andrógino» de Djinn (o Jean), que va cobrando cada vez más fuerza a lo largo del relato, hasta que en el epílogo se pone de manifiesto «la ressemblance plus que curieuse (allure générale, mensurations, traits du visage, couleur des yeux et des cheveux, etc) qui existe entre la morte et Simon Lecœur lui-même» (Robbe-Grillet, 1981b: 144) Esta indicación tardía obliga a releer el texto en función de la figura del andrógino, estrechamente relacionado con el tema mítico del doble. La figura del andrógino responde, como se sabe, a una voluntad sincrética de unión de contrarios, representativa de la búsqueda de la unidad primordial del ser humano y de su aspiración a la totalidad.

Probada la inexistencia de una androginia física en el personaje de Simon Lecœur (según la versión de un inquietante Doctor Morgan<sup>16</sup>, que atestigua la pertenencia de Simon al sexo masculino), cabe pensar en la representación de una androginia mental o psicológica, que se proyecta en los dos protagonistas del relato y que se subsume en la posible identificación de la joven asesinada con el desaparecido Simon. Ambos protagonistas del relato obedecerían, así pues, a las dos caras de una misma instancia fabuladora, para la cual el desdoblamiento y la reduplicación de sus criaturas no constituirían sino una representación de su propia naturaleza doble, en búsqueda permanente de una unidad sustancial, tan solo representable por la escritura.

*Djinn* refleja la aventura de una creación que se realiza a menudo en la oscuridad, del mismo modo que Simon acepta vivir su aventura «a ciegas», ignorando la misión exacta por cumplir y las actividades de la organización que se la encomienda, convirtiéndose en un agente tan irresponsable como el propio creador: «J'ai fini par accepter de perdre l'usage de mes yeux, après avoir successivement perdu celui de mon libre arbitre et celui de mon intelligence [...] si bien que j'agis sans rien comprendre à ce que je fais ni à ce qui m'arrive, sans même savoir où je me rends» (Robbe-Grillet, 1981b: 60-61). La escritura de Robbe-Grillet se produce del mismo modo. Busca orientarse en el laberinto existencial y lingüístico del yo inmerso en escritura, reflejando su devenir, poniendo al desnudo el trabajo de creación de ese, como bien lo expresa Michel Allemand, «esprit en train d'accoucher de lui-même, dans un monde où toute stabilité est révolue» (1997: 131). La recurrencia de personajes, objetos y secuencias en ese proceso de gestación revelan el inagotable trabajo de una imaginación hiperactiva (Vareille, 1981), que a veces roza la alucinación, dejando traslucir las obsesiones de un personaje-narrador convertido en *alter ego* de un autor ficcional ciertamente narcisista.

En efecto, la instancia fabuladora se aproxima a esa figura autoral que comienza a emerger con fuerza en las novelas de principios de los ochenta, por un lado, como doble de la instancia creadora y, por tanto, fuente de reflexión metaficcional; por otro, como *alter ego* de un Robbe-Grillet atrapado en las redes de la auto-representación.

#### 4. Para terminar, vuelta a la casilla de salida.

Al llegar al término de nuestro recorrido lector, el *excipit* de *Djinn* nos devuelve a la casilla de salida: «Vers le milieu de la longue ruelle, des gens à nous sont intervenus. Ayant intercepté en douceur ce trop curieux gardien de l'ordre, ils l'ont ramené, de nouveau, à la case de départ» (Robbe-Grillet, 1981b: 146). Curiosamente,

<sup>16</sup> El doctor Morgan aparece en otras novelas de Robbe-Grillet (*Projet pour une révolution à New York*, *Souvenirs du triangle d'or*, *Angélique ou l'enchantement*), convirtiéndose en una pieza inquietante, aunque efímera, del paisaje humano que las compone.



el «guardián del orden» se refiere aquí a Marie, el único personaje del relato de Simon Lecœur cuya existencia «real» resulta verificada por la investigación policial, o parapolicial, según consta en el epílogo. Hija de Joseph y Jeanne, y hermana del pequeño Jean (nótese la recurrencia de la inicial «J»), Marie encarna la inagotable capacidad de fantasía e invención del espíritu infantil, tan próximo al poético<sup>17</sup>, que se manifiesta en un gusto por las «historias absurdas, de ciencia-ficción, de espionaje o de espiritismo», según la describe la joven Caroline, amiga de Djinn (o Jean) y doble gemelar de esta.

Caroline aparece al final del texto, en el relato de Djinn, identificada como el personaje que, en el relato de Simon, había de llegar a la Gare du Nord, procedente de Amsterdam. La descripción de Caroline nos la proporciona Djinn (o Jean) en un ejercicio de autorreflexividad que desarrolla el tema de la gemelidad, próximo tanto al del «doble exterior» como al del «andrógino». Esta proyección «gemelar» de Djinn (o Jean) en Caroline viene a cerrar la ronda de los desdoblamientos en la novela, con una curiosa descripción que, ya comenzamos a intuirlo, podría retomarse hasta el infinito, pues podría corresponder tanto a Caroline y a Djinn cuanto a Simon. En el fondo, estos tres personajes resultan segregados por una misma conciencia, que solo sabe contemplarse en un mismo y único espejo, el de su propio yo:

Ai-je oublié de signaler que Caroline est très jolie? Grande et bien faite, svelte, très blonde, avec les cheveux courts et un visage doux, légèrement androgyne, qui rappelle beaucoup celui de l'actrice Jane Frank, elle attire toujours sur elle les hommages, plus ou moins indiscrets, des hommes de tous âges.

Il faut aussi que j'avoue autre chose: les gens prétendent que nous nous ressemblons, elle et moi, de façon troublante. On nous prend en général pour deux sœurs, souvent même pour des jumelles. Et il est arrivé plusieurs fois que des amis de caroline s'adressent à moi, en croyant lui parler à elle, ce qui a donné lieu un jour à une aventure étrange... (Robbe-Grillet, 1981b: 133).

Qué duda cabe que los puntos suspensivos podrían fácilmente dar pie a la narración de una nueva aventura *desdoblada*, si no fuera porque –en el nivel más superficial del texto– la ronda gramatical se ha cumplido y el trimestre docente llega a su fin. A lo largo del mismo, la aventura detectivesca, amorosa, identitaria y existencial que, a partir de múltiples desdoblamientos y reduplicaciones -a todos los

---

<sup>17</sup> Marie podría considerarse como una nueva figura de la instancia creadora proyectada en la ficción, según se desprende de las palabras de Simon: «Je ne connais malheureusement pas la façon d'interpréter ces figures. Et peut-être n'ont-elles pas véritablement de signification. Marie, comme tous les enfants et les poètes, se plaît à jouer avec le sens et le non-sens» (Robbe-Grillet, 1981b: 55).

niveles, anecdótico, discursivo, retórico, temático- ha servido para contextualizar el uso de la gramática en el desarrollo de la ficción, constituye también el reflejo de la progresión laberíntica y desorientada de una conciencia en busca de sí misma, sabedora de lo imposible de su empresa. Como concluye Michel Allemand (1997: 131): «La curiosité et les interrogations fondamentales de l'être ne pouvant être satisfaites d'une réponse ou d'une certitude, le texte se fait royaume de l'éventualité indéfinie».

*Djinn* viene, en definitiva, a ilustrar el ideal narrativo de Robbe-Grillet, configurado a partir de esos grandes modelos literarios (Flaubert, Proust, Faulkner, Beckett), en cuyas obras «ce n'est pas l'anecdote qui fait défaut, c'est seulement leur caractère de certitude, de tranquillité, d'innocence» (Robbe-Grillet, 1963: 32). En efecto, nada más adecuado que su texto epigráfico, *Pour un nouveau roman*, para describir los fundamentos de una novela que se las arregla para ejercer una inquietante seducción en el lector -intelectual, afectiva e imaginaria a un tiempo-, tanto por su estructura narrativa -inestable y laberíntica, llena de quiebros y contradicciones, pero estructura al cabo- cuanto temática. Una novela llena de falsas pistas y espejismos en la que los personajes desbordan su condición de meros peones narrativos, desdoblados y duplicados *ad infinitum*, para constituir indicios relevantes de un complejo proyecto semántico. A través de dicho proyecto, tan osado en su intención como ambiguo e impreciso en sus resultados, Robbe-Grillet consigue figurar el vértigo ontológico de un personaje que, *alter ego* de su propio creador, se busca a sí mismo por los equívocos reflejos de una realidad en trampantojo.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLEMAND, Roger-Michel (1997): *Alain Robbe-Grillet*. París, Seuil.
- ALLEMAND, Roger-Michel y Christian MILAT (2010): *Alain Robbe-Grillet. Balises pour le XXI<sup>e</sup> siècle*. Ottawa y París, Presses de l'Université d'Ottawa y Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- BARONI, Raphaël (2007): *La Tension narrative*. París, Seuil (Poétique).
- BESSIÈRE, Jean (1995): *Le Double. Chamisso, Dostoïevski, Maupassant, Nabokov*. París, Honoré Champion.
- DOLEZEL, Lubomir (1985) : «Le triangle du double. Un champ sémantique». *Poétique* 64, 463-472.
- DUBOIS, Jacques (1992): *Le roman policier ou la modernité*, París, Nathan.
- DUGAST-PORTES, Francine (2001): *Le Nouveau Roman*. París, Nathan.
- FERNÁNDEZ CARDO, José María (2009): *Alain Robbe-Grillet. Del Nouveau Roman a la nueva autobiografía*. E.Excellence, Biblioteca virtual: <http://www.liceus.com>.

- HERRERO CECILIA, Juan (2000): *Estética y pragmática del relato fantástico*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- HERRERO CECILIA, Juan (2005): «Sobre la figura mítica del *doble* en el relato fantástico *desdoblado*». Catherine Desprès, Julián Mateo, M<sup>a</sup>. Teresa Ramos y Mercedes Vallejo (eds.), *Homenaje al Profesor D. Francisco Javier Hernández*. Valladolid, Universidad de Valladolid y APFUE
- JOURDE, Pierre y Paolo TORTONESE (1996): *Visages du double. Un thème littéraire*. París, Nathan.
- MALRIEU, Joël (1992): *Le Fantastique*. París, Armand Colin.
- MARTÍNEZ, Patricia (1987): «Introducción a *El mirón*». Madrid, Ediciones Cátedra (Letras universales).
- MASSERON, Caroline (1982): «Le récit fantastique». *Pratiques* 34, 31-73.
- MORRISSETTE, Bruce (1965): *Alain Robbe-Grillet*. Nueva York, Columbia University Press.
- PAGÁN, Antonia (1993): «Surrealismo y vanguardismo en la narrativa de A. Robbe-Grillet», in *Estudios de Lengua y Literatura Francesa*, 7, 87-100.
- RANK, Otto (1976): *El doble*. Buenos Aires, Orión.
- RICARDOU, Jean y Françoise VAN ROSSUM-GUYON [ed.] (1972): *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*. París, U.G.É. (10/18).
- ROBBE-GRILLET, Alain (1963): *Pour un Nouveau Roman*. París, Minuit.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1970): *Projet pour une révolution à New York*. París, Minuit.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1981a): *Le Rendez-vous*. Nueva York, CBS College Publishing.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1981b): *Djinn*. París, Seuil.
- ROSSET, Clément (1984): *Le réel et son double. Essai sur l'illusion*. París, Gallimard.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. (1990): *Pourquoi la fiction?* París, Seuil.
- STEINMETZ, Jean-Luc (1993): *La littérature fantastique*. París, PUF.
- TODOROV, Tzvetan (1978): «Le discours psychotique», in *Les genres du discours*, París, Seuil.
- VAN ROSSUM GUYON, Françoise: «Le Nouveau Roman comme critique du roman», in Jean Ricardou y Françoise van Rossum Guyon (ed.), *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*. París, U.G.É. (10/18), 215-229.
- VAREILLE, Jean-Claude (1979): «Alain Robbe-Grillet et l'écriture: délice et supplice». *Critique*, XXXV/381, 151-161.
- VAREILLE, Jean-Claude (1981): *Alain Robbe-Grillet, l'étrange*. París, Nizet.
- VOISSET-VEYSSEYRE, Cécile(2011): «Quitte ou double? Robbe-Grillet et le mythe de l'identité». *Amaltea. Revista de mitocrítica* 3, 151-165.

**Significaciones de la figura visionaria del doble interior en  
*Le syndrome du scaphandrier*, una novela de ciencia-ficción  
de Serge Brussolo**

**Esther Bautista Naranjo**

*Universidad de Castilla-La Mancha*

Esther.Bautista@uclm.es

**Résumé**

David Sarella, protagoniste de ce roman, souffre d'un trouble de la personnalité qui est divisée en deux polarités antagoniques: d'un côté, sa vraie existence dans le monde réel, comme un médiocre agent du Ministère de L'Art, se révèle insuffisante; d'un autre côté, il sent l'appel de la fantaisie inépuisable du monde des rêves à laquelle il peut accéder grâce à des pouvoirs spéciaux. Pour atteindre cette dimension, David doit se plonger dans les profondeurs aquatiques où il acquiert une nouvelle identité comme le chef d'une bande de voleurs, qui lui satisfait pleinement. Ce trouble de personnalité, variante du thème du double intérieur, reçoit ici le nom de «le syndrome du scaphandrier».

**Mots clé:** double intérieur; Serge Brussolo; médium; visionnaire; plongeur; science-fiction.

**Abstract**

David Sarella, the protagonist of this novel, suffers from a personality disorder which is divided into two opposite polarities: on the one hand, his true existence in the real world, as a mediocre employee of the Art Department, proves to be insufficient; on the other hand, he senses the call of the inexhaustible fantasy of the world of dreams which he can access thanks to his special powers. In order to reach this dimension, David has to drown in the water depths where he acquires a new identity as the leader of a band of robbers, which satisfies him fully. This personality disorder, which is a variation of the theme of the inner double, is here given the name of «diver syndrome».

**Key words:** inner double; Serge Brussolo; medium; visionary; diver; science-fiction.

## 0. Introducción

Serge Brussolo se ha impuesto como uno de los autores franceses contemporáneos más aclamados tanto por los lectores como por los críticos<sup>1</sup>. Su prolífica trayectoria comenzó a finales de los años setenta. Desde entonces, ha firmado más de cien novelas, algunas de las cuales han obtenido una gran popularidad, siendo incluso adaptadas a cómics y juegos de rol<sup>2</sup>. Su producción engloba una gran variedad de géneros (policíaco o de suspense, terror, fantasía, aventuras, ciencia ficción...), en los que destaca su novedoso tratamiento de las convenciones propias de cada uno de ellos, que a menudo combina con gran originalidad. La obra titulada *Le syndrome du scaphandrier* (1991) se adscribe al género de la ciencia ficción. Además, como es habitual en la narrativa de Brussolo, esta novela presenta y subvierte elementos y tramas de otros géneros, como la novela policíaca, el relato mítico o fantástico y el cuento maravilloso. Estos aspectos no van a ser analizados en este estudio, donde nos limitaremos a considerar la estética predominante, la ciencia ficción, en relación con el tema del doble.

Este tema, que suele asociarse con mayor frecuencia a la literatura fantástica, adquiere aquí significaciones especiales. En efecto, en sus narraciones fantásticas y de ciencia ficción Brussolo retrata con gran efectividad mundos alucinógenos que ponen de relieve el poder de lo imaginario. Algunas de estas historias son protagonizadas por individuos con una compleja psicología, y, en el caso que nos ocupa, el personaje principal está marcado por un acentuado desdoblamiento. Esta característica de su psicología le lleva a metamorfosear la realidad o a desarrollar un profundo rechazo a su entorno y desear vivir en mundos irreales.

En *Le syndrome du scaphandrier* Brussolo presenta la búsqueda de un personaje, David Sarella, que se siente atraído por la intensidad vital y emocional del mundo visionario de los sueños. De ahí su desdoblamiento problemático entre el mundo insatisfactorio de la vida real (en cuyo contexto social transcurre la historia imaginada por el autor) y el mundo fascinante de las aventuras oníricas y visionarias que atraen su interés personal. En efecto, dentro del universo temático de la novela (que nos presenta, siguiendo la estética de la ciencia ficción, un mundo diferente del actual, que podría existir en un futuro más o menos lejano) David es un funcionario al servicio del Museo de Arte Moderno para el que tiene que producir figuras artísticas con poder terapéutico extraídas (en forma de ectoplasmas) del mundo fascinante de sus propios sueños. Este «trabajo social» le ha sido asignado por la Autoridad porque la mente de David posee el extraño poder de acceder, mediante un trance especial, a una

---

<sup>1</sup> Así se asevera en la cubierta de varios de sus libros y se puede atestiguar a juzgar por el gran número de publicaciones tanto en papel como electrónicas que se pueden encontrar al investigar su obra. Muchas de sus obras han obtenido prestigiosos premios literarios. Todos estos factores hacen de Brussolo un autor de culto.

<sup>2</sup> Su saga sobre Peggy Sue, destinada a los jóvenes, se equipara a la de Harry Potter de J.K. Rowling.

suprarrealidad onírica que le permite vivir una existencia paralela en el maravilloso mundo de los sueños. Allí actúa como jefe de una banda de ladrones cuya misión consiste en emprender aventuras arriesgadas y apasionantes que ocurren en las profundidades acuáticas. Estos episodios supraracionales ejercen una especial atracción sobre el protagonista y constituyen una salida para su vacío existencial.

Sin embargo, el abismo de los sueños tiene sus límites, pues cuanto más profundo se sumerja más posibilidades tiene de ser atormentado por terribles pesadillas que tratan de llevarle de vuelta al mundo real, donde la enfermera que vela por su salud trata de convencerle de que este universo paralelo no es sino un producto de su imaginación enajenada. La presión de las explicaciones racionales, que se niega a aceptar, junto con el irrefrenable deseo de volver a trasladarse al mundo soñado ponen a prueba la integridad de David, que se ve forzado a plantearse cuál es su verdadera identidad. Esta dicotomía no solo existe en la mente del protagonista, sino que es un sentimiento común de otros muchos soñadores que también arriesgan su vida para materializar ectoplasmas oníricos, o lo que es lo mismo, crear obras de arte a través de los sueños. Este breve esquema remite a la compleja problemática del doble, tema que Brussolo presenta en el eje central de esta novela donde se debaten los límites entre realidad y fantasía<sup>3</sup>.

En el presente estudio abordaremos todas estas cuestiones, interesándonos por el desarrollo y solución del dilema de David Sarella: la misteriosa realidad del sueño y su proyección sobre la experiencia vivida por el personaje. Demostraremos que su problema de identidad está determinado por la tensión entre dos polaridades de personalidad, en una esquizofrenia que corresponde a la figura visionaria del doble interior. Para referirnos a estos aspectos nos apoyaremos, principalmente, en el libro de Juan Herrero Cecilia *Estética y pragmática del relato fantástico* (2000), en la obra de Pierre Jourde y Paolo Tortonese *Visages du double: un thème littéraire* (1996), así como en diversos estudios sobre esta novela de Serge Brussolo y otros pertinentes al tema desarrollado. Comenzaremos exponiendo brevemente algunas consideraciones sobre la ciencia ficción y el tema del doble que la obra de Brussolo pone de relieve.

### 1. La desmitificación del poder de la ciencia y la técnica

Como ya hemos señalado anteriormente, *Le syndrome du scaphandrier* es una novela de ciencia ficción, porque la cosmovisión del universo temático narrado no se corresponde con los esquemas ordinarios de nuestro mundo actual. Se trata de un universo imaginado por el autor en el cual el poder de la ciencia y de la técnica ha

---

<sup>3</sup> Otra de las novelas de Brussolo, *L'homme aux yeux de napalm* (1990), habla de un doble maligno que se manifiesta a través del sueño. Se trata de un Papa Noel extraterrestre provocado por las pulsiones infantiles reprimidas que persigue al protagonista, David, en sus sueños. La línea temática y argumental guarda grandes similitudes con *Le syndrome du scaphandrier*, compuesta un año más tarde. Ambas exploran el universo onírico y su manifestación en la realidad asociado al tema del doble.

producido un modo de vida diferente del nuestro que ha influido de manera especial sobre la psicología humana. Por ello, es un ejemplo de ciencia ficción suave<sup>4</sup>.

Hay que señalar, sin embargo, que a través de la experiencia de David Sarella se expone una visión muy peculiar de las potencialidades de los avances científicos. Los relatos de este género suelen exponer una mitología optimista a través, por ejemplo, de la exaltación del poder transformador y salvador de la ciencia y de la técnica, el heroísmo épico del personaje luchador o justiciero que, apoyándose en máquinas ultramodernas o en tecnologías sofisticadas, es capaz de vencer a los enemigos de la humanidad, etc. En oposición a esta estética, Brussolo adopta aquí una visión crítica y desmitificadora (próxima de la de Philip K. Dick, y de J.G. Ballard) que cultiva la exaltación de la imaginación creadora y la exploración de mundos posibles llenos de fantasía, o de angustiosas pesadillas, donde los personajes chocan con la racionalidad tecnificada del mundo social (que produce conformismo mental) y buscan la plenitud soñada o la mítica e inalcanzable unidad entre el yo profundo y el dinamismo vital del cosmos.

Con el personaje de David Sarella (que cultiva el mágico poder transformador de la imaginación visionaria para escapar del vacío existencial y del peso del *ennui*), Brussolo nos ofrece una aventura de signo baudeleriano inscrita en la dialéctica del *Spleen* y el *Idéal*. Esta aventura persigue también un objetivo metafísico-espiritual muy cercano al deseo de «Plonger au fond du gouffre, [...] au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau*» (Baudelaire, 2007: 166). El transfondo baudeleriano que anima el comportamiento del personaje de David, presenta, por otro lado, ciertos rasgos comunes con la búsqueda de la plenitud estético-espiritual que emprende Des Esseintes en *À rebours* (1884) de J. K. Huysmans cultivando el mundo de la imaginación por medio del encanto fascinante del artificio y del poder evocador del arte visionario que le permite entregarse a apasionantes ejercicios estéticos.

La caracterización del protagonista brussoliano se encuentra más próxima a la visión de estos autores críticos de la modernidad que a la de los defensores de los

---

<sup>4</sup> La ciencia ficción, iniciada con *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley y consolidada con las obras de H.G. Wells, «explota o extrapola al máximo los resultados o las consecuencias del poder de la razón y de la ciencia inventando un mundo imaginario (una historia de ficción) que podría ser real en un futuro más o menos lejano» (Herrero Cecilia, 2000: 78). Como explica Herrero, este género se caracteriza por la anticipación y la mitificación de las potencialidades de la ciencia y la técnica que podrían llegar a darse en un futuro hipotético. Esta prospección sirve, a su vez, para reflexionar sobre el presente. La ciencia ficción dura (*hard science fiction*) presenta las posibilidades de la ciencia liberadora o destructora en un futuro altamente tecnificado. Son ejemplos significativos las obras de Isaac Asimov (*Foundation*, 1951) y Arthur C. Clarke (*2001. A Space Odyssey*, 1968). La ciencia ficción suave (*soft science fiction*) refleja mundos caóticos y acentúa la incidencia de la ciencia y la técnica en la psicología del individuo. Se observa la reacción de los personajes a este mundo escindido sin importar tanto la coherencia científica. Dentro de esta tendencia se ubica *Le syndrome du scaphandrier*. Para una historia crítica de la ciencia-ficción remitimos a Irene Langlet (2006).

avances científicos. Las aventuras del joven David tienen lugar en dos mundos altamente tecnificados donde vive simultáneamente con dos personalidades diferentes. En el mundo real el gobierno explota la integridad de sus trabajadores, que se dedican a obtener objetos terapéuticos a través del sueño. El trance onírico ofrece el paso a la otra esfera, que, aparentemente, solo existe en la mente de cada soñador. Esta existencia paralela en el otro mundo ofrece al soñador la absoluta libertad de transgredir las leyes de la lógica y el orden físico de la realidad. Aquí David logra adoptar la existencia anhelada desde pequeño, la de jefe de una banda de ladrones de arte que vive de forma intrépida al margen de la sociedad. No obstante, la doble vida de David se revela destructiva de su integridad psíquica, por lo que pronto surge la necesidad de elegir entre una u otra, decisión que está latente a lo largo del relato y que se desvela en el último capítulo.

Por las razones que aquí hemos apuntado, esta novela escenifica, a través de un enfoque peculiar de la figura mítica del *doble*, una aventura de búsqueda de la plenitud soñada que invita a distanciarse de las mitologías positivistas de la ciencia ficción para plantear el eterno problema de la nostalgia del paraíso perdido, o de la sed de totalidad y de plenitud que pervive en lo más profundo del ser humano. Hemos de tener en cuenta que en la novela subyacen además otras variantes y manifestaciones del doble externo que también resultan significativas y que tendremos ocasión de observar, como la sorprendente animación de un cuadro, el vampirismo o rol mediador de los libros, de donde David ha extraído el ideal visionario que desea hacer realidad en el mundo de los sueños. De estos aspectos nos ocuparemos puntualmente a lo largo de este estudio, aunque nuestro interés principal reside en señalar la configuración del doble interior que anima el comportamiento del protagonista. El recurso al mito del doble inserta esta novela de ciencia ficción en una larga tradición que permanece inagotable y que emerge en la narración constituyendo un factor esencial de la personalidad del personaje principal. Por ello conviene que nos detengamos a continuación en la figura del doble y sus diferentes modalidades, para después observar su aplicación particular en el personaje brussoliano.

## 2. El doble interior y el enigma de la identidad del ser humano

No sería desatinado afirmar que el doble es tan antiguo como el hombre o que existe desde que el hombre se ha planteado el enigma de su identidad. La fascinación que ha ejercido sobre autores de distintas épocas y movimientos pone de relieve la versatilidad de este tema.

Aunque su presencia en la ficción literaria es ancestral, en el siglo XIX se le concede al doble una importancia primordial en los estudios psicológicos. El doble recibe, a partir de la obra de Jean Paul Richter *Siebenkäs* (1796) la denominación de



*Doppelgänger*<sup>5</sup> (normalmente traducido como «doble andante»), y suele representar una nefasta o malvada parte de la conciencia que puede manifestarse como sombra, reflejo, fantasma, autómata, o a través del desdoblamiento de personalidad. Se distinguen, por tanto, dos tipos de doble: el doble externo o sosias –el individuo frente a otro semejante– y el doble interior –el individuo frente a sí mismo, en donde entraría el patrón de las personalidades múltiples<sup>6</sup>– (Jourde y Tortonese, 1996: 92).

En todos estos casos la aparición del doble refleja una profunda escisión ontológica y «escenifica una crisis de identidad» (Herrero Cecilia, 2004: 104). En efecto, en los individuos que se ven asaltados, atraídos o poseídos por la inquietante presencia de su doble se desatan sentimientos de fascinación, terror y obsesión. Normalmente se asocia a pulsiones del inconsciente, a la culpa o al deseo oculto, al retorno al origen, al anhelo de la felicidad perdida, y siempre promueve cuestiones de autoconocimiento.

La estética del doble interior se sustenta sobre una oposición entre el yo real o vivido y el yo ideal o soñado. La novela de Brussolo lleva esta dicotomía al extremo al ofrecer la posibilidad de vivir el yo ideal y de sustituirlo por la dimensión real de la existencia, que, en este caso, se revela insuficiente. David Sarella está caracterizado como *homo dúplex*, que necesita buscar los fundamentos de su personalidad y orientar su identidad sopesando dos fuerzas contradictorias. Por un lado, se siente alienado en el mundo real, que le parece monótono y decepcionante; por otro lado, siente que su «verdadero yo» se encuentra en el mundo del sueño, donde se convierte en su *alter ego*. Por lo tanto, el drama interior de David Sarella radica en que su yo real es percibido como «el otro», como un extraño que le habita, lo que sume al personaje en un profundo vacío interior. Se trata de un desdoblamiento que le lleva al límite de la locura y que podría ser diagnosticado como un individuo con dos personalidades o bien dos individuos que cohabitan en uno solo. Este dilema psicológico –que Jourde y Tortonese denominan «l'âme déplacée» (1996: 13) y Pierre Brunel (1999: 488) llama «le je-deux en un»– solo puede llegar a una solución a través de la conciliación de estas dos personalidades opuestas y excluyentes.

---

<sup>5</sup> Jourde y Tortonese (1996: 5) consideran que se podría precisar, en el *Doppelgänger*, que se trata de un «double psychologique [...], puis qu'il concerne le moi, ou de "double fantastique", puisque sa manifestation est perçue comme une anomalie dans l'ordre des choses».

<sup>6</sup> Este intercambio de personalidad, según la teoría de Juan Bargalló (1994), corresponde al doble por fisión o desdoblamiento. Jourde y Tortonese proponen los términos doble objetivo (externo) y subjetivo (interior). Esta terminología puede plantear el problema interpretativo de poner estos términos en relación con la percepción que otros puedan tener de estos dobles, induciendo a pensar que el doble objetivo es aquel que es visible a los demás y el doble subjetivo como aquel que solo es percibido por el propio individuo. Por ello, nos referiremos a doble exterior o externo (aquel que es percibido como un ser independiente que se asemeja al individuo) y doble interior o interno (el que existe en individuos desdoblados o con dos personalidades en conflicto).

Según Jourde y Tortonese (1996: 30), «le double représente l'apparition *en négatif* du sujet, le passage de l'absolu au contingent». En efecto, el doble de David Sarella es un delincuente que logra burlar las normas de la autoridad y las leyes de la lógica. De manera tradicional, el doble plantea la necesidad de dominar las pulsiones de este yo negativo. Sin embargo, David no busca doblegar esta parte de su personalidad, sino que sucumbe a ella porque corresponde a su yo soñado. Esta esfera va desplazando progresivamente al yo real, de forma que ambas se van intercambiando a lo largo del relato. De esta manera, en la mente de David el yo real se va haciendo cada vez más arduo de soportar y su doble extraño (el yo soñado) se va apoderando de todas sus energías convirtiéndose en una especie de yo ideal y absoluto.

Esto quiere decir que la figura mítica del doble puede adoptar en la literatura orientaciones y modulaciones diversas e incluso contrapuestas. Mientras que en la novela de Brussolo el protagonista busca convertirse en su doble oculto porque este supone la realización de su fantasía, representando así «l'accomplissement par le double [qui] réalise tout ce que [le sujet] est incapable de faire, et, par conséquent, le sujet n'a plus qu'à disparaître» (Jourde y Tortonese, 1996: 118). En este caso, el doble tiene mayor poder y fortaleza anímica que el sujeto, que, aunque real, aparece como una faceta secundaria y no deseable.

En *Le syndrome du scaphandrier* encontramos, por lo tanto, la novedad de un doble deseado, que corresponde a la personalidad genuina del protagonista. A diferencia del carácter tímido y reservado que despliega en la superficie, donde no es más que un funcionario artístico «minable» (Brussolo, 2003: 135), en el mundo maravilloso del sueño David tiene una personalidad impetuosa y vive según un ideal visionario de evasión y aventura. Su amiga Nadia, personaje de las profundidades, así se lo confiesa: «Ici tu vis pleinement alors que là-haut ton existence est vide, dévaluée» (Brussolo, 2003: 142). Por eso, es en la esfera del sueño donde David se siente más real: «Là-haut je suis insignifiant, laid. Tu ne me reconnaîtrais pas. Mon corps, mon visage, sont très différents de ceux que j'utilise ici. Je ne suis qu'un petit bonhomme très quelconque. C'est quelqu'un d'autre qui vit tout cela. Un pauvre type» (Brussolo, 2003: 143).

A través de sus zambullidas en el mundo busca convertirse en su otro-yo y menosprecia su verdadera existencia en este mundo, donde se siente exiliado. De estas dos facetas hablaremos a continuación, distinguiendo el desarrollo de la personalidad y el estilo de vida del joven protagonista en los dos mundos representados en la novela.

### 3. La oposición de dos mundos antagónicos e incompatibles

A continuación incidiremos sobre las dos personalidades que animan el comportamiento de David Sarella, quien vive dividido entre dos mundos diferentes que aparecen asociados a la simbología del agua, elemento que marca la transición entre

ambos. El mundo de la realidad o de la superficie se opone a las profundidades o abismos subacuáticos, donde se desarrollan los sueños del joven protagonista. El primero de ellos no satisface su forma de ser, mientras que el segundo responde a su deseo de evasión y aventura.

### 3.1. La mediocridad de la vida social en la superficie

En *Le syndrome du scaphandrier*, el mundo de la superficie corresponde a un modo de existencia perteneciente a un futuro posible o hipotético. Este mundo avanzado donde se inscriben las aventuras del personaje está regido por unas leyes que no se corresponden con los esquemas propios de nuestro mundo. Por ejemplo, en la sociedad imaginada por el autor y presentada como real, la pintura y las artes no existen en su vertiente tradicional: solo se conservan y exponen en museos algunas obras de características peculiares. Ciertos individuos con poderes especiales (como David Sarella) son capaces de explorar y materializar en ectoplasmas el mundo fascinante de los sueños. Estas personas ejercen un trabajo profesional como funcionarios del Estado, porque las figuras artísticas extraídas del mundo visionario tienen un poder terapéutico. Por eso, estos individuos «soñadores» son atendidos por enfermeras especiales que se ocupan de restablecer la energía psíquica perdida en el esfuerzo mental del sueño. La sociedad para la que trabaja David controla científicamente a los productores de sueños. Pero para los que dirigen la sociedad esto no es más que un mecanismo de producción que reporta beneficios durante un tiempo determinado, porque las figuras curativas extraídas de los trances oníricos están sometidas también al principio de descomposición y los residuos tienen que ser congelados en bidones especiales y guardados en cámaras frigoríficas (Brussolo, 2003: 116) para evitar que se descompongan en sustancias pegajosas que afectan a los pulmones y a los bronquios<sup>7</sup> (Brussolo, 2003: 113).

El orden que rige el mundo de la creación artística está corrompido, pues los poderosos especulan con los sueños y con los soñadores, que son funcionarios del Museo de Arte Moderno. El Museo aparece descrito como un elemento viviente. Las obras de arte, que son originadas en los sueños, tienen fines terapéuticos (pueden curar e incluso evitar guerras) y la gente las admira y colecciona para aliviar dolores o sufrimientos. Así sucede con la escultura de Soler Mahus, expuesta en la «Place de la Béatitude». Los sueños de mala calidad son llevados a cuarentena en el «dépot des marbres». Por otra parte, los soñadores enfermos se van debilitando, sus cerebros se calcifican gradualmente y pierden poco a poco sus capacidades.

La actitud del soñador respecto a la ciencia es ambivalente. Por una parte, las medicinas que inducen al trance onírico y que retardan la aparición de las alucinaciones muestran la sumisión del individuo a los dictados de la ciencia. Por otra parte,

---

<sup>7</sup> El anuncio de los peligros derivados de la experimentación y del progreso tecnológico que rigen las leyes del mundo de la superficie puede entenderse como una parábola crítica de la energía nuclear.

también existen medicamentos para reanimar su cuerpo tras el desgaste provocado por los trances. Estas medicinas tienen una nomenclatura y finalidad significativa, pues sirven para imprimir al sueño las potencialidades de la razón y la lógica: las píldoras de coherencia y polvo de realismo sirven para asegurar la proliferación de derivas oníricas. También existen píldoras de racionalidad concentrada, tabletas de lógica y de corrección, polvo de distancia, jarabe de verosimilitud y hasta supositorios de radiaciones nucleares. Estas medicinas aportan, desde la óptica de David, mayor consistencia a las figuras del sueño, pues son elementos que «*autorisaient des corrections savantes dans le fil de l'aventure, retardant la formation du cauchemar et inévitable corollaire: l'éjection dans la réalité*» (Brussolo, 2003: 133).

La atracción que el mundo submarino ejerce sobre David provoca que su adaptación a la vida real tras el sueño sea dolorosa: se viste despacio, como un convaleciente recién operado, apenas tiene comida, la ducha es ácida. Tampoco suele comer en su apartamento. Prefiere acudir al «*Café des plongeurs*», donde los soñadores se cuentan sus descensos oníricos. Allí pasan la dura transición a la realidad, recordando el sueño. Entre los médiums no hay diálogo, solo soliloquios. Al hablar caen en la «*autohypnose et le vertige narcissique*» (Brussolo, 2003: 42), contando todo lo que han vivido al descender. Por ejemplo, el relato de Soler Mahus es caótico: «*son récit, interminable, compliqué, plein de retours en arrière et de contradictions*» (Brussolo, 2003: 60). Estos encuentros se producen en la clandestinidad, lo que les caracteriza como seres aislados de la sociedad, perseguidos e incomprensidos. Por eso esperan la llegada de un gran día en que esta situación termine.

Por lo tanto, el mundo de la superficie se presenta como real o genuino aunque provoca el rechazo de David, que busca la evasión en el universo mágico de los sueños. Este contraste entre los dos mundos se puede entender, según Bachelard, como la oposición entre la casa natal y la casa soñada y su particular odisea corresponde a la búsqueda del espacio feliz en armonía consigo mismo y con el cosmos.

David no es el único que siente esta alienación en el mundo real, pues la práctica soñadora es también común a otros personajes, como Soler Mahus y la panadera Antonine. El joven protagonista aparece caracterizado como un ser excepcional dentro de este contexto tan particular, pues la materialización de ectoplasmas oníricos ha creado en él una auténtica adicción que va más allá del aspecto puramente profesional (pues siente que su lugar en el mundo se ubica en la «*casa soñada*»), lo que le lleva a poner en riesgo su propia vida. Sin embargo, David no teme a las consecuencias de estas zambullidas temerarias en el mundo de los sueños, ya que siente que es allí donde verdaderamente pertenece.

### 3.2. La evasión en el mundo fascinante de las profundidades

La predilección del protagonista por el mundo secundario o irreal de los sueños se manifiesta desde el inicio del relato, con el primer capítulo, titulado «*Cambrio-*

lage en eau profonde». En este caso, se busca introducir al lector de forma súbita e inesperada en el mundo visionario de los sueños focalizado desde la visión de David. Las líneas inaugurales de la novela, que se abre *in media res*, (aún más acentuada con los puntos suspensivos iniciales) muestran un escenario y una acción de fantasía y provocan un cierto extrañamiento al describir la maravillosa transformación de un coche en tiburón. Solo al seguir leyendo sabremos que nos encontramos directamente en el mundo de los sueños, y que se trata de un alunizaje de la banda de David y sus amigos en una joyería para dar un golpe:

[...] La voiture longue, noire, huileuse, collée le long du trottoir. Quelque chose comme une énorme sangsue caoutchouteuse et mouillée agrippée au bas de l'immeuble, pimpant le sang de la façade, se gorgeant doucement du fluide vital irrigant le marbre rose du bâtiment [...] Les phares comme des yeux inquiétant de fixité, les chromes du pare-chocs comme des dents énormes, capables de broyer n'importe quelle proie. David sentait la texture du véhicule changer autour de lui au fur et à mesure que l'image gagnait en matérialité (Brussolo, 2003 : 7).

En el mundo de los sueños, David es el jefe o líder de una banda de ladrones. Se yuxtapone así una trama policiaca al relato principal. La configuración del argumento policiaco se rige también por la transgresión, pues normalmente estos relatos se abren con la perturbación del orden habitual del mundo y gracias a la acción del detective o policía se restaura el orden primordial. Sería comprensible que David hubiera idealizado al detective-justiciero si se hubiera tomado la trama policiaca en su sentido original, como proceso de resolución de un enigma. Sin embargo, lo que ofrece aquí es la ocasión de vivir aventuras y la evasión del tedio existencial, por lo que David ha idealizado al intrépido ladrón.

El viaje hacia los abismos del sueño se reviste de desafío al orden racional del mundo. La estrategia narrativa escogida por el autor privilegia el punto de vista del protagonista al introducir a los lectores directamente en el mundo de la fantasía con un sueño de David. La voz del narrador en tercera persona adopta por lo tanto la perspectiva de la conciencia y de la sensibilidad del personaje (focalización interna). Siguiendo esta perspectiva visionaria, el estilo del relato se vuelve impresionista y refleja el dinamismo de su imaginación soñadora. La narración también se cierra en el mundo de las profundidades, lo que confiere a las aventuras de David un cierto carácter de exploración heroica y de búsqueda iniciática.

Además, la vida en los abismos oníricos es incoherente desde la lógica racional, pues aparece descrita desde la imaginación soñadora de David. El poder de la fantasía se observa especialmente en los robos narrados, donde se pueden encontrar ojos que flotan, perlas que se deshacen, manos que se mueven solas, coches que se

transforman en peces, etc. El mundo del sueño se rige por sus propios principios, y no está sujeto a las nociones tradicionales de tiempo y espacio: el tiempo se mide por «saccades» y, aunque se corresponde con el real, permite hacer saltos, como la vuelta al inicio de la narración (Brussolo, 2003: 141). Zénio es un mago de los abismos que solo puede existir en un contexto onírico. A través de una fórmula mágica que no deben oír produce un trance hipnótico en los ojos que están suspendidos en el aire. En sus sueños, David puede incluso ascender a la bóveda celeste e inspeccionar el mundo a caballo por el viento.

Antes de acceder a la joyería para robar David tiene que pasar una inspección de sus zapatos. Para salir, tiene que chocarse contra un muro de cristal. Lo que resulta más sorprendente es que deje sus huellas digitales (huellas que tienen forma de caras sonrientes y se imprimen con la mano, que es como un sello con tampón) para que se sepa su autoría en el robo, lo que desde las coordenadas de la lógica sería entendido como el mundo al revés.

Este universo onírico es apreciado por Roger Bozzetto (2000: s.p.), quien destaca su similitud con la obra de autores surrealistas, como Salvador Dalí, Maurice Escher, o René Magritte:

Brussolo se déplace au centre d'un univers onirique. Mais, comme les paysages technologiques de Ballard, cet univers n'est pas simplement un univers personnel. Brussolo y croise des mythes, ceux d'un ancien mode comme ceux d'un 'futur proche'. Les débris sont ceux à la fois des mondes anciens de l'imaginaire et des spéculations à court ou moyen terme. Ses personnages y percutent des bribes de réalités incongrues, venues des musées imaginaires, des rencontres que les surréalistes n'auraient pas reniées.

A pesar del carácter inaprehensible de la dimensión onírica, David ve este mundo mucho más ventajoso que la superficie: allí no es necesario lavarse, porque en el sueño no hay olores, ni existen las necesidades fisiológicas, inevitables en el mundo de arriba. Además, en el mundo real hay enfermedades y accidentes, por lo que le parece «tellement affreux» (Brussolo, 2003: 25).

Sin embargo, la exploración onírica es muy peligrosa, y requiere una acumulación previa de energía, por lo que los soñadores no pueden decidir con qué frecuencia se sumergen. Este proceso puede acelerarse artificialmente a través de drogas. Corren también el riesgo de quedarse atrapados en la otra dimensión, como se insinúa que les ha ocurrido a sus amigos Nadia y Jorgo. Nadia, por ejemplo, siente a veces nostalgia por la vida de arriba y quiere volver, por lo que no se entrega del todo a una de estas dimensiones. Pero no existen evidencias que determinen de manera concluyente que estos seres tienen su equivalente en la realidad.

En efecto, este mundo maravilloso depende de la fuerza vital de los soñadores, por lo que no es totalmente independiente. Sin los buceadores que transportan oxígeno para dar vida a los personajes del sueño, el mundo de abajo desaparecería. Para David estas zambullidas suponen un encuentro con la verdadera realidad, pues prefiere las sensaciones y objetos del mundo subacuático. También los amigos de abajo son para él mejores que los de la superficie.

Los seres del mundo de los sueños son enigmáticos. Sus formas, sin embargo, son consistentes y no cambian de un sueño a otro. Para David, Nadia y Jorgo son como muñecos que cobran vida, lo que puede relacionarse con el mito de Pigmalión. David, que se siente el creador de estos seres oscuros, piensa que debería conocerlos como un narrador omnisciente. Pero, al contrario, se presentan ante él como «des silhouettes opaques et taciturnes, mystérieuses» (Brussolo, 2003: 134). Por ejemplo, al referirse a Nadia se dice que su existencia es incomprensible: «Était-elle vraiment mystérieuse ou complètement superficielle? Son opacité ne cachait-elle pas un vide profond, irrémédiable?» (Brussolo, 2003: 183).

El sueño provoca en estos individuos excepcionales un desgaste tanto más profundo cuanto mayor sea la profundidad alcanzada en el sueño. Sirva el ejemplo de Soler Mahus como botón de muestra. Este soñador, que ha sacrificado su hígado en un trance, ha sufrido la extorsión de los especuladores de los sueños, que le forzaron a sumergirse más allá de los límites que su salud podría soportar. Soler Mahus es un viejo y experimentado soñador, y conserva cicatrices de todos sus trances. Su temeraria exploración ha producido un maravilloso sueño materializado en una escultura, pero, por otro lado, ha debilitado al soñador llevándolo al borde de la muerte.

Su experiencia onírica presenta grandes paralelismos con la de David hasta el punto de poder considerarse un espejo de su propia existencia. Su inclinación por el sueño está también motivada por la lectura y ha llegado a sustituir por completo su vida real, pues afirma: «Ma vraie existence se trouvait en bas» (Brussolo, 2003: 61). En estos sueños tiene la identidad de Majo-Monko, que lucha contra los Mongo-Mongo y ayuda a sus amigos a eliminar unas terribles plagas. Los amigos de abajo le piden, como Nadia a David, que no les abandone. Para Soler Mahus los médicos son sus enemigos y los medicamentos son elementos destructivos que aniquilan el mundo de los sueños (Brussolo, 2003: 62). Por el efecto de las medicinas su cerebro se va calcificando y no puede comunicarse con sus amigos ni sumergirse. Ahora solo ve un agujero negro, lo que le causa un profundo pesar que, en cierto modo, anticipa la situación de su amigo David.

Desde la percepción de este soñador, al igual que para Soler Mahus, la existencia se divide entre dos esferas diferentes: la realidad y la suprarrealidad. En la primera David lleva a cabo una existencia insatisfactoria, de *ennui* y melancolía, como funcionario público. Sin embargo, su deseo de vivir aventuras irrepetibles al límite de

la ley corresponde a su faceta de ladrón<sup>8</sup>. Para convertirse en su «otro yo» solo tiene que quedarse dormido y cruzar el umbral marcado por el agua, pues el mundo de los sueños se caracteriza por ser un entorno subacuático, al que se accede a través de la inmersión del protagonista. Por este motivo, el agua asociada al sueño se muestra aquí como un valor simbólico de gran transcendencia.

### 3.2.1. El agua como símbolo de la suprarrealidad onírica

El agua adquiere en esta novela unas evocaciones muy significativas como símbolo del sueño. Desde el inicio de la novela, con el «atracó en aguas profundas» (traducción nuestra) y a través de numerosos detalles se manifiesta la fascinación del protagonista por el agua, símbolo del sumergimiento y vía de acceso desde la realidad al sueño. Gaston Bachelard ha dedicado el libro *L'eau et les rêves* (1942) a estudiar las significaciones del agua dentro de la imaginación poética. Asocia la atracción por el agua al humor pituitoso, y desde su perspectiva, se considera un elemento más femenino y uniforme que el fuego<sup>9</sup>. El agua es el elemento nutricio fundamental para alimentar la tierra. En este caso, supone el elemento principal que permite recrear una y otra vez el mundo de los sueños. Para David, quedarse dormido supone sumergirse en una suprarrealidad acuática.

La gran separación existente entre estos dos mundos se hace evidente desde el punto de vista espacial: para acceder a la suprarrealidad debe realizar una exploración de abismos acuáticos y la intensidad del sueño se mide con un profundímetro que indica el nivel de inmersión. El mundo onírico pierde consistencia conforme el buceador de los sueños sube en altura y se va acercando gradualmente a la superficie, símbolo del despertar y la dolorosa vuelta a la miserable realidad.

David desea perpetuar el mundo de los sueños rodeándose de un ambiente que le recuerde a las imágenes del agua. Por eso vive en un pequeño apartamento heredado de sus padres, que ha pintado de color azul y se describe como un «appartement aquarium» (Brussolo, 2003: 35). Esta vivienda está insonorizada, para garantizar su aislamiento total del mundo exterior. Es más, se dice que era un inmueble viejo, con olor a cerrado y lleno de humedad, lo que impedía abrir las ventanas. A su

---

<sup>8</sup> Esta doble polaridad de la personalidad del protagonista presenta ciertas semejanzas con el relato de R. L. Stevenson *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), en la que se muestra la imposibilidad de controlar las pulsiones malignas a las que el doble incita.

<sup>9</sup> La imaginación soñadora de David generando vidas y aventuras en las profundidades acuáticas sería semejante a las propiedades que Bachelard atribuye a la imaginación de Novalis: «La imaginación de Novalis está gobernada por un *calorismo*, es decir, por el deseo de una sustancia cálida, dulce, tibia, envolvente, protectora, por la necesidad de una materia que envuelve al ser entero y que lo penetra íntimamente. Es una imaginación que se desarrolla en profundidad. Los fantasmas salen de la sustancia como formas vaporosas pero plenas, como seres efímeros pero a los que se ha podido tocar, a los que se ha comunicado un poco del calor profundo de la vida íntima» (Brussolo, 2003: 194).



amiga Marianne le provoca una cierta claustrofobia, y lo compara incluso con un submarino. Sin embargo, a David le recuerda el mundo de los sueños, por eso

Les murs uniformément bleus, les meubles, les draps de même couleur, installaient une atmosphère de fonds sous-marins, et, durant une seconde, il se crut toujours *en bas*... Il s'échoua sur le dos, en travers de la couche, les jambes pendantes, nageant encore faiblement, par instinct (Brussolo, 2003: 28-29).

Dentro de la casa cobra especial relevancia su habitación, que se asemeja a una gruta marina (Brussolo, 2003: 29). A pesar de la humildad con que se describe, para David es un microcosmos, un pequeño refugio donde se siente a salvo de los demás y desde el cual se produce la zambullida en el mundo de los sueños, por lo que se afirma que: «c'était son territoire et il l'aimait» (Brussolo, 2003: 35).

Su apego a la habitación es tal que incluso las inevitables ausencias para ir al baño suponen una tortura. Además David se muestra como un ser marcadamente nocturno, conserva el apartamento en penumbra y siempre que se ve obligado a salir a la calle procura hacerlo de noche o bajo la luz del amanecer, cuando el sol no puede molestarle<sup>10</sup>. Este es el único modo que tiene de afrontar el exterior y superar su miedo a la luz, miedo que le ha llevado incluso a desear vivir en autarquía, haciendo su propio pan. Además, la llamada de las profundidades se manifiesta a través de la conversión del entorno en agua, que aparece aquí como el inicio del rito onírico: «La plongée s'annonçait toujours par une débauche d'hallucinations maritimes dont il ne s'expliquait pas la provenance» (Brussolo, 2003: 122). Los sueños que David protagoniza huelen a sal y un exceso de agua puede hacer que el soñador vea los objetos y las personas distorsionadas. Siguiendo con esta metáfora, David confiesa que cada vez que desea sumergirse siente «mal de mer» (Brussolo, 2003: 123). La intensidad del sueño se mide según la profundidad alcanzada al sumergirse en los abismos acuáticos. El deseo enfermizo de sumergirse continuamente en el abismo de los sueños se denomina, continuando con esta terminología, el «síndrome del buceador».

Sin embargo, el simbolismo del agua adopta, además, otra vertiente más negativa. Si bien se mantiene a lo largo del relato como puente de transición entre el sueño y la realidad, también puede ser un elemento amenazante, como se muestra en el sueño donde asalta el museo para robar un cuadro. El miedo de David hace que se presente la pesadilla a través de la humedad y la pesadez. El agua fría hace despertarse a los personajes del cuadro provocando el brusco desvanecimiento del mundo de los sueños. David no acierta a comprender el porqué: «Et pourquoi ces flaques d'eau glacée sur l'esplanade? Avait-il plu sans qu'il en ait conscience... ou bien la vouête

---

<sup>10</sup> Estos hábitos presentan similitudes con la estética del vampirismo, normalmente asociada a lo fantástico exterior. En una de sus alucinaciones David también siente que sus amigos le van a comer o a vampirizar (Brussolo, 2003: 136).

céleste commençait-elle à céder sous la pression, laissant la mer s'infiltrer dans le monde du rêve?» (Brussolo, 2003: 158-9).

El agua, símbolo del sueño, aparece como un elemento misterioso e inaprensible, que David trata de recordar con la decoración azul de su casa. Este no será el único ejemplo de aproximación de estos dos mundos, pues el testimonio del joven protagonista nos descubre que la distancia entre el mundo real y el soñado no es del todo insalvable, como ahora veremos.

### 3.3. Ejemplos de permeabilidad entre las dos esferas

Como venimos explicando, podemos observar que en el entorno de David no solo su propia identidad está escindida en dos, sino que a cada una de estas esferas corresponde un orden lógico y una visión del mundo diferente, por lo que se habla de la «impermeabilité entre les mondes» (Brussolo, 2003: 77). El mundo de la realidad se opone diametralmente a los abismos del sueño, de forma que ambos ponen en escena dos modos de vida antagónicos e inconciliables. Por esta razón, los seres de la superficie no pueden venir a buscar a David para llevarle de vuelta a la realidad.

No obstante, en ocasiones se producen transferencias entre ambos polos, por ejemplo, Nadia está celosa de Antonine y de Marianne. Luego, podemos intuir algún tipo de permeabilidad entre ambas esferas: Marianne no conoce a los habitantes del otro mundo, pero aquellos sí saben de la existencia de otra realidad e intentan manipular a David para que se quede en el mundo de los sueños para siempre. Por otro lado, los «bibelot» son elementos extraídos del sueño que se integran en la realidad de la superficie. En concreto, para David sus pequeños bibelots son pruebas que autentifican la ficción visionaria del sueño y por eso los conserva como pequeños tesoros. Estos sueños tienen, además fines terapéuticos, como el de Soler Mahus. No es el único elemento que se integra en la realidad, pues los habitantes del mundo de abajo se comunican con David a través de llamadas de teléfono o cartas, escritas normalmente por Nadia.

Hay que señalar también el importante peso de la realidad en el sumergimiento y viceversa. Cada vez que comienza una ensoñación, David se frota los ojos como señal de su incredulidad y asombro. En muchos de estos sueños se ve afectado por un virus racionalista que le lleva a buscar evidencias de que el mundo que tiene delante es real, como el «Cling!» que escucha al abrir la vitrina de la joyería. Por otra parte, Nadia cree que el oro y joyas que roban en el mundo de abajo pueden atraer a muchas mujeres en la superficie, pero no sabe que el botín capturado con sus robos no podía pasar a la otra realidad y que se destruía en el trance de vuelta. Por influencia de Marianne, David siente en ocasiones la tentación de pinchar a sus amigos de las profundidades para ver si tienen sangre. Pero no llega a hacerlo porque se autoconvence de que los personajes y las imágenes oníricas son tanto o más reales que las del mundo de la superficie. La existencia de otros personajes que él nunca había visto demuestra, en

su opinión, la autonomía del mundo submarino. Esta es, para David, una prueba de que el mundo inferior existe de verdad y de que él no lo ha inventado (2003: 138). Además, la gran cantidad de detalles que recuerda acerca de sus peripecias corroboran, en su opinión, la autenticidad de esta suprarrealidad. Sin embargo, el resto de personajes de su entorno real ofrecen otras explicaciones al desdoblamiento de David.

#### 4. Tres explicaciones al desdoblamiento de David Sarella

En este apartado prestaremos atención a tres diferentes interpretaciones del problema de doble identidad que presenta David Sarella que aparecen diseminadas en la novela. Comenzaremos con la explicación lógica de la voz de la ciencia, representada por el personaje de la enfermera Marianne. Posteriormente veremos la caracterización de David como un ser excepcional, heredero de un don materno, para terminar con una explicación que surge del mundo de la literatura.

##### 4.1. La doble personalidad como patología

En esta novela de Brussolo las misteriosas aventuras del protagonista van a suscitar el posicionamiento, la comprensión o la repulsa del resto de personajes. Desde la lógica científica los médicos que estudian el síndrome de David consideran que responde al diagnóstico de «*médium matérialisant des ectoplasmes à durée persistante*» (Brussolo, 2003: 31). Este afán soñador del muchacho va a asumirse desde dos actitudes bien diferentes encarnadas por la enfermera Marianne y la panadera Antoinette. Ambas se sienten atraídas por David en mayor o menor medida.

Por un lado, Marianne no comprende en absoluto la vida que David desea y trata por todos los medios de hacerle desistir en su empeño. Ofrece una explicación puramente racionalista a la distorsión de la personalidad de David. Para ello, recurre a las teorías psicológicas freudianas y explica esta avidez de aventuras como el retorno de miedos infantiles reprimidos que se manifiestan en sus sueños. La inmersión en el universo acuático es, según ella, un retorno al universo fetal, caracterizado como «*un désir d'une régression intra-utérine*» (Brussolo, 2003: 39). Las medicinas que sirven para perpetuar el trance onírico son, desde su punto de vista, meras invenciones del inconsciente. Al creerse jefe de una banda de ladrones se evade de las obligaciones morales habituales en el mundo real. La policía es un síntoma de culpabilidad y Nadia representa sus pulsiones negativas. Esta figura femenina es también una manifestación del complejo de Edipo.

Es relevante el hecho de que el contrapunto al idealismo lo ofrezca una enfermera, personificación de la ciencia y la medicina cuyo consejo no convence a David, a quien trata como a un enfermo de esquizofrenia: «*Elles avaient la bouche pleine de formules comme "perte de la notion de réel, constructions oniriques obsessionnelles"*» (Brussolo, 2003: 34). Tras su vuelta a la realidad, Marianne somete a David a interrogatorios y diversas pruebas médicas para valorar su nivel de adhesión al sueño y

toma notas para después extraer conclusiones. Si las inyecciones salvan su cuerpo, no hacen lo propio con su mente, que se siente alienada en el mundo de la realidad.

Mediante la oposición Marianne-David se pone en escena dos perspectivas: la fascinación por la fantasía visionaria, en el caso de David; y la actitud crítica de Marianne frente al idealismo. David desoye sus recomendaciones, pues ella no conoce la otra dimensión y, por tanto, no puede saberlo. Para David los seres de abajo son de carne y hueso, y hasta duda que los seres reales no sean robots. Con esta opinión se invierten los roles de fantasía y realidad.

David se imagina la vida de Marianne como una nómada, viviendo a costa de sus pacientes. Aparece caracterizada como la Medusa, monstruo mitológico que petrificaba con su mirada (Brussolo, 2003: 162). A pesar de esta degradante analogía, Marianne salva la vida a David haciéndole volver del coma con una inyección de adrenalina, y le advierte del peligro que supondría sucumbir de nuevo a la tentación de zambullirse. Llega incluso a poner en juego su puesto como enfermera del Ministerio de Arte acudiendo a auxiliar a David cuando el estado le ha retirado el servicio de asistencia. Durante el trance más peligroso de David, Marianne espera cinco días a que despierte. David no aprecia estas atenciones que le salvan la vida, pues para él la vuelta a la realidad y el enclaustramiento en su habitación son una tortura. Es más, piensa que solo pretende estudiar su caso para obtener «matériel d'investigation» (Brussolo, 2003: 37).

Por lo tanto, Marianne es para David una especie de mujer fatal porque ella encarna la actitud racionalista y científicista que desconsidera y descalifica la dimensión visionaria de los sueños. Su atracción especial por David hace que intente salvarle de la influencia del mundo onírico, lo que, como hemos visto, produce en David el efecto contrario al deseado.

Por otro lado, Antonine está más en sintonía con la visión de David, pues ella misma también ha materializado algunos sueños en ocasiones, por lo que el don creador está en desarrollo en su caso. Es también coleccionista de sueños, que conserva en una estantería. Sin embargo, Antonine aprecia los sueños por sus propiedades curativas, y los guarda como centinelas de su descanso. Gracias a estos sueños «bibelot» ha conseguido deshacerse de las horribles pesadillas que le atormentaban tras la muerte de su marido. Para Antonine los sueños son meros objetos terapéuticos y no los admira por su belleza, por lo que los sustituye a menudo. Gracias a ellos se siente rejuvenecida y ha ganado en belleza, e incluso ha perdido sus miedos y ha dejado de tener pesadillas: «On fond, le corps disparaît, le cerveau s'engourdit, c'est comme une béatitude» (Brussolo, 2003: 72).

La mujer ideal aparece integrada en cada una de las esferas en las que David está dividido: Antonine, la panadera con la que tiene relaciones sexuales esporádicas, o Marianne, que encarna la mujer destructiva, es la enfermera que arriesga su propio puesto por ayudar a David, son mujeres respetables integradas en el entorno que les

rodea, pero que no satisfacen las ilusiones aventureras del intrépido David. En cambio, Nadia representa la mujer deseada, que ejerce una atracción fascinante. Al contrario que las mujeres de la superficie, Nadia aparece caracterizada como el polo opuesto de Antonine y Marianne. Es aventurera, insolente, atrevida, y se mueve en un mundo mayoritariamente de hombres. Su pelo rojo y su carácter audaz y bohemio suponen todo un aliciente para David.

Por lo tanto, el protagonista de *Le syndrome du scaphandrier* vive una doble vida, en la realidad y en los sueños. Esta doble vertiente de la personalidad recibe, desde el propio título, la connotación de una patología, denominada «el síndrome del buceador»: «c'est comme ça qu'appellent le besoin de redescendre» (Brussolo, 2003: 62). Esta es la visión que se ofrece desde la perspectiva del mundo real, representado por Marianne, la inseparable amiga y cuidadora de David, aunque desde el punto de vista de la madre de David y Soler Mahus, otro soñador visionario, este síndrome es, en verdad, un don especial que les hace seres extraordinarios.

#### 4.2. David, poseedor de un don excepcional heredado de su madre

El sueño aparece aquí caracterizado como una actividad productiva e inspiradora de la creación artística. En el mundo donde vive David Sarella, los cuadros y estatuas son producidos por soñadores, de forma que dormir no les produce descanso, sino fatiga, porque implica trabajo y esfuerzo. La actividad soñadora provoca crisis de energía, llegando a sumir al soñador hasta en el coma y teniendo que ser reanimado con inyecciones de adrenalina.

A pesar de este desgaste, el sueño da vida a objetos. De este modo, el soñador corresponde a la función del artista visionario y creador, que, en esencia, también es la interpretación del escritor que se hizo en el Romanticismo: el poeta como vate o profeta es un ser privilegiado que, merced a una sensibilidad especial, es capaz de aprehender la verdadera realidad que subyace en los objetos diarios. Los soñadores o médiums son aquellos elegidos que por el don de la clarividencia onírica pueden dar vida a objetos maravillosos.

Desde la interpretación esotérica David es considerado un médium capaz de materializar ectoplasmas oníricos, que son la materia de la que están hechos los sueños. El joven adquiere conciencia de su condición a través de la revelación de su madre, dotada con la misma virtud, de quien se dice que tenía «un pouvoir, [...] un charme magique» (Brussolo, 2003: 87). De este modo, su personalidad escindida se justifica al conferirle la condición de ser excepcional. Su mayor deseo de niño era triunfar robando con la madre, que fue una médium incomprendida por el resto de la sociedad. El poder que transmitió a David le ocasionó más de una discusión con su padre, quien no comulgaba con su visión de los poderes del hijo, pues para él eran un trastorno. Su padre encarnaba otro orden, el de la justicia, pues se dedicaba a instalar cajas de seguridad en los comercios. Desde el seno de la familia David entendió lo

que era vivir una doble vida: su madre robaba por la noche y de día se mezclaba con los demás y daba una apariencia respetable. El padre consideraba a la madre una «sorcère» (Brussolo, 2003: 90) y los abandonaba periódicamente. Tenía otra familia lejos, de la que David y su madre se sentían «doublures cantonnées aux coulisses» (Brussolo, 2003: 95).

La extraordinaria infancia de David, que consideraba a los adultos sus enemigos (Brussolo, 2003: 83), ofrece también motivos significativos para explicar su problema de identidad. Existen ciertas coincidencias y extrañas conexiones entre los seres imaginarios de abajo con las vivencias y el espíritu soñador de David. Uno de estos paralelismos lo ofrece su amigo Hugo con quien robaba en la tienda de Merlín. Nunca conservaban el botín, lo tiraban a la papelera, y utilizaban una bicicleta para darse a la fuga. Cometían estos robos por mero placer, lo que les confería un cierto heroísmo emocional y a menudo sentían la tentación de «plonger plus profond» (Brussolo, 2003: 84-85). Jorgo, su compañero en las profundidades, puede ser una transposición de su amigo Hugo. La bicicleta puede ser el coche que utilizan en los atracos. De Nadia se dice que guarda una gran similitud con un retrato de una joven que conserva en su habitación. A juzgar por estas evidencias, el mundo de la infancia ha sido traspuesto a los sueños del adulto. Y dentro de la huella imborrable de las vivencias infantiles cobra un papel primordial la lectura, que no por ser presentada aquí en último lugar se trata de una explicación menos relevante.

#### 4.3. Modelos idealizados de la ficción literaria

La descripción del pasado de David incide sobre la influencia de su madre y el poder de fascinación que ha ejercido la lectura durante su infancia y adolescencia. Las vivencias de la infancia y sus lecturas idealizadas de la adolescencia alimentan y guían la orientación de las aventuras en las profundidades submarinas. Estos elementos constituyen, según la teoría de Rene Girard, los modelos en la dinámica del deseo y de la identidad soñada. Como explica Girard, la idealización de los libros provoca un «deseo triangular», es decir, impide que el individuo decida por sí mismo en cuanto al objeto (lo que sería una dinámica del deseo en línea recta). Son los libros quienes deciden en lugar del individuo, cumpliendo así el rol de mediadores entre sujeto y objeto (Girard, 1985: 9-10).

Esta influencia hace que, ya de adulto, David observe su entorno como una copia mediocre e imperfecta del universo recreado en los libros que ha admirado. Como explica Herrero Cecilia (2004: 105), «los recuerdos y las lecturas favoritas del pasado alimentan ahora, como un modelo idealizado, las hazañas que la mente visionaria de David materializa en “ectoplasmas oníricos”». Desde esta visión, la literatura aparece como un entretenimiento que suscita la evasión e imaginación del lector y lo que podría ser una fantasía infantil se convierte en una forma de ver la vida que el entorno racionalista no comparte y categoriza como una enfermedad, el «síndrome

del buceador». Este es un hecho común a otros soñadores como Soler Mahus, que tiene una biblioteca y sueña a partir de recuerdos literarios que le sirven para recrear un nuevo mundo.

De las pocas descripciones que encontramos del apartamento destaca el sofá donde David leía de pequeño y su particular biblioteca, que es descrita con minuciosidad, constituyendo un importante referente para la interpretación del personaje. Estos libros están ordenados según la edad a la que David los leyó. Las novelas policíacas están en la sección de los doce años. Son obras que hoy en día no podríamos identificar y corresponden al mundo tecnificado de la ciencia ficción. Tienen cubiertas de diversos colores y por sus páginas desfilan mujeres dominantes, revólveres y cigarros.

Los detectives que en ellas se describen son «tecnológicos» (Brussolo, 2003: 36). El joven David admiraba especialmente las aventuras de los agentes BZ-99, «Le liquidateur» y XBY-OO. Aunque más que el detective, él prefería a los agentes secretos y los espías, que, según su visión, son sustitutos de los detectives americanos. Les admiraba porque «tout chez eux n'était que duplicité» (Brussolo, 2003: 36). A raíz de las lecturas de este tipo de novelas, David se fabricaba «cartes d'espion» y luego llegó a instaurar un código de honor, «Le Club des bourreaux écarlates» (Brussolo, 2003: 37).

Algunos términos del argot de los buceadores, como los «supositorios nucleares» (Brussolo, 2003: 83), entraron a formar parte de sus sueños a partir de la lectura y de pequeño estaba convencido de que su madre y él formarían un par maldito de las novelas policíacas. Tal era su fascinación por estas lecturas que llega a afirmar que aún tiene miedo de encontrar a su propio doble leyendo eternamente en el sofá. Esto nos permite observar que David se concibe a sí mismo como un individuo duplicado.

Aún en su etapa adulta, David sigue bajo la influencia de la literatura, pues estos libros son su único vehículo de comunicación con el exterior. Solo tras una larga charla con Marianne se compromete, con poco entusiasmo, a comprar una radio. En la narración de sus inmersiones se insertan fragmentos literales de obras detectivescas que aparecen destacadas en cursiva y entre paréntesis. Por ejemplo, la descripción del arma que utiliza en uno de sus robos, una pistola de agua, se transfigura en un revólver semejante al que utiliza su héroe favorito:

Il savait que s'il plongeait à main dans sa poche à la recherche de son revolver (*un énorme Kass-Wrengler 357 magnum à bande ventilée, en métal bleuté et dont la puissance de feu à la bouche atteignait...*) il en retirerait un objet incongru, peut être ridicule : un pistolet à eau (Brussolo, 2003: 26).

Más adelante reconoce en los parlamentos de Nadia un fragmento de una novela policíaca leída en su infancia (2003: 137). Más aún, para David su amiga podría ser «en réalité [...] une silhouette de roman-feuilleton» (Brussolo, 2003: 183). De

esta joven se dice que procura caminar haciendo ruido con los tacones, imitando así a las heroínas de novelas policiacas. En todo momento se incide en el poder cautivador de estos relatos, y se afirma que «David avait adoré ce monde fictif, prodigieux support des rêveries» (Brussolo, 2003: 36). Desde este punto de vista, el desdoblamiento de David no sería sino una proyección de los deseos infantiles movidos por la lectura idealizada de las novelas de policías cuyas intrépidas aventuras son transportadas de forma inconsciente a sus sueños de adulto.

Las tres hipótesis que hemos resaltado ofrecen distintas respuestas al problema del doble interior del protagonista. No obstante, debemos destacar una nueva evidencia de este tema mítico en la obra de Brussolo. En uno de los trances oníricos de David un cuadro cobra vida. El retrato animado, que puede considerarse una variante del mito de Pigmalión, ha aparecido en múltiples obras literarias como elemento asociado a la literatura fantástica. En este caso, revela la supremacía del arte frente a la vida y constituye un episodio fundamental en el desarrollo del personaje por los motivos que expondremos seguidamente.

### 5. Un episodio singular: la animación de un cuadro

La descripción detallada del sueño en que David y su banda tratan de robar un cuadro en el Museo ocupa la parte central del relato. En esta aventura se narra cómo los personajes de la tela se levantan y se tratan de defenderse contra el robo plantando cara a sus ladrones. Como apuntábamos al inicio, la animación de retratos, estatuas y autómatas es un ejemplo de manifestaciones del doble exterior<sup>11</sup>. En la novela de Serge Brussolo los sueños se consideran vehículos de creación artística, pues cada sumergimiento en los abismos oníricos produce obras de arte con las que después las agencias especulan. Aunque el rol del arte no nos concierne para nuestro propósito, debemos detenernos para explorar los valores del cuadro que cobra vida en el capítulo titulado «La bataille de Kandstadt» porque constituye otra manifestación dentro de la novela del tema del doble.

Uno de los golpes que David ha organizado tiene como fin robar el cuadro que está expuesto en el Museo. Para llevar a cabo esta intrépida aventura deben sumergirse hasta el fondo de los abismos, a 20.000 metros, por lo que es una misión muy peligrosa. El cuadro que pretenden robar es una auténtica obra maestra, y tienen un valor incalculable. Para David es una prueba de fuego, pues una obra tan admirada podría pasar a la superficie y allí sería como un trofeo, que le valdría la admiración y el reconocimiento de todos. Por lo tanto, espera que le sirva de ayuda para integrar-

---

<sup>11</sup> Son especialmente memorables los relatos de E.A. Poe *The Oval Portrait* (1842), *Die Jesuiterkirche in G.*, (1816) del alemán E.T.A. Hoffmann, y *The Portrait of Dorian Gray* (1891) de Oscar Wilde. Sobre este tema remito a los artículos de Bautista Naranjo (2010a y 2010b).



se en la realidad que no comprende sus aspiraciones y para hacer valer su trabajo como soñador.

La obra en cuestión es de grandes proporciones, que representa, en un estilo neoclásico, una cruenta batalla. Se destaca la gran expresividad de cada uno de los personajes, que parecen representar distintas emociones. David se siente sobrecogido al contemplarlo, pues aparece ante sus ojos como un ser vivo. No solo están sus componentes dotados de una gran viveza y verosimilitud, sino que, al ser de noche, los soldados y hasta sus armaduras tienen los ojos cerrados porque están durmiendo, lo que puede considerarse una ilusión o fantasmagoría dentro de los sueños, pues parecen haber sido víctimas de un encantamiento. David se muestra incrédulo, pero su amiga le explica que es algo habitual en el mundo de las profundidades que los cuadros duermen durante la noche, igual que las personas. Por eso deben anestesiar a las figuras para evitar que se despierten y puedan escapar. Para David anestesiar a un caballo pintado es una locura, pero sabe que, en el dominio de las profundidades, «tout était possible» (Brussolo, 2003: 152).

Esta es una operación muy delicada y de alto riesgo, que se desarrolla a gran profundidad. El nerviosismo y el peso de la razón hacen que se manifiesten los temidos delirios y pesadillas. Cuando lo están arrastrando para llevarlo al coche se les cae de las manos y el agua se infiltra en las profundidades anulando el efecto de los somníferos, despertando a las figuras. Los ojos que estaban dormidos se abren, la tela se anima y los soldados reaccionan, pues están dotados con un tratamiento anti-vandalismo para defenderse en caso de robo, agresión y hasta de malas críticas.

La repentina infiltración del agua aplasta la bóveda celeste y desintegra el sueño. Entonces llega la policía y comienza a disparar en todas direcciones, dando lugar a una lucha atroz. Jorgo es herido en la espalda y lentamente se desangra. Nadia también se queda inconsciente. En ese momento David siente que el sueño se le ha ido de las manos, y que ya no puede controlarlo: «Il fit un effort désespéré pour reprendre le controle de la machine onirique qui lui échappait» (Brussolo, 2003: 159). La aventura que parecía ser crucial para su aceptación en la superficie se transforma en una horrible pesadilla de la que sale con las manos vacías y dejando tras de sí la destrucción del mundo de los sueños.

Este episodio que revela la autonomía de los objetos artísticos y que constituye el más arriesgado robo de David en los abismos termina siendo destruido por el poder aterrador del delirio que desintegra el mundo de los sueños y fulmina a los seres que lo habitan. Cuando el universo que le rodea en los abismos pierde firmeza siente que los individuos se diluyen, que el sonido se hace tenue y que el entorno se debilita. El soñador es devuelto de forma dolorosa a la superficie. La remontada ascendiendo los mantos del agua tiene también consecuencias en su propio cuerpo, que se ve sobrecogido por una gran pesadez: las piernas le tiemblan, los ojos se le secan, los párpados le raspan y las manos le chorrean. A estas consecuencias físicas se le une

la tristeza y desolación que le provoca abandonar el territorio de los sueños y haber fallado a sus amigos. Después sabrá que todo ha sido provocado por Marianne, quien ha inyectado adrenalina a su cuerpo que estaba casi inerte al haber descendido tan profundo y le ha clavado agujas en las manos para devolverle a la vida en la superficie.

Por estas razones, este capítulo supone una prueba crucial para la razón de David, quien, a pesar de creer en extrañas transformaciones y aventuras que desafían el orden lógico del mundo, en este caso se resiste a creer que unas figuras pintadas en tela puedan levantarse. Por eso consideramos que, a pesar de su fatal desenlace, este episodio supone un empuje a su convencimiento del poder maravilloso de la evocación soñadora. A esto hay que añadir que el mal resultado de este intento simbólico de vivir en armonía con la sociedad del mundo real le llevará a elegir la vida en las profundidades, donde siente que pertenece verdaderamente. Esta idea se corrobora en el siguiente capítulo, que narra el trance decisivo de David Sarella.

## **6. El trance decisivo: inversión de la noción de doble entre sueño y realidad**

El dilema al que David tiene que enfrentarse y que late a lo largo de la narración alcanza el punto álgido tras la catástrofe provocada por la inyección de Marianne, que desintegra el mundo de los sueños para devolver a David a la vida. Esta vía de salvación no hace sino acrecentar el desasosiego del joven soñador, que debe resolver el enigma de su doble identidad adoptando una decisión arriesgada. En primer lugar, mostraremos cómo la ayuda de la enfermera le sume en el más profundo vacío.

### **6.1. El terrible naufragio y la crisis creadora del soñador**

Tras el fallido intento de robar el cuadro que le daría el respeto y credibilidad en el mundo real David tiene una fuerte recaída. Tiene que soportar el duro alejamiento del mundo de los sueños, la incertidumbre en cuanto a sus amigos de las profundidades y el dolor de vivir con su verdugo, Marianne. La enfermera ha realizado un acto de amor al saltarse las normas del Ministerio, que le había retirado a David la vigilancia por sumergirse sin consentimiento, para velar por su salud.

Al contrario de lo que ella espera, David no agradece a la enfermera que le haya salvado la vida, sino que con esta vuelta a la realidad siente una gran ausencia y una sensación de desgarramiento interior. El fracaso de su misión se asocia a la metáfora del naufragio, pues el capítulo que lo narra se titula «Le radeau et la méduse», un significativo nombre que además de continuar con la temática del arte hace referencia al animal mitológico que Perseo tuvo que decapitar. Este monstruo mitológico que petrificaba con la mirada encuentra su equivalente en Marianne, que con sus procedimientos médicos ha estancado la capacidad soñadora de David. Durante su convalecencia, David debe guardar cama, pero allí se siente como en un ataúd, muerto en vida, o lo que es peor, a merced de esta cruel hechicera que tratará de alejarle para siempre del mundo de los sueños.

Marianne prohíbe a David que vuelva a sumergirse y para asegurarse, se instala en su apartamento. Él se siente impotente mientras ella se va adueñando de su casa. Además, Marianne ha observado bien el comportamiento de David y sabe el gran peso que la lectura ha tenido en el desarrollo del síndrome que sufre, por lo que pretende curarle leyéndole novelas históricas: «D'une voix d'institutrice elle lui lisait les pages d'un énorme roman historique retraçant les aventures de la Pucelle d'Orléans» (Brussolo, 2003: 170). Con esta terapia espera que el mundo de abajo se fosilice (siguiendo así la metáfora de la Medusa mitológica) en el cerebro de David formando pequeñas figuras de porcelana que puedan ser extraídas por un cirujano. Así, los personajes del sueño quedarían atrapados para siempre en la otra dimensión y David sería liberado de su nefasto influjo.

David teme que la enfermera consiga sus propósitos y que le abandone en el depósito de mármol, donde se encuentra el desdichado soñador Soler Mahus. El deseo de Marianne es también alejarle de Antonine, diciéndole que sigue en trance y que no puede verla. Esta forma de amor posesivo tendrá en David el efecto contrario al deseado: «Il aurait voulu l'insulter, lui crier des mots ignobles [...] La colère se crépitait dans son crâne sans trouver de porte de sortie» (Brussolo, 2003: 163).

Durante su retiro David reconsidera su situación y se plantea qué hacer con su vida. Se refugia en los libros, releyendo aventuras que ya se sabe de memoria. Por un lado, se intenta convencer a sí mismo de que la conformidad con el entorno es el mejor camino a seguir. Siente que debe empezar a soñar cosas comunes y acercarse a mujeres reales, no como Nadia, aunque, por otro lado, se siente desilusionado con la realidad, donde la única salida sería casarse con Antonine o con Marianne.

Bajo la estricta vigilancia de la enfermera no logra volver a soñar. Solo en uno de sus adormecimientos siente una llamada de socorro dentro de su cabeza (una nueva manifestación del doble interior). Es Nadia, que le reclama para que salve a sus amigos. David reconoce entonces cuál es su verdadero lugar: «Tu crois que je ne me sens pas mieux ici, parmi vous» [...] le cauchemar est à la surface» (Brussolo, 2003: 181). Por primera vez siente que el muro que separa la realidad y el sueño es permeable y no necesita medicinas para entrar en la otra dimensión. Tras una puerta se ven unos pasillos largos y oscuros. Franquear este límite para acceder de nuevo a la otra realidad constituiría para el soñador un punto de no retorno. Un rápido balance de ambas posibilidades no le deja lugar a dudas.

## 6.2. La muerte feliz y el renacimiento de David en los abismos

Los relatos sobre el doble llevan al extremo la cuestión de la propia identidad. El individuo asaltado por su doble tiene que enfrentarse al enigma de vida y la muerte, lo que concluye, habitualmente, con soluciones extremas y desgarradoras<sup>12</sup>. A

<sup>12</sup> La muerte del individuo atormentado por el doble puede interpretarse como un suicidio metafórico. Podemos constatarlo con algunos ejemplos: en *William Wilson* (1840), de E. A. Poe, el protagonista se

través de continuas oscilaciones entre la esfera de la realidad y el sueño David Sarella gana consciencia de su existencia, que se reduce a: «sa double vie dans la réalité» (Brussolo, 2003: 143). Su vida en el mundo real no despierta en él ningún interés y, por otra parte, esta llamada de las profundidades será para él la última. Por eso, la decisión que ahora debe tomar es crucial: debe confrontar el problema de su desdoblamiento y o bien resistir o bien sucumbir a la tentación de los abismos a través del propio sacrificio.

En efecto, la vuelta a las profundidades oníricas respondiendo a la llamada de Nadia supondría en su débil estado una muerte inmediata, por lo que se ve obligado a elegir entre las dos dimensiones de su personalidad, dilucidando cuál de estas dos esferas desea eliminar y en cuál desea vivir para siempre. Si bien es cierto que la elección de los abismos supondría la muerte inmediata en el mundo real, esta conllevaría también la esperanza de encontrar el sosiego deseado en la existencia que ha idealizado. Como hemos visto, el yo real se opone al yo soñado, y con su decisión, David responderá a cuál de los dos es «el otro» (Brussolo, 2003: 143).

Con los continuos sumergimientos en las profundidades del sueño, la escisión de la conciencia personal de David ha ido gradualmente en aumento, hasta el punto de confundir el sueño y la realidad, lo que en el argot de los soñadores se denomina «le mal des caissons» (Brussolo, 2003: 33). En el trance final y tras el fracaso de la última misión, las llamadas de los abismos se hacen cada vez más intensas a la vez que aumenta la presión de Marianne para hacerle desistir en sus afanes soñadores. La tensión llega a un punto máximo, en que el personaje comprende que debe enfrentarse a su propia identidad y elegir una de las dos esferas para siempre. Esta decisión se presenta como un enfrentamiento del personaje al enigma de la muerte. En el caso de David, la propia destrucción no supone un sacrificio, pues consigue para sí la armonía anhelada.

Este dilema se puede iluminar desde *La poétique de l'espace* (1957) de Gaston Bachelard, donde se incide en el sentido de la búsqueda del «espacio feliz» con el que sueña la conciencia del sujeto humano: «La imagen de la casa se convierte en la topografía de nuestro ser íntimo [...] Nuestro inconsciente está “alojado”. Nuestra alma es una morada» (Bachelard, 2000: 22, 23). En efecto, el mundo de las profundidades representa para David su espacio íntimo asociado a la casa soñada, que se convierte en la topografía de su estado de alma. La plenitud anhelada solo se puede lograr a través del retorno al hogar de los abismos.

---

mata a sí mismo al asesinar a su doble. El doble pictórico del joven dandy en la novela de Oscar Wilde *The Picture of Dorian Gray* (1891) sobrevive al apuñalamiento por parte del modelo y consigue la eterna juventud e inmortalidad. El protagonista de *Le Horla* (1887), de Guy de Maupassant, acecha a su doble y le tiende una trampa prendiendo fuego a su propia casa. Ante la imposibilidad de encontrar el cadáver de su doble, comprende que solo podrá eliminarlo acabando con su propia vida.

Desde esta perspectiva, se trata de una muerte feliz y su desprendimiento de la existencia en el mundo real se produce para conseguir la verdadera felicidad. La muerte terrenal no aparece como algo temido, sino deseado e implica además el paso a una vida mejor, demostrando, en términos de Rimbaud (1999: 80), que «Je est un autre».

Por ello, la muerte de David –al igual que su periplo en el mundo– ofrece la solución a su eterno debate existencial, y se entiende de modo salvífico, por lo que aparece caracterizado bajo la estética de la tradición judeo-cristiana. Los sufrimientos del soñador que aparece en exilio sobre la tierra se compensan con el paso de la muerte y el renacimiento o resurrección a una nueva vida en armonía total con el cosmos y con sí mismo. En efecto, si cada sueño ha sido un desafío a la vida y una aproximación a la muerte, que ha llegado a sumirle incluso en un coma profundo, estos episodios pueden entenderse como un prelude del sumergimiento total en los abismos y la muerte terrenal.

Las connotaciones positivas vienen dadas por el hecho de que es una muerte voluntaria –que podríamos denominar un suicidio metafórico–, como en los otros casos de personajes perseguidos por dobles a los que hemos hecho referencia. Todos los habitantes de la suprarrealidad, mujeres, hombres y niños, aclaman a David al creerle responsable de este renacer que les trae la felicidad: «C'était la première fois qu'on semblait content de sa présence» (Brussolo, 2003: 186). El renacimiento a una nueva primavera en los abismos se opone a la «nieve subterránea» (Brussolo, 2003: 108) de los días de atrás, en los que su identidad se dividía entre dos realidades y sus sueños se veían interrumpidos por la llegada de terribles alucinaciones.

Sin embargo, el bajo nivel de fuerza vital solo le permite vivir en los abismos mientras su cuerpo pueda alimentar esta suprarrealidad. La plácida muerte le lleva a la «primavera de los abismos», donde se reúne con su amada Nadia en un edénico paraíso. Por lo tanto, la muerte de David le lleva, por así decirlo, de vuelta al origen, al hogar, lo que demuestra que el verdadero doble es, en su caso, la vida del mundo real.

Al abandonarles David, Nadia y Jorgo quedaron prisioneros. Con su vuelta, les ha liberado, por lo que David es para ellos el salvador de los abismos. Instalado en el sueño, ve disminuir sus poderes, pues es un emigrado de la realidad. En este sumergimiento final el joven soñador encuentra un paisaje fantasmagórico y apocalíptico: la tierra de los sueños ha sufrido una profunda metamorfosis y ahora está asolada, como una ciudad fantasma. El agua ha inundado y oxidado todo, los objetos se descomponen y huelen mal. Esta situación le causa un profundo pesar a David, pues, a pesar de haber creado este sueño se siente ajeno a él. El mundo de las profundidades tiene las horas contadas. El Museo de arte moderno aparece cubierto de vegetación, que es alimentada por el cuerpo de David desde la superficie. No siente su muerte, ya que tiene una recompensa en los abismos: «C'est mieux comme ça [...] Au moins nous aurons un bel été» (Brussolo, 2003: 188). Nadia desea volver a actuar, pero Da-

vid está debilitado. Desde esta perspectiva, la joven pelirroja aparece como una criatura creada y sostenida por la imaginación soñadora de David.

Esta muerte y renacimiento de David en los abismos ahonda en la imagen debilitante de los sueños. Esta nueva primavera en el paraíso onírico, que es descrita como el paso por el jardín del Edén, donde David y Nadia están desnudos, recordando a Adán y Eva, es efímera. Solo puede durar mientras el sueño pueda alimentarse de su cadáver. De este modo, David ofrece su cuerpo –símbolo de vínculo con el mundo terrenal– para que su alma pueda vivir, aunque brevemente, la armonía del amor en la esfera soñada. La primavera reverdece la ciudad de los sueños, iluminando con su esplendor los últimos momentos de existencia del alma del protagonista. A través del sacrificio, el soñador ha conseguido conocerse a sí mismo y su odisea en la superficie confiere a esta historia el carácter de una novela de formación o *Bildungsroman*<sup>13</sup>.

## 7. Conclusión

Como hemos explicado en este estudio, en la tradición dualista el individuo es percibido como una división entre el yo absoluto (deseado) y el yo relativo (real). Esta problemática puede tener diversas vertientes:

Puede orientarse hacia el «Yo ideal, el «alma gemela», la identidad soñada de la plena armonía con el cosmos, o puede orientarse hacia la «parte oscura», el peso de la animalidad o de la irracionalidad que subyace dentro de nosotros y que acecha y fascina a la conciencia arrastrada por la dinámica misteriosa del deseo (Herrero Cecilia, 2006: 68).

Por los motivos que hemos expuesto, la novela de ciencia ficción *Le syndrome du scaphandrier*, de Serge Brussolo, ilumina la compleja problemática del doble. El protagonista, David Sarella, vive dividido entre su mediocre existencia en el mundo terrenal dominado por la amenaza alienante de la excesiva tecnificación y su ideal visionario al que accede a través de los sueños, por lo que le podríamos considerar un «homo dúplex». En efecto, David sufre un conflicto o escisión interior al tener que desdoblarse en dos identidades contrapuestas e incompatibles: el «yo real» (insatisfecho, escindido y perdido en una sociedad impersonal y automatizada) y el «yo soñado» (obsesionado con la mágica intensidad de las aventuras oníricas, donde tiene una existencia llena de aventuras).

Esta contraposición entre dos esferas opuestas e incompatibles revela la terrible escisión provocada por el doble interior, un tema propio de la literatura fantástica que Brussolo asocia aquí a la ciencia ficción y que une a la temática del sueño, que

<sup>13</sup> Como indica Brunel (1999: 490), de acuerdo con C.-F. Keppler, el doble se relaciona con el *Bildungsroman*, y destaca: «son rôle de catalyseur d'un changement profond du moi et donc sa profonde ambigüité».

aparece como vehículo de creación artística. Si para autores como Calderón la vida es un sueño, para el personaje brussoliano el sueño es vida, pues para él, quedarse dormido equivale a un despertar a la verdadera felicidad, a la existencia que realmente siente como propia, por lo que está exiliado en la vida real.

El final de la novela, con la primavera de los abismos, cierra de forma cíclica el relato, que había comenzado en medio de un golpe de David y su banda. Siguiendo el planteamiento de la trama policial que aparece diluida en las aventuras del joven soñador –joven es el adjetivo que más se adjudica al protagonista y a Nadia a lo largo de la novela– el caos inicial se transforma en orden y una cierta esperanza de que este renacer sea duradero impregna el final de la narración.

El problema del doble interior se ha resuelto con un suicidio metafórico. Este tema ha sido tratado principalmente desde la fascinación que este provoca en el sujeto insatisfecho con su propia existencia, y que le hace sucumbir a la otra esfera de su personalidad. Al enfrentarse al enigma de la muerte consigue liberarse de su «doble» terrenal y lograr la armonía con su yo verdadero, el ladrón de los sueños. De este modo, el protagonista ha llevado a cabo un proceso de auto-conocimiento que podríamos considerar iniciático, ya que, al confrontar su desdoblamiento, ha logrado saber quién es realmente, lo que otorga al relato un final feliz, poco común en las narraciones sobre el doble.

Además de esta línea principal, el doble aparece también en la caracterización de la familia de David, y el sentimiento general de otros soñadores, como Soler Mahus. Diseminados a lo largo del relato encontramos también alusiones implícitas o explícitas a otros mitos como el de Efiltes, Medusa, Edipo y Pigmalión. De igual manera, en esta obra se presenta una manifestación del doble exterior, como el cuadro que cobra vida. Estas menciones, tanto implícitas como explícitas, ofrecen nuevas y reveladoras perspectivas desde las que abordar esta novela que sintetiza y subvierte de manera original diversos géneros y mitos literarios.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, Gaston (2000): «Introducción». *La poética del espacio*. Traducción de Ernestina de Champourcin. México, Fondo de Cultura Económica, 7-25.
- BACHELARD, Gaston (2003): *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. Traducción de Ida Víale. México, Fondo de Cultura Económica.
- BARGALLÓ, Juan [ed.] (1994): *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla, Ediciones Alfar.
- BAUDELAIRE, Charles (2007): «Le voyage», in *Les Fleurs du Mal*. París, Pockett, 160-166.

- BAUTISTA NARANJO, Esther (2010a): «Artistic Creation and the Supernatural: Edgar Allan Poe's and Oscar Wilde's Magical Portraits», in Beatriz González Moreno y Margarita Rigal Alarcón (eds.), *Edgar Allan Poe (1809-2009). Doscientos años después*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha (Humanidades), 77-85.
- BAUTISTA NARANJO, Esther (2010b): «Todo es espejo: arte y duplicidad en dos cuentos fantásticos de Hoffmann y Poe». *The Grove: Working Papers on English Studies*, 17, 25-43.
- BOZZETTO, Roger (2000): *Serge Brussolo: un auteur intéressant de la Science-Fiction française ignoré par les Anglo-Saxons* [Consulta en línea: <http://www.quarante-deux.org/archives/bozzetto/ecrits/auteurs/brussolo.html>; 20/05/2011].
- BRUNEL, Pierre (1999) : «Double». *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*. Mónaco, Editions du Rocher, 487-526.
- BRUSSOLO, Serge (2003): *Le syndrome du scaphandrier*. París, Denoël.
- GIRARD, René (1985): «El deseo triangular», in *Mentira romántica y verdad novelesca*. Anagrama, Barcelona, 9-52.
- HERRERO CECILIA, Juan (2000): *Estética y pragmática del relato fantástico*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- HERRERO CECILIA, Juan (2004): «Fantasía, desdoblamiento y subversión de los géneros en *Le syndrome du scaphandrier*, una novela de Serge Brussolo», in M<sup>a</sup> Rosario Ozaeta, Doina Popa-Liseanu y Alicia Yllera (eds.), *Palabras y recuerdos. Homenaje a Rosa M<sup>a</sup> Calvet Lora*. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 101-107.
- HERRERO CECILIA, Juan (2006): «El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias». *Çédille, revista de estudios franceses*, 2, 58-76. Disponible en: <http://webpages.ull.es/users/cedille/dos/herrero.pdf>.
- JOURDE, Pierre y Paolo TORTONESE (1996): *Visages du double. Un thème littéraire*. París, Nathan.
- LANGLET, Irene (2006): *La science-fiction. Lecture et poétique d'un genre littéraire*. París, Armand Colin.
- RIMBAUD, Arthur (1999): «Carta a Georges Izambard y el corazón suplicado. Charleville [13] mayo de 1871». *Obra poética y correspondencia. Edición bilingüe*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 79-80.



## El doble subjetivo y el enigma de la locura criminal en *Babel-ville* de Joseph Bialot

Ramón García Pradas

*Universidad de Castilla-La Mancha*

Ramon.Garcia@uclm.es

### Résumé

Au moyen de cet article nous voudrions explorer l'image du double ainsi que ses fonctions dans le roman de Bialot *Bebel-ville*. Pour ce faire, nous voudrions considérer les études théoriques que Jung, Rank ou Jourde et Tortonese (parmi d'autres) ont faites à propos de ce sujet d'un point de vue littéraire et psychologique. Nous analyserons la folie criminelle du personnage principal comme un procédé pour libérer son inconscient et pour créer un double qui dépasse la normalité d'un être humain, comme si les pulsions de notre personnage principal (sa partie inconsciente) n'étaient pas du tout humaines. Alors, notre but principal dans cet article sera focalisé sur l'étude de Bernard, le personnage masculin principal du roman de Bialot, *Babel-ville*, qui devrait être considéré comme un bon échantillon de ce que la critique littéraire tend à nommer *roman noir*. C'est pourquoi nous essaierons de voir comment *Babel-ville* présente les caractéristiques principales de ces manifestations littéraires qui semblent très adéquates pour essayer d'explorer le

### Abstract

Through this article we would like to explore not only the image of the double but also its functions in Bialot's novel *Babel-ville*. To do so, we would like to take into account those theoretical studies that Jung, Rank or Jourde and Tortonese (among others) have carried out on this subject from a literary and a psychological point of view. We will analyse the main character's criminal madness as a procedure to generate a double which does not match up with the figure of a human being, as if our main character's pulsions (his unconscious part) were not human at all. So our main purpose in this article will focus on the study of Bernard, the main male character of Bialot's novel, *Babel-ville*, which should be considered as a good sample of what literary criticism is inclined to call *black novel*. That's why we will try to see how *Babel-ville* sticks to the main characteristics of these literary manifestations, which, by the way, seem to appear really suitable when an author tries to look into the enigmatic mystery of the double-being in literature.

mystère énigmatique du double.

**Mots clés:** Joseph Bialot; le double et la folie; roman noir; littérature française du XX<sup>e</sup> siècle.

**Key words:** Joseph Bailot; double and madness; black novel; French Literature of the 20<sup>th</sup> century.

## 0. Introducción

El tema del doble, puesto de manifiesto en no pocas obras literarias (pensemos en periodos como el Romanticismo o en el género fantástico para así constatarlo) ha suscitado el interés de los investigadores desde perspectivas muy diversas. Se ha abordado, por ejemplo, el estudio de su tipología (Bargalló Carraté, 1994; Jourde y Tortonese, 1996; Conio, 2001), ha sido centro de interés para la psicología (Freud, 1985; Jung, 1986) y, por supuesto, ha dado pie a numerosas reflexiones y publicaciones que intentan desgranar como el tema del doble, desde aspectos como pueden ser su morfología o su funcionalidad, ha cristalizado en el quehacer literario (Keppler, 1972; Rank, 1972; Miller, 1985; Herdman, 1990; Jourde y Tortonese, 1996; Ballesteros, 1998; Martinière, 2008; Ónega, 2008).

Por otra parte, en su tratamiento literario, el tema del doble suele aparecer ligado al de la locura<sup>1</sup>, tema igualmente recurrente que ha ejercido sobre no pocos escritores una gran fascinación desde épocas tan alejadas en el tiempo como la Edad Media, interpretándose la enfermedad como una catarsis liberadora del individuo sumergido y víctima de una realidad censora y oprimiente contraria en todo momento a la consecución de sus deseos.

Es en esta línea, es decir, en la imbricación existente entre el tema del doble y el de la locura, en la que nos gustaría contextualizar nuestro estudio de la novela de Joseph Bialot que lleva por título *Babel-ville*, publicada en 1979, novela que pertenece a lo que se conoce como *género policiaco* y que podría ser ubicada, más concretamente, dentro de lo que se denomina *novela negra*, tal y como tendremos ocasión de comprobar seguidamente.

Será precisamente el protagonista masculino de esta novela, Bernard, ebanista que ha entrado en la madurez y que, por desgracia, vive desquiciado tras el abandono de su amada esposa, quien centre nuestro interés en un proceso de desdoblamiento destructor y sanguinario, materializado en la locura esquizofrénica y visionaria del personaje, que lo degradará y animalizará para sublimarlo paradójicamente como un amante que no ha podido soportar el injusto desdén de su amada esposa. Para llevar a

---

<sup>1</sup> Sobre la locura y su tratamiento como tema literario, Benac (1998: 202) apunta: «Ce thème constitue l'une des interrogations primordiales de toute civilisation; une communauté humaine se construisant au moyen de normes intellectuelles et sociales, l'écart par rapport à ces normes, ce qu'on appelle la folie, existe conjointement».

cabo el estudio psicológico del personaje haremos alusión a los estudios de Rank (1972), Freud (1985), pero especial atención prestaremos a los de Jourde y Tortones (1996) y Jung (1986), pilar fundamental en la elaboración de este trabajo por las claves interpretativas que nos ha ofrecido.

### 1. *Babel-ville*, un relato policiaco del género de la novela negra

La novela policiaca, concebida como un relato que se organiza en dos historias<sup>2</sup>, la del crimen y la de su subsiguiente investigación, ha evolucionado sobremanera desde su aparición, surgiendo diversos subgéneros como pueden ser la novela policiaca de enigma, la novela de suspense y la novela negra, en la que nos gustaría focalizar nuestra atención en tanto que género en el que se inscribe la novela que a lo largo de este trabajo supondrá nuestro objeto de estudio, *Babel-ville*, de Joseph Bialot, publicada muy a finales ya de la década de los setenta. Veamos, pues, qué rasgos presenta en común con el citado género.

En primer lugar, y en lo que respecta a la estructura del relato, la novela negra se caracteriza por mostrar una estructura mucho más flexible que la de la novela policiaca canónica (basada, como ya hemos señalado, en la historia del crimen o historia causante del relato y de la acción que éste conlleva, y, puesto que el programa narrativo no podrá ser otro que el de dilucidar quién es el culpable, en la historia de la investigación o historia consecuente e inaugurada en el texto con el descubrimiento del crimen). En la novela negra, antes bien, el transcurso del relato puede coincidir con la acción criminal, por lo que ésta no tiene que quedar necesariamente elidida. Reuter (2007: 55) tiene a bien señalar a este respecto: «le roman noir (...) peut actualiser conjointement récit de crime et récit de l'enquête, voire même supprimer le second et se centrer sur le meurtrier et son histoire. Le crime peut se commettre à tout moment, se préparer ou se répéter». Concretando en la novela que nos ocupa, Bialot la estructura en torno a cinco crímenes, de los cuales uno, el primero, aparece elidido adrede y su existencia se dejará vislumbrar de manera progresiva a lo largo del relato y se hará patente sólo al final del mismo. En efecto, el lector asiste al asesinato de Amélie Dupont, una mujer de sesenta y un años que trabaja en una farmacia y vive en la

<sup>2</sup> Sobre la confluencia de ambas historias, Reuter (2007: 39) dice: «La première est celle du crime et de ce qui a été mené ; elle est terminée avant que commence la seconde et elle est en général absente du récit. Il faut conséquemment passer par la seconde histoire, celle de l'enquête pour la reconstituer (...) C'est dans ce sens qu'on parle d'une structure régressive». Es más, la primera historia, aquella en la se perpetra el crimen, suele estar ausente, sólo se manifiesta en pequeñas huellas o indicios dispersos, pero dispuestos estratégicamente en un relato de investigación que reconstruirá progresivamente la historia elidida para alivio de la cada vez más acrecentada curiosidad del lector. Citemos, una vez más, las palabras de Reuter (2007: 45) a este respecto: «Dans ces romans, l'action fondatrice (le meurtre) est élip-sée. Elle est absente, située dans le passé à reconstituer. Il n'en reste que des traces. L'essentiel de l'action réside dans l'enquête (intellectuelle) qui collecte des indices et tente de leur donner sens, au travers d'observations et d'interrogations».

calle Julien Lacroix, a tan sólo cien metros de donde su cuerpo ha sido descubierto inerte. El crimen activa la investigación policial, investigación que empezará siendo rutinaria como el propio narrador dice:

Toute enquête policière démarre par la routine. Routine d'identification, de recherches d'indices, de témoignages, de ragots. Routine des fichiers, de l'anthropométrie et couronnement de l'édifice, routine administrative des procès-verbaux, mandats, formulaires en quinze exemplaires. La routine policière déroule son rituel (Bialot, 2002: 29).

Sin embargo, no tardarán en suceder el segundo y el tercer crimen, interrumpiéndose así la investigación principal, la concerniente a la muerte de Amélie, para complicarse con el asesinato de Marie-Madeline Saul, una joven enfermera de treinta y cinco años que vive en la calle Amandiers, a tan sólo dos pasos de donde ha sido hallada, y con el de Annick Marcial, una psicóloga de veintiocho años que vive en la calle Belleville. Así, de un crimen concreto, la investigación dará un nuevo giro, convirtiéndose en la investigación de un asesino en serie al que la policía, al igual que todo el barrio de Belleville, no tardará en bautizarlo con el apodo del «carnicero del hacha», pues ha sido precisamente con un hacha y partiendo su cráneo en dos cómo el asesino ha sesgado con rapidez y contundencia la vida de sus víctimas. La investigación continúa así su curso, sin muchos indicios que permitan encauzarla hacia un sospechoso concreto. De las víctimas sólo se sabe que son mujeres solteras, escrupulosas con el cumplimiento de su trabajo y que en el momento de morir llevaban en su bolso una cruz celta. Más tarde se descubrirá que todas ellas pertenecen a un mismo grupo, asociación o secta al que parecen rendir un tributo económico.

Y entre medias de pesquisas que la mayor parte de ocasiones no conducen a buen puerto, aparece el cuarto cadáver con una nueva variante, ya que Nelly muere apuñalada, aunque guarda en su bolso la misma cruz celta que las otras tres mujeres. Ello produce un caos policial en tanto que mientras que el relato de los crímenes avanza al tiempo que estos se multiplican, el relato concerniente a las pesquisas policiales es repetitivo y poco fructífero, lo que provocará en la policía el deseo de zanjar el asunto encontrando a la menor dilación de tiempo posible un culpable, aunque para ello tenga que prevalecer el escarnio y la injusticia. Y en este contexto, el lector llega a la aparición del quinto crimen, que paradójicamente se ha perpetrado el primero. Nos referimos al de Florence, la esposa del propio asesino, cadáver que ha estado todo el tiempo encerrado en la casa sin que ningún personaje de la historia lo supiera y sin que Bernard, el propio asesino, sea consciente de ello tampoco, ya que se ha convertido en un sujeto esquizoide y desdoblado, inconsciente del abominable crimen que ha cometido al asesinar a la mujer que más ha amado y ama en este mundo.

Es, pues, precisamente al final del libro donde el lector puede reconstruir toda la historia y encuentra explicaciones a todos los enigmas que se han presentado, la desaparición de Florence y el asesinato de una serie de mujeres devotas de una especie de falansterio que creía en la llegada del Mesías-mujer y para el que los hombres no son bien vistos<sup>3</sup>. Florence descubrió la secta, quiso formar parte de ella y sesgó el amor tal vez obsesivo de su marido y con ello su propia vida.

De lo dicho anteriormente se desprende el cumplimiento de otro de los rasgos definitorios de la novela negra, el privilegiado lugar que ocupan las emociones frente al juego intelectual y cognitivo que supone la investigación policial (Reuter, 2007: 56). En efecto, en *Babel-ville* resulta mucho más interesante el tema del amor frustrado ligado a la locura esquizoide que enajena a Bernard y le hace perpetrar el espantoso crimen de asesinar a su esposa hundiéndole un hacha en el cráneo. Además, la información o saber que se desprende de las pesquisas policiales queda al servicio de los efectos de dramatización en el relato, rasgo igualmente definitorio para Reuter (2007: 56) de la novela negra.

En otro orden de ideas, del mismo modo que la violencia ocupa un lugar esencial en la novela negra, también lo hace en la novela de Bialot. Los crímenes, cinco en total, se describen de forma detallada y el riesgo a perder la vida por parte de las posibles víctimas se hace constante en la evolución del relato, manteniendo en todo momento al lector en una angustiosa tensión, la misma que viven los habitantes de Belleville y que experimenta la propia policía al no tener nada concreto a lo que aferrarse: «J'espère bien que vous allez mettre la main sur le sale type. Personne n'ose plus bouger le soir à Belleville et la psychose de peur ne va pas tarder à déclencher des incidents» (Bialot, 2002: 138).

En cuanto al prototipo de personaje que se adueña de las páginas de la novela negra, a menudo suele ser un personaje cargado de una compleja psicología, un ser desequilibrado por su exceso de emoción o apasionamiento en un mundo degradado en el que los valores se han perdido (Reuter, 2007: 60). Este es el caso del protagonista del relato que aquí nos ocupa, Bernard, un hombre del que se deduce que debe ya

---

<sup>3</sup> No en vano bien puede decirse que la investigación en la novela negra es un punto de apoyo o, incluso, un pretexto que permite realizar una labor de exploración y de crítica de ciertos dramas humanos o sociales (dramas que se pueden relacionar con la corrupción política o económica, la explotación de los inmigrantes, el fanatismo terrorista, la xenofobia, el oscuro y tirano mundo de las sectas, etc.). En *Babel-ville*, Bialot analiza el ambiente cerrado y problemático de una secta o asociación secreta de mujeres que cultivan una utopía visionaria y profética que exalta un mesianismo relacionado con el poder de la mujer, producto de una desviación de las tesis sansimonianas. A este ideal utópico y posiblemente fanático se ha unido la mujer del protagonista, Florence, y ello ha hecho que sorprendentemente lo abandone. Esta ruptura destrozará su mente y desde su locura persigue pausadamente, pero sin conceder un momento de tregua, a unas mujeres a las que ha debido conocer, actuando a la vez como un justiciero vengador y como un asesino en serie que tendrá que ser buscado y detenido por la policía, constituyéndose así la investigación principal que justifica el relato.

estar entrado en años, que parece haber vivido por y para su amada esposa Florence, a la que ama por encima de todas las cosas y a la que parece haber perdido por culpa de esa maldita secta de fanáticas que la han arrancado del hogar y de su corazón y que, por culpa de ello, ha terminado desquiciado, convertido en un esquizofrénico que no es dueño de sus actos, un sujeto que vive en un estado de enajenación que lo llevará a matar a su mujer sin ser consciente de ello. No obstante, de este tema, objeto de estudio del presente artículo, ya hablaremos más adelante. En cuanto al mundo degradado en el que el personaje se encuentra inmerso, no puede ser otro que el barrio periférico de Belleville, ese barrio de inmigrantes sobre el que Bialot (2002: 11-12), buen conocedor del mismo por haberlo habitado durante años, nos dice:

Belleville!

Belleville-taudis, Belleville-temps-des-cerises, Belleville-ghetto, Babel-ville. Belleville qui s'écroule, s'émiette, s'accroche. Belleville qui crève sous les assauts de bulldozers. Maisonnettes rasées, jardinets retournés, rues effacées, c'est maintenant Belleville-béton-crasse-et-confort-confondus, qui mène la danse.

Y en medio de este gueto periférico aparece en las primeras páginas, en una descripción muy lograda por parte del narrador al realizarla en picado mediante un movimiento descendiente en el que, al igual que los copos de nieve que caen sobre París y sobre Belleville, el lector tiene la impresión de descender con igual ligereza, la casa de Bernard, una pequeña casa rural con un jardín no más grande que una mantelería de 24 cubiertos:

La maison de Bernard, elle, tenait debout. Carrée, trapue, reta-pée, elle conservait son air rural dans le tissu du ciment qui grim-pait tous azimuts et menaçait de l'ensevelir (...). Le jardin faisait sa joie...Jardin... Plutôt un jardinet, un peu plus grand qu'une nappe vingt-quatre couverts (Bialot, 2002: 12).

En cuanto a la víctima, personaje esencial de la novela negra, tiene por función avivar la tensión de un relato en el que cualquiera puede perder la vida en un determinado momento. Tal es el caso de la novela de Bialot, en la que cinco mujeres llegan a perder su vida y no lo hacen todas las que pertenecen a la secta de tintes san-simonianos porque Bernard, el carnicero del hacha, es finalmente descubierto por la policía gracias a la colaboración del hijo de la primera víctima, Amélie Dupont.

Otro de los rasgos que Bialot presenta de la novela negra se encuentra en el hecho de otorgar el protagonismo al asesino y no al investigador. De hecho, en *Babel-ville* la investigación se diluye entre varios investigadores y policías (Chaligny, Campofornio), mientras que el verdadero protagonismo lo ostenta el asesino, Bernard.

En otro orden de ideas, el universo de la novela negra es un universo eminentemente abierto. La coordenada espacial se caracteriza por el desplazamiento y la persecución (Reuter, 2007: 66). En efecto, si el inicio del relato se ubica en la casa de

Bernard y Florence, Bernard no tardará en salir con el objeto de perseguir y acabar con la vida de sus víctimas. El mundo que vamos viendo a través de las continuas descripciones que quedan diseminadas a lo largo de la novela, el periférico barrio de Belleville, es un mundo esencialmente urbano, en el que una historia social está presente, la relativa a la población de inmigrantes que se asienta en la periferia de París. Veamos cómo refleja Bialot este aspecto en uno de los múltiples pasajes en los que se refiere al barrio de Belleville:

Mais, à la fin des années 20 et jusqu'en 35/36, Belleville ignore l'Afrique, comme l'Algérie (lorsqu'elle la connaît) méprise Belleville. C'est l'époque des émigrants, fous de liberté à la sortie des pogroms. La vie est dure, difficile, dans la dureté et les difficultés ambiantes. Mais des gosses naissent à Paris et l'intégration commence, comme font aujourd'hui les enfants d'immigrés espagnols ou portugais nés dans le XVI<sup>e</sup>, à Saint Denis ou à Marseille. Elle reprit haleine.

–Avez-vous une idée de ce qu'est un émigrant et de ce que peut être sa vie ? La vie des émigrants ... Problème de langue, oh ! Combien ! Problème de cartes de travail, de permis de séjour. Rien de nouveau sous le soleil. Problème de mœurs, de cuisine, de logement, problèmes d'emploi (Bialot, 2002: 141).

No es de extrañar, desde luego, el peso que la inmigración tiene en la periferia de la capital y el fiel reflejo que torna en fino análisis que Bialot hace de los inmigrantes, ya que él mismo, nacido en Varsovia en 1923 y polaco de religión judía, se instala en Francia a la temprana edad de siete años y lo hace concretamente en el barrio parisino de Belleville<sup>4</sup>, barrio que cita y describe hasta la saciedad con una clara voluntad de otorgar realismo a su relato, constante caracterial también típica de la novela negra (Reuter, 2007: 68), género que a menudo se centra en la culpabilidad y en la mala conciencia y en el que la violencia del mundo real penetra las páginas de un género

<sup>4</sup> No se ha escrito mucho sobre la biografía de Bialot, que ha centrado básicamente su producción en la novela negra y también en la novela que retrata la supervivencia al holocausto nazi y a los campos de exterminio. Tal es el caso de *La station Saint Martin est fermée au public* y *C'est en hiver que les jours rallongent*. Asimismo, recientemente ha publicado *186 marches vers les nuages*, donde evoca aspectos poco conocidos de la Segunda Guerra Mundial. Con objeto de poder profundizar algo más en su vida y en su producción literaria remitimos al lector a las siguientes páginas web: [http://fr.wikipedia.org/wiki/Joseph\\_Bialot](http://fr.wikipedia.org/wiki/Joseph_Bialot) y <http://www.evene.fr/celebre/biographie/joseph-bialot-16444.php>. Ello no resulta en modo alguno gratuito porque Bialot se caracteriza por su evidente tendencia a diseminar sus obras de no pocos aspectos biográficos. Sin ir más lejos, en la obra que aquí nos ocupa, *Babel-ville*, Bialot elige como escenario de la historia el barrio de Belleville, en el que se asentó siendo un niño, como hemos apuntado previamente, y en el que aprendió la lengua y las costumbres de los parisinos, así como el oficio de ebanista. No perdamos de vista que precisamente Bernard, el protagonista criminal del relato, ejerce este mismo oficio.

que se dispone a retratar la ausencia de valores morales y en el que el Bien y el Mal no son categorías tan aparentemente escindidas.

Concretamente, en *Babel-ville* podríamos pensar que el mal está encarnado por Bernard, un esquizofrénico, asesino en serie, que ha acabado mediante una serie de actos de una brutalidad atroz con la vida de cinco mujeres, entre las que además se halla su propia esposa. Y, sin embargo, no es difícil para el lector compadecerlo. Si bien no llega a identificarse con el criminal y justificar así sus abominables actos, puede llegar, sin embargo, a entenderlo.

En definitiva, este anclaje referencial tan marcado y tan típico de la novela negra, del que la obra de Bialot no escapa en modo alguno, como hemos podido comprobar, hace que a menudo se tenga la impresión de que el efecto de ficcionalidad queda en suspenso<sup>5</sup>, idea que también comparte Couegnas (1992: 22) al afirmar que la novela negra francesa favorece la inmersión del lector en la ficción sirviéndose de un anclaje referencial constante, creando así lo que denomina la estética de la transparencia. Sin embargo, no por ello hemos de tomar la novela negra como un discurso factual o realista. En efecto, Patrick Raynal (1997: 95) insiste en el carácter precisamente ficcional que el género presenta, diciéndonos a este respecto:

Le romancier s'amuse avec les faits. Son monde n'est tenu qu'à une cohérence interne à l'histoire qu'il raconte et, même si ce monde peut s'appuyer fortement sur une réalité historique, il reste un monde de fiction, un monde régi par les lois et la subjectivité du roman.

Vista, pues, la más que evidente filiación que existe entre la novela de François Bialot y el género de la *novela negra*, lo cual la convierte en una evidencia más del género, en la que se exponen original y claramente buena parte de sus características definitorias, nos gustaría dar paso al tema que supone el objeto del presente estudio, la articulación del doble y su relación con la locura en *Babel-ville*.

## 2. El proceso de desdoblamiento y el enigma de la locura criminal en *Babel-ville*

Parece que la unicidad del ser humano no es una cuestión tan simple y aparente como a priori se pudiera creer. En efecto, las teorías de Freud (1985) y Jung (1986) sobre el dinamismo psíquico de nuestra interioridad lo muestran como un complejo escenario donde surgen fuerzas oscuras y esquemas arquetípicos provenientes del inconsciente colectivo que la conciencia ha de asumir y orientar si no quiere correr el riesgo de ser arrastrada y aniquilada por ellas en un proceso de disociación

---

<sup>5</sup> En esta línea podríamos citar la aportación de Natasha Levet para el coloquio *Fábula 2001*, bajo el título *L'effet de fiction*. Concretamente, Levet nos dice: « il arrive que l'effet de fiction soit parfois suspendu, amenant certains lecteurs à considérer le texte fictionnel comme un texte référentiel prenant le masque maladroit ou mensonger de la fiction » (<http://www.fabula.org/effet/interventions/8.ph.>).



social que puede conducir a la alienación más absoluta y a la propia destrucción de uno mismo.

Este terreno pantanoso de fuerzas irracionales, de pulsiones que suelen ser contrarias al orden establecido, nos sitúan en el terreno de la sombra (Rank, 1973; Jung, 1986) y, por ende, en el de la inquietante extrañeza. Esta idea de oposición aparece hábilmente desarrollada en el estudio de Rank (1973), entendida en términos de inversión. Así, el doble pasa por diversas fases para Rank, que van del *yo idéntico*, aquel que debe asegurar la supervivencia personal, al *yo anterior*, para desembocar en el *yo opuesto*, que destruye en la línea de lo maligno y perverso, como si de un diablo se tratara, al *yo idéntico* en lugar de reemplazarlo. Algo similar ocurre con el personaje de Bernard, como tendremos ocasión de comprobar en este estudio.

Sea como fuere, hemos de aceptar que la oposición o confrontación es diferencia, por lo que el doble plantea el problema de la unidad y de la unicidad del sujeto y lo hace, precisamente, por medio de la diferencia y de la identidad (Jourde y Tortoneso, 1996: 15-16). En el caso que aquí nos ocupa, Bernard, ebanista de mediana edad que cree estar felizmente casado con Florence, una mujer a la que ama por encima de todas las cosas y con la que cree llevar una vida apacible, se ve reflejado, sin ser consciente de ello, en la figura de un perro que sorprendentemente no deja huella alguna cuando corre por la nieve, imagen simbólica y visionaria sobre la animalidad desquiciada y diabólica de un pobre hombre que no deja de ser víctima de un amor pasional, no correspondido desde hace tiempo y, por consiguiente, devastador, totalizador y fatal para el sujeto que lo padece y al que arrastrará inexorablemente al desquiciamiento esquizoide, a la destrucción sanguinaria y deshumanizada y de ahí a la muerte.

En cualquier caso, y con el afán de ir entrando en materia, hemos de señalar que poco sabemos sobre la infancia y la juventud del personaje de Bernard, lo cual, como estrategia narrativa, ayuda indirectamente a que el lector focalice en mayor medida su atención en este personaje, especialmente cuando el propio narrador la inserta en la acción del relato de una forma un tanto enigmática al aludir, sin dar razón alguna, a su reciente sensación de calma tras haber sufrido un intenso dolor que parece haberlo torturado durante más de una semana:

Ce matin, le réveil électrique s'était révélé inutile. Le sommeil l'avait abandonné à 6 heures et une intense sensation de bien-être avait pris possession de sa tête, de son cœur, de ses membres. Ce matin-là, la douleur qui lui taraudait les tempes avait également pris le large.

Huit jours, depuis huit jours exactement, une courroie tendue, une natte tressée, lui cerclait le front, troublait sa vision, projetant devant ses yeux des mouches lumineuses, frappait sur un tam-tam à l'entrée de ses oreilles. Un tambour bas ou des énormes poings, aux veines proéminentes, cognaient en sour-

dine sur un rythme traînant, un rythme saccadé et lent comme  
une marche funèbre (2002: 13).

Es inevitable que el lector quiera saber más sobre los orígenes de esta dolencia sobre la que el narrador pone intencionadamente no poco interés en describir los síntomas. El enigma aviva así el deseo de saber, de descubrir más sobre este marido que espera a su esposa, a Florence, cuyos pasos no podrá escuchar debido al espesor de la nieve que ha cubierto el barrio de Belleville. En este momento de la historia la imposibilidad de escuchar los pasos de Florence no debería ser puesta en tela de juicio, pues Bernard, en este punto inicial del relato no es consciente ni de su problema psíquico, la locura esquizofrénica y visionaria que lo convierte en un justiciero-vengador, o más bien en un sanguinario verdugo, ni de cuál ha sido el verdadero destino de su esposa, asesinada con sus propias manos debido a un amor enfermizo y egoísta que sólo le ha provocado frustración y ansiedad al ver como la pierde desde el momento en que Florence ingresa en una secta gobernada por mujeres que creen en la llegada del Mesías-mujer.

Ello ha provocado en Bernard un drama psíquico interior que ha producido una ruptura o una grave alteración de su personalidad o identidad. Este drama ha desatado en su inconsciente, en su lado oscuro, en lo que Jung concibe como sombra, en ese ensamblaje de elementos psíquicos que existen en un ser a pesar de sí mismo y que son apartados por los factores conscientes del psiquismo humano (1986: 23), toda una serie de pulsiones de odio y venganza que se han impuesto sobre su *yo consciente*, o en términos junguianos, sobre su *dinamismo anímico racional*, y han producido un desdoblamiento por la vía de la locura visionaria y asesina.

Surge así, si adoptamos la nomenclatura de Jourde y Tortonese sobre la morfología del doble, un *doble subjetivo interior*, escindido en dos personalidades opuestas, la del marido atento y solícito y la del vengador sanguinario, que domina la subjetividad más humana del personaje y lo animaliza (de ahí que cada vez que Bernard comete un crimen se vea reflejado en la figura de un perro de mirada acechante), por no decir mejor que lo bestializa y lo conduce a emprender una misión de venganza asesina totalmente irracional e inconsciente. El personaje, confrontado a su propio doble, vive una enigmática experiencia de fragmentación o desdoblamiento de su identidad en dos instancias contrapuestas. Jourde y Tortonese (1996: 92) definen este proceso afirmando:

Le personnage confronté à son double, ou qui éprouve le sentiment d'une scission intérieure, se trouve face à la question d'un principe d'union ou d'articulation en lui de deux instances, le sujet et l'objet [...]. Les caractéristiques qui définissent un individu cessent d'être soutenues et justifiées par une instance absolue, que cette instance se nomme Dieu ou, à partir du Romantisme, Moi. La découverte de la fragmentation

correspond aussi à celle de la contingence , à l'exil de l'absolu ;  
me voici donc en face de moi-même, moi qui ne suis pas moi,  
car j'aurai tout aussi bien pu être autre.

En el caso de Bernard, es después de haber perpetrado el segundo crimen cuando toma conciencia de su proceso de desdoblamiento, proceso que se lleva a cabo a través del tradicional motivo de la mirada ante el espejo. En efecto, Bernard, encerrado en el baño, no tarda en percatarse de que su reflejo no corresponde ni consigo mismo ni con la realidad que le rodea, lo cual terminará por desencadenar una nueva escena de violencia en un intento por parte de Bernard de no aceptar la imagen que ve reflejada:

C'est alors que la chose se produisit.  
Son image dans le miroir se dédoubla.  
De prime abord, la crainte ne l'effleura pas.  
«Je suis salement touché aux yeux pour voir ainsi double», pensa-t-il.  
Il ne réalisa pas brutalement.  
La perception de la chose se fit par petites touches. Il enregistra, dans le miroir, la fenêtre derrière lui. Mais il ne grava dans son crâne que l'image d'une fenêtre, pas de deux. Le tube fluorescent qui servait d'éclairage était unique, lui aussi, pas double. L'étagère de verre, sur le mur opposé à la glace, supportait deux pots hyalins. De l'eau de Cologne, couleur ambre, reposait dans le récipient le plus grand. L'autre pot servait d'habitat à une masse de tampons d'ouate colorée, de gros bonbons de tissu qui jouait sur le mur à capter la lumière. Dans le miroir, Bernard ne vit qu'une étagère, qu'un flacon couleur ambre, qu'un pot contenant les boules de coton.  
Il réalisa alors que seule son image était double. Pas le décor, mais son image *sui generis*. LUI, Bernard, était double.  
L'angoisse.  
Elle se développa comme une vague à marée montante, qui, telle une cavale, un hippocampe géant à la crémière d'écume mousseuse, escalade le sable de la plage. Elle grandit, roula, déferla dans Bernard, sur lui, sur sa peau, ses tripes, ses yeux.  
Il essaya de lutter, se concentra pour que le double cessa d'être double, pour qu'il réintégrât l'original. Mais l'autre ne voulait rien savoir, rien entendre. Il lutta, serra les poings, essaya de toute son énergie d'empêcher son corps de se disloquer, ses membres de devenir autonomes. Il eut un dernier réflexe. Il saisit le flacon géant d'eau de Cologne, le jeta à la volée sur le miroir. Il manqua son but, atteignit le mur à la limite de la glace. Le récipient éclata et un jet de liquide balaya le miroir (...)

La double image se volatilisa (Bialot, 2002: 43-45).

Sin embargo, la imagen del espejo sólo ha sido vista por Bernard y no por el lector, quien sí es consciente en todo momento de cómo Bernard se ve reflejado en el perro de mirada inquietante que entra en escena cada vez que comete un crimen y al que no puede capturar pese a sus múltiples intentos, pues en el fondo no es más que un reflejo simbólico de su inconsciente, un nuevo yo brutal e inhumano, acechante a la búsqueda de su presa:

[...] C'est alors qu'il vit le chien.

L'animal, allongé au sommet du muret, se tenait immobile dans la position de sphynx de Guizeh et regardait Bernard. Devant le regard vert de la bête, l'homme, d'instinct, recula.

Jamais il n'avais vu d'animal semblable. Le fauve avait la taille d'un veau sevré et sa robe noire étincelait d'humidité.

[...] Gueule fermée, la bête regardait Bernard, le fixait dans gronder.

Déclat au plexus de Bernard. Et l'angoisse envahit son cœur, pollua son cerveau, s'irradia dans ses membres, un sentiment de malaise, vaste comme le ciel noir, monta dans ses tripes, s'infiltra dans sa pensée, punctua ses gestes. L'angoisse de mauvais jours [...]

Sur le mur, le chien luisant, aux yeux verts, immobiles fixés sur les vitres, regardait Bernard. Il eut envie de crier. Son cerveau, sa langue, ses lèvres crièrent (...) Le chien aussi, peut-être, car la tête bougea.

Il fit un bond dans la neige, traversa le jardinet sans hâte, prit son élan, ... disparu.

Bernard fixait la neige, les yeux soudain exorbités. Il ferma les paupières, les rouvrit, se rendit à l'évidence. La neige ne portait aucune trace. Les pattes du chien n'avait pas laissé des marques. La neige restait là, vierge de toute souillure (Bialot, 2002: 14-15).

Un desdoblamiento que deshumaniza a Bernard y lo bestializa en la figura de un perro huidizo y sanguinario, completamente negro, como si el color de su pelaje dejara translucir el oscurantismo de ese mundo de sombras y pulsiones que habitan en el inconsciente individual, fruto de un drama psíquico que convendría analizar más en profundidad. En efecto, en el alma de Bernard se ha producido una dolorosa ruptura de un arquetipo del inconsciente colectivo sobre el que, durante no poco tiempo, había funcionado su mundo afectivo y su amor por la que ha sido su esposa, Florence, quien, por lo que se desprende de las continuas analepsis con las que Bernard recrea los momentos de felicidad vividos con ella desde que se casaron, parece

serlo todo, encarnando, pues, el papel de la mujer maternal sobre la que el marido-amante había construido sus esquemas vitales y eróticos.

Sobre esta presencia totalizadora de la mujer para el hombre, este lazo de necesidad o de dependencia vital, las palabras de Jung (1986: 144) nos pueden resultar harto relevantes:

Or, pour l'homme adulte, ce qui à l'avenir va remplacer les parents en tant qu'influence de l'ambiance immédiate, c'est la femme. La femme est la compagne de l'homme: elle fait partie de sa vie et lui *appartient*. Étant sensiblement du même âge que lui, elle partage son existence et ses préoccupations. Elle ne le surpasse ni en âge, ni en autorité, ni en force physique; elle n'en constitue pas moins un facteur majeur d'influence, qui se cristallise, comme celui des parents, ne doit pas être dissociée, mais devra être maintenue associée au conscient de l'homme.

Florence, separada de Bernard al contactar y entrar a formar parte de esa secta esotérica feminista que cree férreamente en la llegada del Mesías-mujer y que aparta a sus seguidoras del contacto masculino para ponerlas al servicio de un idealismo cósmico en el que el hombre tiene muy poco que decir y hacer, por no decir nada en absoluto, ha dejado de encarnar ese arquetipo de mujer maternal y ha roto el lazo de pertenencia del que habla Jung.

Un cambio tan drástico para un hombre cuya vida ha girado en torno a su esposa, como si ella hubiese sido su fuente de inspiración<sup>6</sup>, lo convertirá en un marido abandonado y despreciado en su amor, lo que le impedirá la plena realización de sí mismo y la construcción armónica de su identidad. Su identidad, que ha pasado de tenerlo todo a no tener nada ante la pérdida de esa mujer-guía, de esa esposa-madre para el arquetipo junguiano, queda desequilibrada hasta el punto de hacer a Bernard experimentar una vulnerabilidad absoluta ante unas fuerzas psíquicas de odio y deseo de venganza que lo arrastran y lo alienan sin que pueda identificarlas de forma distante y objetiva. El problema para Bernard es que su amor por Florence se ha convertido en una pasión obsesiva sin que se haya dado cuenta. Por una parte, el hecho de que en muchos años no hayan tenido hijos no le ha ayudado a dosificar un amor que, lejos de mitigarse o evolucionar, sólo se ha limitado a crecer con el tiempo. Por otra

---

<sup>6</sup> En efecto, Jung (1986: 144) entiende que la mujer puede ser fuente de inspiración para el hombre en tanto que se define como un ser más intuitivo, capaz, por tanto, de ser fuente de información y orientación para el sujeto masculino: «La femme, avec sa psychologie si différente de celle de l'homme, est pour lui -et a toujours été- une source d'informations sur des chapitres à propos desquels l'homme n'a ni regard, ni discernement. Elle peut être pour lui source d'inspiration ; ses potentialités d'intuition souvent supérieures à celle de l'homme lui permettent de donner à celui-ci d'utiles avertissements, et son sentiment peut lui indiquer des voies qui resteraient fermées au sentiment de l'homme, qui, lui, est peu orienté et attiré vers les plans personnels».

parte, Bernard siempre aparece en la novela solo. Nada se sabe de su familia y en ningún momento el lector es consciente de que tenga amigos. Su grado de sociabilidad parece, pues, estar reducido a su relación con Florence. Desaparecida Florence, es lógico que también caerá en picado su grado de sociabilidad. Sin embargo, Bernard no ha sabido situarse con lucidez y distancia de la influencia que ejerce la figura arquetípica de su esposa, por lo que empezará a actuar en el relato dejándose arrastrar como si fuera una especie de doble alienado y desquiciado, un hombre que pierde la cordura y que deja de verse a sí mismo como un hombre, para verse, sin ser consciente de ello, como un perro acechante e inquietante, una bestia que descuartiza mujeres y que está muy lejos del marido tierno, solícito y fiel que antaño fue para Florence. Como bien nos dicen Jourde y Tortonese (1996: 76), «le dédoublement doit être considéré d'un côté comme une menace, comme le symptôme de la dissociation de l'autre comme une révélation qu'il s'agit d'interpréter et d'exploiter».

Una posible interpretación que podríamos dar en términos freudianos es la de lo *ominoso*. Freud (1985) lo define como un fenómeno que nos sobrecoge porque despierta ciertas angustias vividas en la época de la infancia y que se creían ya superadas, pero que subyacen de forma reprimida y oculta en el inconsciente, provocando una sensación de inquietante extrañeza. Ciertamente es que no sabemos nada en el relato sobre la infancia y la juventud del protagonista, por lo que el lector tiene la impresión de que la vida de Bernard comienza cuando ha conocido a Florence, lo que vendría a reforzar su rol de madre, tanto más cuanto que el matrimonio no ha tenido ningún hijo, algo que podría haber ayudado a reestructurar el rol familiar de cada uno de ellos: Florence como madre del posible niño y esposa de Bernard y Bernard como marido de Florence y padre de esa criatura. Por lo tanto, si el niño es Bernard, en esta relación la progresiva pérdida de Florence deberá ser entendida como el fenómeno que ha despertado la angustia y el tormento del personaje masculino. En efecto, Bernard empezará a asumir el resquebrajamiento que se ha producido en su inconsciente por la vía del pesimismo al encerrarse en sí mismo por el halo de la frustración (Jung, 1986: 54) y ello hará que su personalidad se extienda y sobrepase los límites individuales –proceso de inflación tal y como lo entiende Jung (1986: 58): «Ce n'est pas lui qui pense et qui parle, mais c'est quelque chose qui pense et qui parle en lui».

Al haber quedado trastornado por el abandono de su esposa, Bernard comienza a vivir alienado y ajeno al mundo, víctima de una hipertrofia mórbida desde el momento en que su visión del mundo se apodera de él sin permitir que él se apodere de esta visión de una forma objetiva y coherente. Bernard, que ha pasado no pocos años fascinado por el arquetipo de la mujer-madre, se verá engullido por esta visión interior, lo que se traducirá en una disociación de su personalidad por medio de la

esquizofrenia, de una esquizofrenia obsesiva que terminará por convertir a Bernard en un ser perverso y criminal<sup>7</sup>:

La névrose obsessionnelle (...) offre non seulement l'apparence superficielle d'un problème d'ordre moral, mais recèle également intérieurement tout un monde inhumain, fait de criminalité virtuelle et de méchanceté invétérée, contre l'intégration desquelles le reste de la personnalité finement organisée se révolte et se hérisse de façon désespérée (Jung, 1986: 130)

Bernard no es nada sin su esposa, que en su vida parece haber cumplido ese rol de madre que lo salvaguarda contra los peligros que pueden surgir de los mundos oscuros del alma, por lo que la imagen que se desprende de Bernard no es otra que la de un niño desvalido que ha perdido al ser hacia el que se mostraba dependiente y servil, como en principio es la relación madre-hijo más que marido-esposa, aunque, a veces, ésta también se define en la línea de la dependencia infantil, según apunta Jung (1986: 167-168) en sus aportaciones sobre el concepto de *ánima*:

Il s'ensuit que l'ánima, en jachère sous forme de l'ímage de la mère, va être protégée en bloc sur la femme, ce qui va avoir pour conséquence que l'homme, dès qu'il contracte mariage, devient enfantin, sentimental, dépendant et servile, ou dans le cas contraire, rebelle, tyrannique, susceptible, perpétuellement préoccupé du prestige de sa prétendue supériorité virile.

Sin embargo, en el ideal de matrimonio que el hombre tiene, el intentar que la esposa asuma el rol lógico de la madre puede convertirse en un instinto peligroso y posesivo de la mujer (Jung, 1986: 170). La mujer-esposa ha sido concebida con un poder que no le es legítimo por lo que la comunidad íntima constituida por la pareja corre el riesgo de estallar en pedazos, que es precisamente lo que ocurre con Bernard y Florence.

Bernard se sumerge en la depresión al ver cómo pierde a Florence, hasta el punto de producirse un desequilibrio entre su *yo* y su *ánima*. Bernard se ve ante el dilema de enfocar su vida sin Florence, lo que provocará en él un desdoblamiento que se opera por la vía de la locura y, por consiguiente, de la no-consciencia. Sin embargo, en su caso, el proceso de desdoblamiento resulta más complejo de lo que parece. Por una parte, y tal y como hemos señalado, Bernard se desdobra en la figura de un perro depredador que siempre entra en escena en el momento de cometer un crimen, por lo que asistimos a un proceso de deshumanización en su desdoblamiento que puede justificar lo sangriento de los crímenes que comete en tanto que bestia y no persona. Pero dejando de lado este dominio más inconsciente, el *yo racional* de Bernard tam-

<sup>7</sup> Como bien señala Herrero (2011) en el estudio que inicia esta monografía, los procesos de desdoblamiento pueden modalizarse en una escisión neurótica que conducirá a aquel que la padece a la perversión y de ahí a la propia destrucción.

bién se desdobra, especialmente cuando se encuentra sometido a un dilema, la misteriosa e inquietante desaparición de su esposa, para dirigirse a sí mismo y obtener una respuesta sobre lo que le ha podido ocurrir y sobre cómo debería obrar. Así pues, vemos cómo Bernard comprueba que el teléfono funciona, pues cabría esperar que, de haber ocurrido algo a Florence, lo habrían llamado por teléfono, y a través del uso de la segunda persona del singular, se inquiere si acaso no es él mismo el que debiera dar cuenta de la desaparición de Florence a la policía:

Bon, le téléphone marche.  
 Une solution, aller au commissariat. Oui, mais la police prévient toujours lorsque arrive un accident. Alors, dire aux flics que Florence avait disparu ? Tu les vois, les flics, tu les vois ? Ils te rassurent, c'est vrai, pas d'accident, et visages de bois, ils t'écotent (Bialot, 2002: 46).

Como se desprende de sus palabras, el consejo de no acudir a la policía no es en modo alguno gratuito. En primer lugar, el interrogatorio al que Bernard sería sometido sólo serviría para escarbar en los problemas de su matrimonio, insinuando, incluso, la existencia de una tercera persona. Si bien es cierto que terceras personas no existen en lo que respecta a una posible relación adúltera por parte de Florence, si es verdad que se ha distanciado por culpa de la secta en la que se ha introducido. Por lo tanto, acudir a la policía supondría tener que aceptar una realidad que niega, el abandono de su esposa y su fracaso matrimonial. De ahí que la voz compensadora de su doble le pide que deje pasar más tiempo, un tiempo que curiosamente también parece haberse desdoblado:

Alors les flics ... tu verras demain, Bernard, demain... De nouveau le lit, et les images qui tournent, tournent... La neige, le cadavre de la rue Ramponeau, cette agression. Et ce temps figé. À croire que le froid l'a dérégulé, que les heures ont doublé de durée, que les rouages du bracelet-montre s'étirent comme du chewing-gum (...) (Bialot, 2002: 47).

En segundo lugar, esta moratoria en el tiempo permitirá a Bernard seguir perpetrando crímenes en su rol de marido vengativo y justiciero que debe acabar con la vida de las fanáticas integrantes de la secta que le ha arrebatado a su esposa. No en vano es precisamente a Amélie Dupont, madre superiora y creadora de la misma, su primera víctima, como si las ganas de resarcirse contra las que han provocado su desdicha debiera empezar por el origen de su mal.

Perpetrado el primer crimen, la sucesión de asesinatos no tardará en hacerse trepidante, desencadenándose la subsiguiente investigación policial, pero a diferencia de la novela policiaca de enigma, la historia del crimen no pertenece a un pasado ya terminado que se trata de analizar teniendo en cuenta las pistas que se van recabando y las sospechas que van surgiendo y que habrán de conducir a la detención del culpa-



ble, sino que aparece en el relato en curso de desarrollo, rasgo más bien propio de la novela negra. De hecho, tan sólo ha habido un crimen que haya sido anterior a la acción del relato, el de Florence, algo que no es gratuito, puesto que supone el mayor enigma de la novela, ya no sólo para el lector sino también para el propio protagonista, Bernard, que no es consciente de haberla asesinado y vive así en una constante e inquietante espera.

De lo dicho anteriormente, se desprende un diferente grado de inconsciencia en el desdoblamiento de Bernard. Así, en el momento de asesinar a su mujer, Bernard es totalmente inconsciente del acto perpetrado, pues sería impensable que un amante solícito, un esposo tierno y fiel arrebatase brutalmente la vida a su esposa. Y, sin embargo, con el resto de asesinatos, si que parece que nos hallamos ante un Bernard que desea vengarse de esta fanática secta, por lo que va acabando progresivamente con la vida de sus integrantes: Amélie, Annick, Marie Madelaine y Nelly. Surge así la figura de un vengador que tiene un móvil para acabar con la vida de todas ellas:

Il fixait le mur, silencieux, toutes ses pensées bloquées sur le même longueur d'onde.

«Ne pas les laisser faire de mal à Florence. Non, ça jamais. Je dois les réduire à l'impuissance. Il le faut. Elles sont vulnérables quelque part. Mais par quoi commencer? Comment faire?»  
(Bialot, 2002: 68).

Sorprende bastante que se cuestione cómo emprender su proyecto de venganza cuando ya ha acabado con la vida de tres de sus víctimas y llama aún más la atención que se pregunte cómo proceder teniendo en cuenta que a todas las aniquila siguiendo un mismo *modus operandi*, un hachazo en el cráneo. Por consiguiente, el plano de consciencia del justiciero también debiera ser puesto en tela de juicio, tanto más cuanto que después de cada asesinato siempre encontramos la inquietante figura del perro que cuando se desplaza no deja huella (es lo que ocurre cuando Bernard asesina a Amélie, la primera víctima) o deja como huella pisadas humanas y no de perro (caso del segundo crimen):

Le corps appuyé à la grille formait une équerre parfaite, le dos bien calé contre le grillage, les jambes bottées bien tendues vers la chaussée. Les yeux morts regardaient Bernard (...).

C'est alors qu'il vit le chien.

Affalé dans la neige, des jets d'air fumant à ses babines, les yeux brillants comme des vers luisants par une tiède nuit d'août, la bête ne quittait pas Bernard du regard, ne perdait pas un seul de ses gestes. Bernard fit un mouvement vers la fauve (...).

Le chien disparut vers l'église. La neige, à l'endroit qu'il occupait, ne montrait que des traces de pas humain (Bialot, 2002: 51-52).

Vemos, pues, cada vez más manifiesto que el animal puede que no sea tal sino una persona, al tiempo que el progresivo desdoblamiento que se lleva a cabo en Bernard a través de su locura lo animaliza más en su deseo de sangre y venganza, pero sin que por ello dejen de sucederse, en forma de continuas analepsis, los recuerdos por parte de Bernard de un tiempo feliz en el seno matrimonial, un tiempo del que, de su propio recuerdo, se desprende que desde hace mucho dejó de existir:

D'habitude, il adorait ce rituel du déjeuner matinal, cette liturgie odorante qui le fouettait au réveil. Il brisait un morceau de sucre entre ses doigts (...). Puis il remplissait une coupe de porcelaine blanche qu'il portait à Florence. Elle ouvrait les yeux, souriante, humait la tasse fumante et la portait aux lèvres les jours heureux. C'était quand? Hier? le mois dernier? À mille années-lumière? (Bialot, 2002: 94).

Como puede apreciarse en estos accesos a la mente de Bernard, el único motivo de felicidad en su vida es la presencia de Florence. Sin ella, la vida no parece tener sentido. El amor de Bernard se ha convertido, pues, en una pasión obsesiva y devoradora que lo engulle y disuelve su personalidad por medio de la esquizofrenia, enfermedad que le impide comprender de forma crítica que su amor se ha desgastado, adhiriendo su espíritu al recuerdo de una felicidad pasada y a unas pulsiones inconscientes de venganza que justifica con el afán de proteger a Florence contra quien quieren alejarla de él. A este respecto, Jung (1986: 96) nos dice: «Le patient adhère aux contenus inconscient qui illuminent dorénavant son esprit de toutes leurs forces de conviction: il y croira (...) c'est l'attitude qui définit la « paranoïa » ou la schizophrénie». Sólo una comprensión crítica de la realidad, es decir, que posiblemente el amor de Florence se ha desgastado por agobiarla y que su vida puede y debe seguir sin ella, permitirían a Bernard una reconstrucción regresiva de su persona, abogando así por lo que Jung (1986: 107) denomina una inflación de la persona siguiendo la dignidad que marca el sistema, lo que permitiría al sujeto una renovación vital, pero Bernard opta, antes bien, por la vía contraria de la inflación de la persona, aquella que se lleva a cabo, según señala (Jung, 1986: 107) por la vía destructiva, regresiva e individual. No en vano el proceso de degradación física y mental de Bernard corre paralelo con su encerramiento en la casa, sin ni siquiera permitir que entre la luz exterior:

Faisait-il jour ? Était-ce la nuit ?

[...] Il s'agit sur le côté droit, la joue collée au sol, et émergeait par vagues de l'évanouissement. Le sang coulait goutte à goutte du doigt sectionné, et une étrange perfusion suintait sur le parquet. Sur le sol, la phalange coupée ressemblait à un étron pourpre.

[...] Faisait-il jour, était-ce la nuit? [...] Que lui importait le jour et la nuit? (Bialot, 2002: 116-117).

Antes de que el final del relato llegue y con él se precipite la solución del enigma planteado, el narrador<sup>8</sup> de *Babel-ville* vuelve a hacer incidencia en uno de los estados de semiinconsciencia de Bernard en los que su deterioro físico se recrudece. Su dedo amputado ha empezado a desprender mal olor y su estado febril lo hace víctima de una alucinación que arroja no poca información sobre el trágico destino de Florence, que parece haber sido asesinada del mismo modo que el resto de mujeres:

Bernard fiévreux reposait sur le lit. Le doigt amputé avait pris une vilaine couleur noire. De plus une odeur râpeuse s'exhalait de la plaie brune par bouffées fétides, lorsque Bernard changeait le pansement gris de crasse. Il rêvassait dans la fièvre qui l'enserrait. Son esprit nageait dans cette zone trouble située entre le sommeil et l'état de veille. Ce no man's land spirituel où le réel devient cauchemar, où le rêve tourne à l'angoisse (...). Le visage, les cheveux, les yeux de Florence. Mais pourquoi fallait-il que les yeux aient l'air morts, la peau terne, les cheveux gluants ? (Bialot, 2002: 170).

La pregunta retórica con la que se termina esta cita parece exigir la cooperación del lector, al que parece no quedarle otra alternativa que pensar que Florence yace inerte junto a Bernard en su casa de Belleville, habiendo sido asesinada, además,

---

<sup>8</sup> El proceso de narración y el punto de vista en *Babel-ville* también juega estratégicamente con la ambivalencia del doble y por ello creemos interesante aclarar esta cuestión. Bialot opta por ofrecernos la historia de los asesinatos cometidos por Bernard desde la categoría de un narrador externo que cuenta los hechos en tercera persona adoptando dos perspectivas alternantes en el relato, aunque con una clara prevalencia de la primera de ellas. La primera perspectiva es la que se corresponde con la visión subjetiva del personaje principal, es decir, la de Bernard, por lo que el punto de vista se corresponde con el de la *focalización interna*, lo que facilita una mayor identificación con este personaje por parte del lector. La voz del narrador muestra en continuas ocasiones no pocas impresiones y sentimientos de su consciencia desdoblada por culpa de una locura destructiva que se va apoderando de su yo desde el momento que Bernard se percató que Florence ya no le ama. Al seguir la perspectiva de la consciencia desquiciada y visionaria del protagonista, el estilo del relato se irá haciendo cada vez más impresionista y la colaboración interpretativa del lector se hace más necesaria desde el momento en que se debe interpretar con buena dosis de perspicacia el significado de la ambigüedad perceptiva de los fenómenos filtrados por la consciencia desquiciada, subjetiva y dolorida del personaje focalizador del extraño mundo narrado. Si esta primera perspectiva se caracteriza por la subjetividad, la otra perspectiva que subyace en el relato de forma más diseminada se caracteriza por la objetividad, ya que es la que corresponde a los diversos detectives que tratan de poner en marcha la investigación para descubrir quién es el asesino de mujeres en Belleville. Esta perspectiva es paralela y totalmente diferente a la del asesino porque no se sabe quién es y trata de resolver el enigma que plantean los sucesivos crímenes, sin que por ello tenga el peso de la perspectiva interna de Bernard. Así pues, el lector va conociendo los dos enfoques y, desde una posición privilegiada, los podrá ir relacionando e interpretando, sabiendo e intuyendo más que la policía, hasta que los investigadores lleguen a descubrir al criminal y se encuentre una explicación racional, la de un amor truncado y enfermizo que conduce a la venganza de Bernard contra quienes atentaron contra su felicidad.

del mismo modo que el resto de mujeres. Por ello, bien podríamos afirmar que el lector dispone, en este punto de la historia, de una información de la que la policía carece, si bien es cierto que esta información proviene de un estado febril y alucinógeno de Bernard, que lleva más de treinta horas sin alimentarse y tiene un dedo disecionado.

En definitiva, la sombra de la duda y del misterio parece casi siempre querer planear en el relato, como corresponde al género policiaco, aunque a pocos capítulos del final, el enigma está casi resuelto. El asesino, Bernard, ya se ha perfilado como tal y el móvil de los crímenes parece estar bastante claro. Sin embargo, pese a lo horrible de estos crímenes, que han dado a conocer a Bernard con el apodo del «carnicero del hacha», sus intenciones primeras parecen no ser tan malas y pueden resultar hasta comprensibles para un lector que ha convivido íntimamente con Bernard a lo largo de todo el relato. Estas intenciones no eran otras que salvar a su esposa y recuperarla, como en un principio todo marido enamorado hubiera hecho. Así se pone de manifiesto en otro de los estados alucinógenos de Bernard:

[...] Fièvre.

C'est quoi, ici? Une arrière-boutique? Un entrepôt? Une cave, peut-être. J'en sortirai. Qu'est-ce que j'entends? D'où sort-elle, cette musique? Mon Dieu, quelle beauté! Je suis mort. Seigneur, je ne suis pas coupable. Je voulais sauver Florence. C'est tout (Bialot, 2002: 179).

En esta confesión que Bernard hace directamente a Dios encontramos en cierto modo presente su desdoblamiento. Por una parte, dice querer salvar a Florence, algo que resulta lógico y esperable en un marido que ama a su esposa. Por ello, declara no ser culpable. Sin embargo, lejos de salvarla, Bernard la ha asesinado sin ser consciente de ello. Ha sido, pues, la figura del doble quien se ha encargado de solucionar, por la vía trágica, lo que para Bernard no tiene solución, aceptar que ha perdido a su esposa e iniciar, a partir de ahí, lo que Jung (1986: 115) denomina un *proceso de individuación*, un proceso mediante el que se intenta ser realmente individual y se rebela contra toda comparación mediante la aceptación del individuo en el marco social o mediante la influencia autosugestiva de una imagen primordial.

En Bernard no hay proceso de individuación alguno, pues, lejos de adaptarse al marco social, se aleja de él, desdoblándose y convirtiéndose en un asesino deshumanizado que toma la apariencia de un perro. Desde luego, sí se puede hablar de la influencia autosugestiva de una imagen primordial, la de su esposa, pero si no la puede tener en vida, Florence no volverá a ser para nadie más, no volverá a salir, no volverá a perderla.

Nos encontramos ante una historia de amor trágico y fatal que termina teñido de sangre. Es el consabido «ni contigo ni sin ti» tristaniano, ese amor dependiente y totalizador, al que además se alude intertextualmente de forma bastante explícita y

nada azarosa: «Vous vous entendez bien? Oui! Tous les manèges s'entendent bien, c'est sûr. Vous n'étiez pas un ménage? Un couple, ... c'est mieux, sûr. Tristan et Isolde, quoi» (Bialot, 2002: 47). El haber perdido a Florence ha hecho que su amor idílico se haya convertido en un amor fatal que lo escinde hasta el punto de anular al marido dulce y enamorado y convertirlo en una fiera despechada y vengativa, un hombre que, ante la imposibilidad de retener a Florence se convierte en verdugo y prisionero de la misma, al haberla asesinado y al haber mantenido el cadáver encerrado en la casa desde el principio del relato. Bernard se ha pasado todo el tiempo preguntándose dónde está su esposa cuando se había convertido en centinela de su cadáver en una negación absoluta a perder su objeto de deseo y un férreo intento de conseguir llevar a cabo su programa narrativo, no perder a Florence y arrebatarla de la secta de fanáticas malhechoras que la han apartado de él. Por ello, en la escena final, momento en que llega la policía y se descubre el enigma, Bernard se atrinchera en la casa, negándose a entregar a Florence, como si la policía se la fuese a robar, como si en el fondo no fueran tan distintos de esas mujeres satánicas a las que tanto odia:

Les flics !

Bernard courut à la porte, vérifia les serrures.

Tout bâillait, tout s'ouvrait, tout s'apprêtait à accueillir les intrus. Il bloqua les verrous (...) (Bialot, 2002: 202).

Police ! Ouvrez !

Va te faire lanlaire que je vais vous ouvrir.

Pour que vous preniez Florence ! Comme cette vieille sorcière, cette Amélie du diable et ses femmes sataniques. C'était elle, la coupable, oui, tout était de sa faute. Est-ce que je pouvais leur laisser le bébé ? Sinon, pourquoi Florence se serait-elle éloigné ? Le temps ? L'usure ? Tout s'use, passe, se fêle, s'écaille (Bialot, 2002: 206).

Es, entonces, el amor malogrado de Bernard el que ha causado su locura ante la imposibilidad de aceptar la pérdida de Florence y ello quizá no tanto por culpa de la secta en la que Florence ha entrado sino por un amor que se ha acabado, algo de lo que Bernard ni quiere ni puede sentirse culpable. Por ello, cuando Bernard habla en términos de culpabilidad, piensa en la secta. Ante un culpable tan claro es preciso que Bernard haga justicia, pero habida cuenta de que la justicia que anhela se aleja sobremanera de la justicia humana, es por la vía de la locura, en un claro proceso de desdoblamiento, que Bernard se erige como un justiciero cruel, un verdugo con sed de sangre, un animal que asesina sin piedad, un perro que caza y aniquila sus presas porque en ellas ve a seres diabólicos que le han arrebatado la felicidad y su razón de vida, Florence, alguien de quien en no pocas ocasiones habla en términos de posesión:

Les salauds! Non, vous n'aurez pas Florence, non, vous ne l'aurez pas! il saisit un outil, fonça. Il essaya de foncer. La pre-

mière balle le cueillit á l'épaule droite. Il pivota sous le choc, lâcha la gouge brillante.

[...] Il essaya de se relever. Il progressa d'un mètre en se traînant sur les genoux. La seconde balle lui perfora la racine du nez. Un trait de sang fila le long de la crête nasale, cascada sur les lèvres qui murmuraient « Florence » (Bialot, 2002: 207).

### 3. Conclusiones

La novela de Bialot, que cumple fielmente los rasgos definitorios de la *novela negra*, ha resultado tremendamente iluminadora sobre el tratamiento del tema del doble y su relación con la locura, una locura criminal que, recordando las aportaciones de Rank, convierten el *yo* del personaje de Bernard en un *yo opuesto* que lo irá destruyendo en la línea de lo maligno y lo perverso. En efecto, el desquiciamiento esquizoide del que parece ser víctima el protagonista, producto de lo que se ha perfilado como un drama psíquico interior motivado por el desdén y el abandono de su esposa, le acarrea un proceso de deshumanización (lo que Jourde y Tortonese conciben como la experiencia de fragmentación) y de bestialización despiadada que cobra cuerpo en el relato cada vez que aparece la desconcertante imagen del perro en el momento en que se perpetrán los crímenes. El no desdoblarse en persona sino en animal da, pues, cuenta de la pérdida de sentimientos y de humanidad que ha sufrido Bernard, pero también deja claramente puesto de manifiesto la imposibilidad de que supere su desdicha en un proceso de regeneración que podría haberse hecho por la vía social y constructiva (renovación vital de la que habla Jung) y que, en cambio, se hace por la vía individual, destructiva y regresiva. De hecho, a medida que el relato avanza, Bernard vive cada vez más encerrado en la casa y son más cuantiosas y dilatadas las analepsis que rememoran su felicidad con Florence.

Es precisamente esta dependencia vital de la mujer, posiblemente producto de la impronta que ejerce el arquetipo de la esposa-madre y guía, arquetipo del que nos da buena constancia Jung, y especialmente la ausencia del mismo, el que hace que Bernard se encierre en sí mismo, provocándole soledad, frustración y pesimismo, aunque no hemos de perder de vista que Bernard nunca ha sido del todo libre porque, a los ojos del lector, se ha presentado en todo momento como un marido que ha vivido supeditado y prisionero del amor enfermizo por su esposa y no hemos de perder de vista, como nos decía Jung, que si el poder de una mujer crece considerablemente, hasta el punto de ejercer una dominación absoluta sobre el hombre, tendrá serios problemas a la hora de canalizar y soportar este aumento desmedido de su fuerza potencial, algo que precisamente ocurre a Florence, hasta el punto de huir del hogar matrimonial y refugiarse en una secta de mujeres.

En otro orden de ideas, diremos que si la morfología del doble es variada, tal y como se deja constancia en buena parte de los estudios citados en este trabajo, su fun-

cionalidad en el relato también puede serlo. En esta línea, cabría decir que una de las funciones del doble es la de acometer aquello que la norma y la restricción social impide, aquello que no se encuadra dentro de lo moralmente correcto y socialmente aceptable. A menudo, el proceso de desdoblamiento puede llevarse a cabo por la vía de la locura, que permite normalmente soportar experiencias que en el ámbito de la cordura resultarían insoportables (Laing, 1967: 26) y otorga la libertad de ir contra el orden social o moralmente establecido.

Esto es precisamente lo que parece haberle ocurrido a Bernard, víctima de un amor trágico y fatal, una pasión desbordante y tristaniana capaz de enloquecer a aquel que la padece. Bernard pierde el hilo de la cordura, desdoblándose en figura de perro depredador y verdugo para dejar de ser el marido solícito y amante fiel que antaño fue.

En definitiva, la articulación del doble en el personaje de Bernard no deja de ser una expresión más de la lucha maniquea entre el bien y el mal, entre el amor y el odio, entre la felicidad y la desdicha, entre el temor y la valentía. Por otra parte, la locura como elemento desencadenante del proceso de desdoblamiento se convierte en una estrategia que permite a Bernard acometer su doble objetivo: retener a Florence, aunque reteniéndola la ha perdido para siempre ya que a su lado sólo permanece un cuerpo inerte, y aniquilar a las malhechoras endiabladas que han intentado arrebatársela (por ello, hemos calificado en el título del presente estudio la locura de Bernard como una locura criminal). El desdoblamiento es, pues, necesario para no aceptar el haber matado a su esposa y seguir manteniendo la esperanza de que vuelva para recuperar la felicidad de otros tiempos, esa felicidad que es constantemente evocada en continuas analepsis que dibujan la imagen de un matrimonio feliz y de un marido tierno y enamorado que dista mucho del asesino depredador en serie de mujeres en el que se ha convertido, perfecta confrontación del *yo idéntico* y del *yo opuesto* de Otto Rank.

Sin embargo, en esta expresión maniquea que se desprende del tema del doble, el bien y el mal no son elementos opuestos, del mismo modo que no lo son las nociones de víctima y victimario. En efecto, Bernard es un verdugo que mata sin piedad, pero también es el hombre que ha perdido lo que más quería por culpa de un fanatismo sectario contrario a la condición masculina. Es más, en el relato no nos encontramos con ninguna alusión que pudiera hacernos pensar que Bernard ha sido un mal marido. Las continuas analepsis que recrean la vida marital de Bernard y Florence muestran todo lo contrario.

Esta característica de que no todo es bueno o malo, donde la culpabilidad no se centra en una única persona, donde los enjuiciamientos no siempre están claros ya vimos que respondía a una de las variantes esenciales de la novela negra frente a la novela policiaca tradicional y Bialot, en su novela *Babel-ville*, la retrata en el complejo personaje de Bernard con una maestría sublime. Así, el lector no acaba tanto su lectu-

ra con la imagen de Bernard como un depredador en serie animalizado como sí con la de ese amante tristaniano que exhala su último suspiro pronunciando el nombre de su esposa, Florence, ese nombre que tanto hemos escuchado a lo largo del relato, como si de un eco continuo que niega su muerte se tratase.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALLESTEROS, Antonio (1988): *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- BARGALLÓ CARRATÉ, Juan (1994): «Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis», in Juan Bargalló (ed.), *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla, Ediciones Alfar, 11-25.
- BENACH, Henri (1988): *Guide des idées littéraires*. París, Hachette.
- BIALOT, Joseph (2002): *Babel-ville*. París, Folio Policier.
- CONIO, Gérard (ed.) (2001): *Figures du double dans la littérature européenne*. Lausana, L'Âge d'Homme.
- COUEGNAS, Daniel (1992): *Introduction à la paralittérature*. París, Seuil (Poétique).
- FREUD, Sigmund (1985): *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. París, Gallimard / Folio.
- HERDMAN, John (1990): *The Double in the 19<sup>th</sup> Century Fiction*. Basingstoke, Macmillan.
- HERRERO CECILIA, Juan (2011): «Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas». *Monografías de Çédille*, 2, 17-48. Disponible en <http://webpages.ull.es/users/cedille/M2/02herrero2>.
- JOURDE, Pierre y Paolo TORTONESSE (1996): *Visages du double: un thème littéraire*. París, Nathan.
- JUNG, Gustave-Carl (1986): *Dialectique du moi et de l'inconscient*. París, Gallimard (Folio).
- KEPPLER, Francis (1972): *The Literature of the Second Self*. Arizona, University of Arizona Press.
- LAING, R. D. (1967): *La politique de l'expérience*. París, Stock+Plus.
- LEVET, Natasha (2001): «Roman noir et fictionnalité», in *L'effet de fiction, colloque en ligne Fabula 2001* (consulta en línea <http://www.fabula.org/effet>, 16/02/2011).
- MARTINIÈRE, Nathalie (2008): *Figures du double. Du personnage au texte*. París, Interférences.
- MILLER, Kart (1985): *Doubles. Studies in Literary History*. Oxford, CUP.
- ÓNEGA JAÉN, Susana (2008): «Reescrituras del mito del doble en la novela inglesa contemporánea», in Juan Herrero Cecilia, y Montserrat Morales Peco (eds.): *Reescritura de los mitos en la literatura. Estudios de mitocrítica y de literatura comparada*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 437-465.
- RANK, Otto (1972): *Don Juan et le doublé*. París, Payot.



RAYNAL, Patrick (1997): «Le roman noir et l'avenir de la fiction». *Les temps modernes*, 595, 90-114.

REUTER, Yves (2007): *Le roman policier*. Paris, Armand Colin.

## Desdoblamiento y transformación de la identidad del personaje en *Mygale* de Thierry Jonquet

Carmen Camero Pérez

*Universidad de Sevilla*

ccamero@us.es

### Résumé

À partir des études de mythocritique et de mythanalyse, cet article propose une étude de *Mygale*, polar de Thierry Jonquet, où les stéréotypes du roman noir passent à l'arrière plan au profit du traitement de la problématique de la métamorphose, la transsexualité et la transformation de l'identité. L'analyse des composantes structurelles du roman: personnages, instances narratives, discours, écriture et transposition mythique (Pygmalion), révèle l'intérêt d'un roman fortement ancré dans la réalité contemporaine qui ne renonce pas pour autant à l'ancien imaginaire.

**Mots-clé:** personnage; métamorphose; Pygmalion; transsexualité; identité; écriture.

### Abstract

From the studies of mythocritique and mythanalyse, this article proposes a study of *Mygale*, Thierry Jonquet's story, where the stereotypes of the crime novel pass in the background for the benefit of the treatment of the problem of the metamorphosis, the transsexuality and the processing of the identity. The analysis of the structural constituents of the novel: characters, narrative authorities, speech, writing and mythical transposition (Pygmalion), reveal the interest of a novel strongly anchored in the contemporary reality which does not give up for all that the ancient imagination.

**Key words:** character; metamorphosis; Pygmalion; transsexuality; identity; writing.

### 0. Introducción: el autor de *Mygale*

Thierry Jonquet murió joven. Cuando el 9 de agosto de 2009 falleció en el hospital parisino de la Pitié Salpêtrière, tenía 55 años y muchas cosas que contar. No

---

\* Artículo recibido el 7/09/2011, evaluado el 17/10/2011, aceptado el 25/10/2011.

se consideraba, sin embargo, un hombre de gran imaginación, tampoco la necesitaba mucho. Su atenta, lúcida y aguda mirada de la realidad que le tocó vivir, completada por la que cada día descubría en sus lecturas de periódicos y emisiones televisivas<sup>1</sup> bastaban para construir una ficción violenta y cruel como la vida misma.

Procedía de una familia de obreros, militó en el lado trotskista en 1968, se inscribió, bajo el seudónimo de Daumier, en Lucha Obrera, en 1970, y pasaría dos años más tarde a la Liga Comunista Revolucionaria<sup>2</sup>. Vivencias que encontraron su espacio en el campo del relato *Rouge c'est la vie* (1998), una bella historia de amor en forma de crónica de los años 1968-1973, bajo la perspectiva de dos adolescentes. Ciudadano militante y comprometido, aunque declaraba detestar este último calificativo, Thierry Jonquet uniría a estas experiencias las de su propia profesión de ergoterapeuta, que lo llevaría al conocimiento y contacto directo con el mundo de la geriatría, la psiquiatría y la educación para la reinserción social. Se codeaba pues a diario con el sufrimiento, el dolor y la marginalidad de una realidad bien presente en la sociedad de nuestro tiempo y que él mismo decidirá un día trasladar al universo de la ficción. Así parece en efecto desprenderse de estas palabras del autor, en una entrevista de 1999:

Je travaillais dans un hôpital de vieillards et cela ne me plaisait pas du tout, je déprimais un peu là-dedans et en sortant pour en finir avec ma déprime, j'avais envie d'écrire quelque chose là-dessus. J'ai écrit un roman policier qui se passait dans l'hôpital-cela s'appelait le Bal des débris. Il a été très vite publié. Après les romans se sont enchaînés naturellement. Maintenant, si je n'avais pas travaillé dans cet hôpital, je ne serais peut-être jamais devenu un écrivain (<http://livres.fluctuat.net/-thierry-jonquet/interviews/4629-vers-un-polar-social.html>).

Desde entonces, Thierry Jonquet transitará por el puente que, en su abundante producción, vino a enlazar la violencia de lo real con la violencia literaria. Sus novelas *Mémoire en cage* (1982), *Mygale* (1984), *La Bête et la belle* (1985), *Les Orpailleurs* (1993), *La vie de ma mère!* (1994), *Moloch* (1998), *Ad vitam aeternam* (2002), *Mon vieux* (2005), *Ils sont votre épouvante et vous êtes leur crainte* (2006)... lo situarán

---

<sup>1</sup> Tal es el caso de *Mygale* que encontró su fuente de inspiración en una emisión de Anne Gaillard sobre los transexuales.

<sup>2</sup> Thierry Jonquet abandonó la Liga en 1992, al no comprometerse esta con el conflicto yugoslavo. Sus actividades serían desde entonces mucho más esporádicas y limitadas, aunque sin renunciar por ello a su conciencia y compromiso social, como manifestó, por ejemplo, en la ayuda prestada a los sin papeles.

en uno de los primeros puestos del llamado movimiento «néo-polar»<sup>3</sup>. Acuñado por Jean-Patrick Manchette en 1971, el término designa un avatar de la novela negra francesa después de los acontecimientos de Mayo del 68 y representa para su creador «le roman d'intervention sociale très violent» (Manchette, 2003:9). Reconocido deudor de este gran maestro del género, Jonquet traspasa la frontera de la novela policíaca para ofrecernos una ficción cuyo centro principal de interés no se sitúa tanto en la resolución del enigma, como en la exploración de los problemas individuales y sociales, instaurando un efecto de espejo de la violencia cruel de la sociedad en un momento determinado. Destinos rotos, venganza, persecución, inseguridad se dan cita en las novelas de Jonquet en general y de manera especial en su *Mygale*, texto donde, con sabia maestría, el autor ha sabido combinar la barbarie social con la misteriosa identidad del ser humano.

El lector se encuentra en esta novela con la terrible historia de una venganza<sup>4</sup>, la de un padre, el cirujano plástico Richard Lafargue, contra el violador de su hija Viviane, el joven Vincent Moreau que, sometido por el vengador a una operación de cambio de sexo y convertido así en la bellísima Ève, será retenido y obligado a prostituirse. De esta terrible situación, nada conocen ni la madre de Vincent ni su fiel amigo de peligrosas aventuras juveniles Alex Barney, coautor de la violación de Viviane, ladrón y asesino de un policía, que pretenderá escapar de la ley secuestrando a la que él cree la bella mujer de Richard. Intentará así obligar al cirujano a realizarle una operación de estética con la que transformaría el físico de su rostro.

Sumergido en una pesadilla que no parece tener fin, el lector va asistiendo a las situaciones de estos personajes, avanzando de manera fragmentaria en el conocimiento de las razones capaces de explicar el por qué del cómo de una historia que, fiel a la estética del género, no encuentra su total significado hasta el final. Son en efecto abundantes las preguntas que el receptor se plantea ante los extraños comportamientos de los personajes y acciones narradas, ¿por qué Richard persigue a Vincent?, ¿por qué lo opera y transforma?, ¿por qué parece sentir tanto placer con el dolor de su bella prisionera?... Preguntas todas ellas que, siguiendo a Daniel Fondanèche (2005), vienen a demostrar el pedestal especulativo sobre el que reposa un género basado en las interrogaciones del lector. Sucede, no obstante, que en el caso de *Mygale*, estas preguntas, más allá del puro nivel anecdótico de la intriga, plantean el eterno e irresoluble problema del conocimiento del yo, pues no es tanto la cuestión de qué pasará

---

<sup>3</sup> En una excelente nota de lectura que Juan Herrero (2011a) ha dedicado recientemente a Thierry Jonquet, el lector podrá encontrar información sobre las obras que aquí citamos.

<sup>4</sup> El tema había aparecido ya en *Mémoire en cage* (1982), historia de Cynthia, una adolescente que prepara una terrible venganza contra el médico que por una mala praxis destroza su cuerpo y su vida, condenándola a una silla de ruedas.

después la que más nos interesa, sino la de quién es, quiénes son y sobre todo cuál es la naturaleza en constante devenir de esos personajes que violenta e imprevisiblemente nos generan extrañeza, inquietud y malestar. Thierry Jonquet, escritor, artista y por tanto hombre doble por excelencia, invita así al lector a sobrepasar el sentido anecdótico de su novela para ir hacia una lectura interpretativa de su sentido más profundo.

### 1. El imaginario de la novela: referencia real y fondo mítico.

Fuertemente inscrita en la realidad contemporánea a la que remite, *Mygale*, se sitúa claramente en la llamada « literatura de lo real », adscripción que podría llevarnos a pensar que no se trata de un relato imaginativo, en el sentido en que Dorrit Cohn (2001: 27) define este tipo de narración: « récit littéraire non référentiel ». Convendría sin embargo recordar que esta ausencia de referencialidad, como bien indica la misma autora (Cohn, 2001: 30-31) remite al hecho de que toda obra de ficción crea un mundo al que se refiere, sin que por ello sea imposible hacer referencia al mundo real. En este sentido, todo texto de ficción, a pesar de las referencias tomadas de lo real, crea un mundo y presupone una serie de desarrollos ficcionales, nacidos del imaginario de su autor. La violación, el transexualismo y la cuestión de la identidad personal, problemáticas sociales muy cercanas a nuestro mundo referencial, nos permiten no obstante, en su desarrollo diegético ficcional, alejarnos de ese presente para viajar, en nuestra interpretación lectora, hacia el lejano pasado de ese otro imaginario formado por todos los fondos de leyendas, creencias y mitos antiguos que fundamentan nuestra cultura y que Thierry Jonquet vuelve a visitar estableciendo con ellos una relación de hipertextualidad.

Trataremos en primer lugar de las referencias a nuestro mundo real, cuyo ejemplo más relevante es sin duda el cambio de sexo al que, mediante la intervención quirúrgica practicada por Richard Lafargue, se ve sometido el personaje de Vincent Moreau. Nos encontramos con que, si bien el transexualismo es un fenómeno históricamente antiguo, el tratamiento que Thierry Jonquet le otorga en su novela se inscribe claramente en un presente muy cercano a la realidad del lector. Alejándose de lo fantástico, lo maravilloso o la ciencia ficción, el narrador de *Mygale* adopta una perspectiva científica, capaz de explicar racionalmente el paso del sexo masculino al femenino. Para ello, utilizará el eficaz medio de un intertexto audiovisual, un video con el que el personaje de Richard Lafargue explica a Vincent Moreau su transformación y cuya letra, literalmente transcrita, introduce la voz objetiva y aséptica de la ciencia médica:

Après un traitement hormonal étalé sur deux ans, nous allons pouvoir pratiquer une vaginoplastie, sur Monsieur X, avec lequel nous avons eu de nombreux entretiens préalables.

Nous commençons donc, après anesthésie, par la taille d'un lambeau de gland de 1,2 cm, puis nous décollons la totalité de la peau de la verge jusqu'à sa racine. Nous disséquons le pédicule, jusqu'à la racine, également... Manœuvre identique en ce qui concerne le pédicule vasculo-nerveux dorsal de la verge. Il s'agit d'emmener le feuillet antérieur des corps caverneux jusqu'à la racine de la verge... (Jonquet, 1995:139)

Este documento, que solo reproducimos aquí parcialmente, ocupa una sección de dos páginas de texto e informa detalladamente al lector de las distintas etapas necesarias para llevar a cabo esta complicada transformación. La cirugía de reasignación requiere en efecto varias intervenciones, ya que además de la construcción de una vagina, se contempla también la de una vulva y un clítoris. Vincent Moreau será también sometido a una mamoplastia y no podrá evidentemente escapar a la inevitable medicación hormonal. La fidelidad del intertexto científico a las prácticas actuales de la cirugía plástica no solo confiere credibilidad al relato, informa también del contacto y experiencias que el mismo autor tuvo en su vida profesional hospitalaria, así como de su clara intención de poner en el punto de mira un tema controvertido que ha polarizado y sigue polarizando la mirada de expertos, autoridades y público en general.

Publicada en 1984, la novela de Thierry Jonquet aparece en una época en la que la cuestión del transexualismo ha traspasado ya el exclusivo ámbito del discurso especializado de la ciencia y la medicina para convertirse en palabra de todos. Revistas, periódicos, literatura, emisiones televisivas... hablan de esta controvertida y difícil cuestión *trans*, cuyos primeros jalones datan, en el caso de Francia, de los años cuarenta (*cf.* Foerster, 2006). Fue en efecto en 1946 cuando Marie-Michel Poulain, después de varias operaciones, cambió de sexo, publicando en 1954 una autobiografía titulada *J'ai choisi mon sexe*. No obstante, el caso más mediático y escandaloso fue el de Cocinelle, célebre transexual francesa, a la que el Dr. Burou practicará una vaginoplastia en Casablanca, en 1958. El reconocido especialista, establecido en Marruecos para evitar que se le aplicara en Francia el artículo 316 del código penal, que castigaba el crimen de castración, puso a punto la técnica de inversión del pene, públicamente expuesta en 1973 en la Facultad de Medicina de Standford y adoptada por la mayoría de los cirujanos. Cocinelle, por su parte, fue la primera transexual en obtener el reconocimiento de su cambio de sexo en el Registro Civil, lo que le permitió contraer matrimonio eclesíástico con Francis Bonnet, el 10 de marzo de 1962. El escándalo fue, como era previsible, más que considerable y no será hasta 1973 cuando el Dr. Pierre Banzet realizará la primera operación de transexualismo en territorio francés. Desde entonces la cirugía, la psiquiatría, la psicología, los juristas, los propios transexuales y la sociedad en general no pueden dejar de admitir la realidad de un

hecho que forma parte de nuestra vida y que encuentra en el imaginario de Thierry Jonquet una de sus más interesantes y perturbadoras representaciones.

Convendría preguntarnos si el transexualismo, a pesar de lo expuesto anteriormente, se ha convertido verdaderamente para nosotros en algo familiar, si el discurso científico y racional ha sido capaz de vencer nuestras creencias y miedos más ancestrales. No parece desprenderse así de la novela de Thierry Jonquet, donde la aparente normalidad del progreso científico no hace sino revelar de la manera más violenta y cruel la verdadera realidad del fenómeno de la transformación. El desarrollo ficcional propio del imaginario del autor consigue así enfrentarnos al eterno problema de la búsqueda de sí mismo, recordándonos nuestra frágil humanidad, nuestra dudosa identidad y nuestro miedo ante un supuesto feliz progreso que todo lo puede. Este progreso, ciertamente real, se encuentra encarnado en el personaje de Richard Lafargue, el cirujano plástico, el moderno escultor del cuerpo perfecto, el poderoso creador capaz de transformar al hombre en mujer.

Su figura, compartiendo protagonismo en la novela con la de Vincent Moreau, resucita en el lector el recuerdo de uno de los personajes míticos más conocidos, adoptados y explotados por la literatura. Nos referimos evidentemente al célebre Pígalión, que Ovidio presenta en el Libro X de sus célebres *Metamorfosis*, ofreciendo una metáfora de la creación artística y una exaltación del poder del arte. Narra el poeta latino cómo tras el vergonzoso comportamiento de las Propétides que, en beneficio propio, practican la prostitución en el templo de Venus, Pígalión decide vivir soltero. Su desprecio por las mujeres lo lleva a aislarse de su entorno y a buscar placer en su arte, esculpiendo estatuas de exquisitas mujeres. Con una pieza de marfil, modela una forma femenina de excepcional belleza que llega a corregir su visión misógina y a despertar sus pasiones naturales. Pígalión acude entonces a los ceremoniales dedicados a Venus, pidiendo a la diosa una mujer como su estatua de marfil. A su regreso, el escultor toca y besa a su estatua, constatando que el marfil se ablanda como si fuera cera, pierde su rigor, late, se hace carne y cobra vida.

Ovidio, como bien se sabe, convirtió la mitología en objeto literario, trazando el camino de buena parte de la literatura occidental, fascinada por este mito universal del que se han nutrido igualmente las religiones, las ciencias y las artes en general. En efecto, desde la Antigüedad hasta nuestros días, escritores<sup>5</sup> y artistas no cesarán de ofrecernos sus versiones y refracciones de un mito que, en tanto que transformación física y/o psíquica, pone en cuestión la identidad del sujeto, remitiéndonos, como bien señala Juan Herrero (2011b, 19-21), al enigma de su duplicidad y de su desdo-

---

<sup>5</sup> Recordemos, en el campo de la literatura francesa, los nombres de Voltaire (*Pygmalion, fable*, 1770), Rousseau (*Pygmalion, scène lyrique*, 1762), Balzac (*Le chef-d'œuvre inconnu*, 1831) o Mérimée (*La Vénus d'Ille*, 1837).

blamiento. La metamorfosis implica ciertamente un juego sobre la identidad y una crisis de esta provocada por una transformación a menudo inesperada, violenta e incluso traumática para el sujeto. Es muy probable que, como señalan Peter Kuon y Gérard Peylet (2009: 7), si la metamorfosis se ha mantenido en la literatura como una figura de pensamiento privilegiada es porque permite representar el momento de la incertidumbre que obliga al sujeto, lo quiera o no, a reinventarse. Hablar de metamorfosis es pues hablar de dualidad, cuestión ciertamente problemática, cuya evolución y variaciones aparecen ligadas, según se desprende del estudio que Filippo Giar-di (2008) dedica a este tema, a los pensamientos que excluyen o reconocen el dualismo. Así lo muestran en efecto algunas de las representaciones más significativas de la continuidad identitaria a través del tiempo.

Desde que la visión cristiana vino a diferenciar a los seres por su espíritu, rompiendo con el animismo anterior que consideraba que todos los seres naturales compartían la misma naturaleza, se abrió la vía hacia la interrogación sobre la identidad, comprometiendo al hombre a recorrer un camino inaugural de emancipación de la dominación divina, que le permitiría asignarse su lugar en el mundo. Haciéndose eco de la cuestión, el discurso filosófico se desplazará desde la identidad humana hacia la identidad personal que el filósofo inglés John Locke define en *An Essay Concerning Human Understanding* (1690). Para este pensador empirista, el ser humano, miembro de la especie biológica humana, se distingue de la persona, es decir del ser humano capaz de vida consciente y libre. Ser persona es saberse y ser uno mismo, teniendo autopercepción y conciencia de sí. Para ser uno mismo hay que tener conciencia y desplazarla hacia el pasado o proyectarla hacia el futuro para comprender lo ya realizado y sentido y lo que queda por realizar y sentir. La cuestión de la identidad personal compromete pues tanto la naturaleza de la persona como su identidad en el tiempo, ligando la identidad personal a las cuestiones de memoria y de fragilidad de la conciencia, que encontramos por ejemplo en la célebre obra de R. L. Stevenson, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886). Por otra parte, la identidad personal no reposa ya en la idea de la eternidad del alma, sino en la de la caducidad de un hombre convertido en responsable de sí mismo y explorador de su identidad.

La búsqueda identitaria, en esta línea de pensamiento que, tras los pasos de J. Locke, va de David Hume (1711-1776) a Friedrich Nietzsche (1844-1900) y a los autores postestructuralistas ligados a la izquierda freudiana como Michel Foucault (1926-1984), Gilles Deleuze (1925-1995) o Michel Maffesoli (1944), llevará a la disolución de la identidad personal, o si se quiere de la noción de individuo como unidad, afirmando la discontinuidad de la persona, la pluralidad y la fragilidad de lo humano. Como en *Die Verwandlung* de Kafka (1915), el hombre intentará determinar su especificidad, es decir lo que le hace un ser diferente de los otros, bajo la mira-



da del otro. A través de esta mirada, pero también a través del lenguaje y del cuerpo, la literatura contemporánea propondrá examinar el paso de lo idéntico a lo cambiante, planteando el tema de la metamorfosis y el transexualismo, en el que podríamos situar la novela de Thierry Jonquet. Una profunda fractura viene en este caso a separar la identidad psíquica y la identidad corporal, constituyendo una nueva representación identitaria basada en la identidad sexual y de género.

Así, desde la unicidad y animismo primeros llegamos a la duplicidad y multiplicidad de la identidad corporal y personal, plasmada de manera muy relevante en la obra de Thierry Jonquet. Alejándose, como ya hemos indicado antes, del marcado carácter fantástico que la imagen mítica del desdoblamiento adquirió especialmente en el Romanticismo, el autor de *Mygale* nos ofrece una versión actualizada, inscrita en el presente de nuestra realidad sociocultural. No podía ser de otro modo, ya que el mito, reescrito y reinventado, aparece igualmente reactualizado en cada nueva narración, ofreciéndonos una forma y punto de vista diferentes en un contexto histórico y sociocultural determinado. Huyendo de un contenido fijo y de una forma cerrada, el mito aparece más bien como un conglomerado de elementos diversos que evolucionan dependiendo de las reescrituras, lo que implica añadidos o pérdidas sucesivas. El imaginario de Thierry Jonquet nos propondrá pues su propia reapropiación, subversión y regeneración de la historia del pasado, en un ejercicio propiamente literario, basado en una permanente reinención de la herencia anterior y en un trabajo de rememoración e imaginación.

El análisis que a continuación proponemos intentará mostrar cómo los desdoblamientos y sus reflejos aparecen íntimamente ligados a estos seres que, interfiriendo de manera implícita con otras figuras mítico-literarias, adquieren un contenido representativo, haciendo que la búsqueda de la identidad se erija, por encima del nivel de la intriga, como tema fundamental de la obra de Thierry Jonquet.

## 2. Richard Lafargue: de las máscaras del ser al Pigmalión invertido

Abriendo el texto y presentado por un narrador en tercera persona, Richard Lafargue es el primer personaje que despierta y atrae la curiosidad del lector. La evolución acelerada de su representación, así como las modulaciones que el texto va imprimiendo a su imagen, hacen que el paso de un modo de presentación a otro sea fundamental para llegar a construir su verdadera significación. Este postulado que podemos hacer extensivo a todo estudio de los personajes de novela (Jouve, 2001: 174-175), alcanza límites desproporcionados en *Mygale*, ya que las distintas ocurrencias del personaje se suceden a ritmo vertiginoso, obligándonos a cambiar de manera repentina su imagen. El procedimiento narrativo viene, por otra parte, a mostrar la fidelidad del texto con las reglas del género al que pertenece, basado en el ofrecimiento de falsas pistas que obligan al lector a múltiples reinterpretaciones. No obstante,

una lectura atenta a la lógica narrativa nos permitirá darnos cuenta de que, a pesar de la desarticulación del relato, Thierry Jonquet nos propone desde el principio la clave de interpretación lectora, que nos permitirá acceder al significado del personaje de Richard Lafargue. Esta clave reside en la constante alternancia de un doble modo de representación del personaje, basado en actuaciones, comportamientos y sentimientos ambivalentes, que revelan la existencia de la duplicidad y escisión de su personalidad. Dos voces narrativas diferentes y dos puntos de vista por tanto diversos serán los encargados de ofrecernos este inquietante retrato de Richard. La primera, asumida por el narrador, será la responsable de construir preferentemente el yo social, la imagen exterior, la máscara que oculta el yo interior, que el discurso de Vincent/Ève nos invitará a descubrir. Así, la voz que encontramos en el inicio de la narración es la de un narrador que, a través del discurso descriptivo del espacio, nos ofrece un primer acercamiento a la imagen social del personaje:

Richard Lafargue arpentait d'un pas lent l'allée tapissée de gravier qui menait au mini-étang enchâssé dans le bosquet bordant le mur d'enceinte de la villa [...] Au-delà de l'allée bordée de tilleuls, la maison se dressait, masse compacte et sans grâce, trapue. Au rez-de-chaussée, l'office, où Line –la femme de chambre– devait prendre son repas. Un jet plus clair vers la droite, et un ronronnement feutré: le garage où Roger –le chauffeur– était occupé à faire tourner le moteur de la Mercedes. Le grand salon enfin, dont les rideaux sombres ne laissaient filtrer que de minces rais de lumière (Jonquet, 1995: 11)<sup>6</sup>.

Se configura en este discurso la imagen de un personaje que se define por el espacio que habita: una villa con jardín, la posesión de artículos de lujo (un Mercedes) y un desahogado modo de vida (dispone de servicio doméstico). Un contexto que lo sitúa en una alta clase social de elevado nivel económico y vida supuestamente placentera, estatus que se verá más adelante confirmado por la información relativa a su profesión: «il se fit complimenter pour son dernier article dans *La Revue du praticien*. [...] il promit même sa participation pour une conférence sur la chirurgie réparatrice du sein lors des futurs entretiens de Bichat» (14). Richard Lafargue, como más adelante se nos dirá (44), es en efecto jefe de un Servicio de Cirugía Plástica de reputación internacional en un hospital del centro parisino y dueño, además, de una clínica privada en la que ejerce por la tarde su actividad. Nos encontramos pues con el «yo social» de un personaje que se define más por el «cómo lo ven» que por el «cómo se

---

<sup>6</sup> Utilizamos la edición de Gallimard de 1995, a la que remiten las páginas citadas a partir de ahora en las referencias y citas breves.

siente», lo que viene a mostrar la importancia que nuestra sociedad concede a la imagen, al estatus y al éxito. Resulta sin embargo significativo el hecho de que las apariciones de Richard en sociedad sean bastante escasas y de que cuando estas tienen lugar, el narrador se encargue de señalar el malestar que siente el reputado cirujano al conformarse a la máscara con la que interpreta al personaje que es del agrado de los demás. Así, tras aceptar la invitación como conferenciante a la que se aludía en la cita anterior, Lafargue «se maudit de s'être ainsi laissé piéger alors qu'il aurait pu opposer un refus poli à la demande qui lui était faite» (14). La respetabilidad, el prestigio y el estatus de los que goza son en el fondo simples etiquetas que hablan más de lo que los otros quieren de él que de lo que él desea para sí. Muy pronto el lector descubrirá que tras esta fachada artificial que impresiona y seduce a los demás, se esconden las miserias y frustraciones de un sujeto que vive relaciones sociales distorsionadas, marcadas por el conflicto y el sufrimiento.

Richard en efecto sufre, dividido entre su yo social y un inconsciente tan desconocido como propio cuyas pulsiones se han colado hasta dejarlo sin control. El dinamismo psíquico de su interioridad aparece, como señalan las teorías de Freud y de Jung expuestas por Juan Herrero (2011b, 17) en este mismo volumen como:

un escenario complejo donde se agitan fuerzas oscuras y esquemas arquetípicos del inconsciente colectivo [...] Son esas fuerzas las que nos empujan hacia la duplicidad [...] Así, una persona puede ofrecer a los demás la imagen de un individuo honrado, amable o servicial, pero bajo esta máscara aparente podría estar ocultando un comportamiento sádico o perverso.

Su voluntad de construir y amar será incapaz de calmar la dolorosa herida provocada por la violación de su hija Viviane, lo que lo conducirá a dejarse llevar por el impulso destructivo de la terrible venganza. Richard «pasa al acto» en un intento de romper su intolerable estado de tensión psíquica. El espacio representado en el texto vendrá, una vez más, a ponerse al servicio del significado, ya que si, como hemos visto, el yo social aparece asociado a lugares abiertos, este yo íntimo y transgresivo, se asocia de manera dominante al espacio interior, símbolo de la sensibilidad interna, representado por el sótano en el que Richard encierra a Vincent para someterlo a su transformación.

Alejado de la mirada plural, social y colectiva de los demás, Richard pierde la máscara de su rol social, adoptando comportamientos y sentimientos desconcertantes para su víctima y para el propio lector que, a través de la mirada de Vincent/Ève, se verá confrontado a una nueva representación del personaje radicalmente opuesta a la anterior. ¿Cómo puede este personaje socialmente correcto adoptar comportamientos tan anormales? Este profundo cambio pone en peligro la implicación del lector en la

novela, su credibilidad, siendo pues necesario que el texto imponga su poder al receptor y lo sitúe en la perspectiva deseada. Para ello, Thierry Jonquet se servirá de una estrategia de persuasión, basada en lo que A. J. Greimas (1983: 111) llama «camouflage subjectivant». La tercera persona de la voz narrativa anterior se ve en este caso sustituida por la voz de Vincent/Ève, que se habla y nos habla en segunda persona, construyendo, con el empleo del «tu», un diálogo interior muy apropiado para dar cuenta de la representación de la vida íntima y de los sentimientos. Este «tu», reflejo de la pérdida de identidad y voz de su yo interior que lucha por no perder la memoria de lo que fue, funciona como una garantía de verdad, persuadiendo al lector de la necesidad de combinar las diferentes perspectivas para poder construir el mensaje, es decir, la existencia de contradicciones, divergencias y duplicidades que, como en el propio texto, existen también dentro de la misma persona.

Diferenciado del discurso narratorial en tercera persona por el uso de la cursiva, la palabra de Vincent/Ève persuade, en efecto, al lector de la insuficiencia de la representación del yo social antes admitida. La voz del personaje narra el purgatorio de su secuestro a manos de un total y cruel desconocido: «Qui était-il? Un fou? Un sadique draguant dans la forêt?» (36), su posterior encierro en el negro sótano, su prolongada y terrible tortura, su ignorancia total de las causas explicativas de su real pesadilla:

De temps à autre, tu te dressais pour appeler au secours, en frappant sur le mur. Tu hurlais-j'ai soif-puis tu murmurais-j'ai soif- enfin, tu ne pouvais plus que penser : j'ai soif! En geignant, tu as imploré, supplié qu'on te donne à boire. Tu as regretté d'avoir uriné, au début, tout au début. Tu avais tiré au maximum sur les chaînes, pour pisser au loin, afin que le coin de toile posé sur le sol qui te servait de grabat reste propre. Je vais crever de soif, j'aurais dû boire ma pisse...

Tu as dormi, encore. Des heures, ou seulement quelques minutes? Impossible de te rendre compte, nu, dans le noir, sans repère (Jonquet, 1995: 38-39).

Desconectado del mundo exterior, su único contacto se reduce a ese gran desconocido ahora para la sociedad y para el propio Vincent, que dará nombre a esta nueva personalidad del perverso Richard. A los ojos de la víctima, el respetable Dr. Lafargue se metamorfosea pasando de hombre a animal. Su violencia, sadismo y falta de humanidad requieren en efecto un nuevo nombre, que Vincent se encargará de otorgarle: «Dans ta tête, tu avais donné un nom au maître. Tu n'osais l'employer en sa présence, bien entendu. Tu l'appelais "Mygale"» (68). El misterioso y metafórico título de la novela cobra así su significado, al tiempo que orienta la lectura hacia la imagen del yo perverso y cruel. Richard se ha convertido en en una terrible araña del

género de las migalas, una tarántula<sup>7</sup>, que aparece a los ojos de Ève como un animal astuto, maligno y repulsivo, que va tejiendo su tela con el único fin de capturar a su víctima para inyectarle luego su terrible veneno:

[...] Mygale car il était telle l'araignée, lente et secrète, cruelle et féroce, avide et insaisissable dans ses desseins, cachée quelque part dans cette demeure où il te séquestrait depuis des mois, une toile de luxe, un piège doré dont il était le geôlier et toi le détenu (Jonquet, 1995: 68).

La historia de la metamorfosis no concierne pues solo a Vincent, también Richard se verá transformado en esa terrible araña que puede por extensión convertirse en el emblema de una mujer fatal o mujer vampiro, «qui vide le mâle de ses forces et le menace de destruction» (Cazenave, 1996: 42). Bajo el dominio y la intervención del cirujano Richard, Vincent, que se verá igualmente asignar el nuevo nombre de Ève, sufrirá la destrucción de su identidad sexual y la pérdida de su fuerza viril. Un bellissimo cuerpo femenino vendrá a suplantar a su anterior físico masculino, gracias al poder del arte de la cirugía plástica.

Escultor del siglo XX, modelador de un cuerpo femenino de excepcional belleza, Richard no puede por menos que evocar en el imaginario del lector la figura mítica de Pigmalión. Un Pigmalión ciertamente nuevo y regenerado, una refracción del personaje ovidiano al que se aproxima y del que se aleja a la vez. La disonancia, manifiesta en buena parte de la novela y expresada a través del sadismo y la crueldad de Richard para con Ève, no debe sin embargo hacernos pasar por alto la existencia de determinados puntos de contacto entre el antiguo y el moderno Pigmalión. La primera y más evidente relación entre ambos es sin duda el poder del arte que los dos representan y poseen. Si el personaje de Ovidio es capaz de crear una bella estatua que, por intersección de los dioses, se convierte en humana, el Richard de Jonquet, sustituyendo la ayuda divina por los avances de la ciencia médica, conseguirá igualmente dar una nueva forma y una nueva vida a la materia preexistente. En este trabajo de creación, el personaje ovidiano, como bien se sabe, se involucra físicamente con su obra a la que toca para asegurarse de que es real, poniendo así de manifiesto la importancia del sentido del tacto que igualmente encontramos en la novela de Jonquet. Richard toca en efecto los senos de Ève, acaricia sus mejillas y palpa su cuerpo para percatarse del logro de su creación:

---

<sup>7</sup> Tal ha sido el término elegido para titular la traducción española que Teresa Clavel realizó en 2003 para Ediciones B (Barcelona). Pedro Almodóvar, por su parte, ha optado por una versión libre del título para su adaptación cinematográfica de *Mygale*. Su película *La piel que habito* ha sido presentada en Cannes, con buena acogida, el pasado 19 de mayo; en España se estrenó el pasado mes de septiembre.

Tes seins... Il avait mis un soin fou à les faire naître. [...] Mygale palpait ta poitrine (112).

Machinalement, il te caressait la joue. Sa main flattait la peau lisse (116).

Oui... ce jour où il est venu vers toi pour te palper (117).

Como Ovidio, también Jonquet mantiene a su Pigmalión alejado de la realización del acto sexual, pero las ilusiones eróticas se insinúan en ambos casos. Los versos del poeta latino superponen a la imagen del artista, la del enamorado que corteja, enoja, pone y quita ropas a su amada, en un juego cargado de sensualidad. El relato de Jonquet, más audaz, transgresor y violento, grita abiertamente lo que, a los ojos de Ève, manifiesta el deseo sexual de Richard ante la provocación de la belleza de su creación:

Tu as remarqué ce trouble qui le gagnait lorsqu'il te voyait nue. Tu es certaine qu'il avait envie de toi mais qu'il répugnait à te toucher, évidemment, il faut le comprendre. N'empêche, il te désirait. Tu restais tout le temps nue dans ta chambre, une fois, tu t'es tournée vers lui, assise sur le tabouret pivotant du piano, tu as écarté les cuisses, lui ouvrant ton sexe. Tu as vu sa pomme d'Adam s'agiter, il a rougi. C'est ça, qui l'a rendu encore plus fou : d'avoir envie de toi, après tout ce qu'il t'a fait. D'avoir envie de toi, en dépit de ce que tu es! (114-115).

Al contrario que la discreta y pasiva estatua de Ovidio, en Jonquet es Ève la que juega con el deseo de su creador. Su comportamiento, que podría interpretarse como signo de liberación o venganza contra su creador, no es sin embargo más que la expresión de la nueva identidad sexual que el propio Richard le ha asignado, la aplicación práctica de la obligada prostitución, que el maestro le ha enseñado. Ève no hace pues sino poner de manifiesto la soberanía del creador.

En su estudio sobre Pigmalión y Galatea, Ana Rueda (1998: 266) señala cómo «en términos míticos el fenómeno de querer moldear a una mujer arroja la imagen de un Pigmalión a la inversa: en lugar de animar a su estatua, aspira a convertir a la amada en estatua». La novela de Jonquet viene a ilustrar este fenómeno al presentarnos, en el personaje de Richard, la representación de un creador, dueño de su criatura, que no puede renunciar a su dominio sobre ella.

El texto ofrece, en efecto, abundantes ejemplos de esta dominación en el diálogo interior de Ève que, curiosamente, cambia la nominación de Mygale por la de *maître* en el peor sentido del término, es decir la «personne qui a un pouvoir de domination sur les êtres ou les choses, [...] qui a quelqu'un sous sa dépendance, sous son autorité» (*Trésor de la Langue Française*). Ève confiesa haber comido de la mano del maestro, haber chupado sus dedos (55) y realizado cortos paseos en el negro sub-

terráneo, mientras Richard sujetaba el extremo de una correa (66). Ève se convierte así en la esclava de este cirujano que no es solo el agente de su transformación sexual, también es el maestro que la instruye con el fin de moldearla según su imagen<sup>8</sup>. El joven violador, chico de pueblo que, en compañía de su amigo Alex, recorre bares y fiestas de localidades cercanas en busca de aventuras sexuales, recibirá de su maestro la instrucción necesaria como para poder llegar a ser un miembro más de la alta clase social. En los cuatro años transcurridos desde su secuestro, Ève se ha convertido en un ser culto y refinado, que lee a Balzac y a Stendhal, juega al ajedrez, oye música, toca el piano y pinta. El retrato que hace de Richard, motivo característico, como se sabe, de la temática del doble que encontramos ilustrado en *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* de R. L. Stevenson o en el célebre *The Picture of Dorian Gray* de O. Wilde, se inscribe así en la novela para reflejar el dúo infernal entre el original y la copia:

Elle se maquilla puis sortit le chevalet de peinture de son étui, déploya les couleurs, les pinceaux, et se remit au travail sur la toile qu'elle avait en cours. Il s'agissait d'un portrait de Richard, lourd et grossier. Elle l'avait représenté assis sur un tabouret de bar, les cuisses écartées, travesti en femme, un fume-cigarette aux lèvres, vêtu d'une robe rose, les jambes parées d'un porte-jarretelles et de bas noirs; des chaussures à hauts talons lui comprimaient les pieds... (Jonquet, 1995: 63).

Ève, aprendiz de Pigmalión, al contrario que su maestro, no consigue crear una obra bella. El retrato de Richard travestido nos ofrece la imagen grotesca de un monstruo, objeto de terror, vergüenza y repulsión, en el que podríamos ver una traslación de los propios sentimientos de Vincent al descubrir su transexualismo.

### 3. Vincent/Ève: la identidad de género

Si con el personaje de Richard asistíamos a la problemática de las máscaras y desdoblamiento del «yo», en la figura de Vincent, Jonquet nos plantea la no menos difícil cuestión del transexualismo y la identidad de género. Definida según los principios de Yogyakarta ([www.yogyakartaprinciples.org](http://www.yogyakartaprinciples.org)), como la experiencia íntima y personal que cada uno vive profundamente de su género, corresponda o no al sexo asignado en el nacimiento, incluida la conciencia personal del cuerpo y otras expresiones del género como el vestido, el discurso y las maneras de comportarse, podemos decir que en el caso de Vincent Moreau existe un acuerdo total entre sexo y género. Nacido con órganos sexuales masculinos, el personaje crecerá y se reconocerá en un

<sup>8</sup> La misma situación aparece en el célebre *Pygmalion* (1912) de Bernard Shaw, donde Eliza, vendedora de flores en Covent Garden, recibirá de Higgins lecciones de fonética para conseguir que hable tan correctamente como una duquesa.

papel social masculino, teniendo conciencia personal de su cuerpo de varón. Su metamorfosis no consentida implica una modificación de su apariencia, sus funciones corporales y las expresiones de su género, una modificación vivida y sentida como una horrible pesadilla compartida por el lector.

Al contrario que Richard, desposeído de la lucidez necesaria para interrogarse sobre sí mismo, Vincent, profundamente marcado por la experiencia vivida, se entrega a una permanente autoscopia en un intento por comprender su terrible transformación, su nuevo sexo y su nuevo género social no reivindicados. La toma de conciencia de esta metamorfosis tiene como punto de partida el sentimiento de la pérdida de su condición de «persona». Convertido en animal dominado, Vincent vive su metamorfosis como un empobrecimiento de su ser, se siente cosa, insecto frente a la tarántula, privado de libertad y amenazado en su virilidad:

Tu es devenu sa chose! Tu es devenu sa chose! Tu n'es plus rien  
(112).

Tu n'étais plus qu'un insecte prisonnier d'une araignée repue  
(52).

[...] rien qu'une bête assoiffée, affamée et meurtrie. Une bête  
qui s'était appelée Vincent Moreau (54).

La pérdida de su patronímico hace que se desvanezca la identidad fija y aseguradora que todo nombre propio presta al que lo lleva, lo que supone una disociación angustiada de sí mismo, una desarmonía y un desacuerdo. Lo propio, la identidad individual y sexual, la identidad misma del cuerpo se verán destruidas, a pesar de los intentos del personaje por afirmarse a través de su nombre: «Les bras tendus vers lui, tu implorais. Il n'a pas bougé. Tu as balbutié ton nom: Vincent Moreau, erreur, Monsieur, il y a erreur, je suis Vincent Moreau» (53). Apartado del mundo, desaparecido y muerto para sus seres queridos, privado de libertad y cosificado, Vincent solo podrá hacer uso del único medio que le queda en su lucha por no perder su identidad como persona: la palabra. Oponiéndose al silencioso Richard, Vincent habla sin cesar, desplazando su conciencia hacia el pasado para preservar la memoria de su anterior identidad y afirmándose, a sí mismo y al propio Richard, como humano y no como animal: «Tu ne pouvais supporter son silence. Il te fallait parler, répéter les histoires, les anecdotes sur ton enfance, t'abrutir de paroles afin de te prouver, de lui prouver, que tu n'étais pas un animal» (65).

Como la Scheherezade de *Las Mil y una noches*, que escapa a la muerte gracias a su voz narrativa, el lenguaje de Vincent se afirma como una palabra de vida, que le asegura conservar sus sentimientos identitarios o si se quiere el sexo de su «cerebro», opuesto al de su cuerpo. No obstante, la muerte de su originario sexo biológico ha tenido lugar y Vincent deberá pues enfrentarse al descubrimiento de su nueva identidad sexual, que el propio Richard se encargará de revelar:



– Mon cher Vincent, nous allons fêter le premier anniversaire de quelqu'un que tu vas bien connaître: Ève!  
Il montrait ton ventre.  
– Là, il n'y a plus rien! Je t'expliquerai. Tu n'es plus Vincent.  
Tu es Ève (Jonquet, 1995: 138).

La cuestión de la nominación vuelve a hacer su aparición, informándonos del nuevo nombre asignado al transexual, cuya elección no es por su puesto gratuita. Al llamar Ève a su criatura, Richard se acerca a la figura del dios creador, convirtiendo a Vincent en esa mujer que toda una historia ha venido secularmente presentando como causa de pecado y perdición. Richard en efecto hará de ella una bella mujer de fatal atractivo para el sexo opuesto, que igualmente la degradará, convirtiéndola en objeto de sus deseos. Pero si, a los ojos de los otros, Ève es una verdadera hija de Lilith, una prostituta o perversa como otras, para Vincent es sin embargo «la primera mujer», un enigma y una pesadilla para su identidad de varón. El desacuerdo existente entre su nuevo cuerpo de mujer y la experiencia íntima que vive de su género masculino provocará el sufrimiento de un Vincent que no se siente mujer por el simple hecho de poseer órganos sexuales femeninos. Curiosa y significativamente, Jonquet utiliza el motivo literario del espejo, a través del cual Vincent descubrirá el fantasma de su doble, la imagen de su nueva y misteriosa identidad sexual:

Elle tourna légèrement la tête, inclina le miroir, s'étonna de cette expression étrange que suscitait son image. Un trop-plein de perfection, une sensation de malaise due à un charme si éclatant. Elle n'avait vu aucun homme résister à son attrait, aucun rester indifférent à son regard (Jonquet, 1995: 62-63).

En profundo desacuerdo con su sexo, Vincent vivirá de forma trágica la prostitución de su identidad: los paseos obligados por el *Bois de Boulogne*, la estancia en el estudio donde debe colmar los deseos eróticos de hombres desconocidos, una situación en la que Richard, comportándose como un verdadero *voyeur*, encuentra el calmante de sus heridas:

[...] il savait combien toutes ces étreintes tarifées lui étaient pénibles et combien elle souffrait à chaque fois qu'il la forçait à se vendre: parfois, lors de ces moments, il voyait, au travers du miroir sans tain du studio, ses yeux s'embuer de larmes, son visage se tordre de douleur contenue. Et il jubilait alors de cette souffrance qui était son seul réconfort... (Jonquet, 1995: 50)

Ante el fenómeno del transexualismo, el personaje se encuentra desgarrado entre Vincent y Ève, entre el profundo sentimiento de su identidad sexual y de género y la terrible realidad que le toca vivir. Su soledad se acentúa y el personaje, incomprendido, vive un repliegue sobre sí mismo del que da buena cuenta el uso de su diá-

logo/monólogo interior que, si bien le permitirá, y nos permitirá, adquirir progresivamente un saber mayor sobre su inquietante metamorfosis, también le acarreará una pérdida cada vez más acentuada del poder sobre sí mismo. El discurso interior de Vincent/Ève será el encargado de mostrar el lento proceso de esta transformación. Así, podemos observar que si Vincent se habla durante casi toda la novela en masculino, afirmando con el empleo del género gramatical su identidad de género, al acercarnos al final del relato, el masculino se cambia bruscamente por el femenino. Este cambio tiene lugar tras el secuestro de Ève a manos de su antiguo amigo Alex y su consiguiente liberación por parte de Richard: «Tu assistes à tout cela d'ailleurs, spectatrice d'un jeu absurde. Mygale a disparu. Il revient avec le couvre-lit qu'il avait laissé dans la cave; il t'en enveloppe et te porte au-dehors. Il fait nuit» (136). Momento culminante de la historia que hace coincidir las dudas de Vincent sobre su identidad sexual con la desaparición, en sentido físico y ontológico, de Mygale. Dividido hasta entonces entre la atracción y la repulsión, la piedad y la venganza, el yo social y el oscuro yo interior, Mygale, ante la posibilidad de perder a su criatura, hace que desaparezcan las fuerzas del mal. La animalidad de la tarántula cede el paso a la humanidad, planteando el tema de la metamorfosis reversible de Richard. ¿Cómo explicar el paso de la venganza a la ternura y del odio al amor y la piedad? El acercamiento al personaje de Viviane podrá permitirnos obtener una posible respuesta.

#### 4. Viviane: la hija perdida

Las apariciones de Viviane a lo largo de la novela vienen a modular los sentimientos y patrones de conducta de Richard Lafargue, marcando las sucesivas etapas de su transformación.

La primera de estas apariciones tiene lugar al principio del texto y ofrece al lector la descripción del personaje asumida por la voz del narrador:

Une femme était assise sur le lit, une femme très jeune, malgré ses rides et ses épaules voûtées. Elle offrait le spectacle pénible d'un vieillissement prématuré, venu creuser de profonds sillons dans un visage par ailleurs encore enfantin. Les cheveux en désordre formaient une tignasse épaisse, hérissée d'épis. Les yeux, exorbités, roulaient en tous sens. La peau était parsemée de croûtes noirâtres. La lèvre inférieure tremblait spasmodiquement, le torse se balançait lentement d'avant en arrière, régulier, tel un métronome.

[...] La femme était docile, mais rien dans son expression ni dans ses gestes ne laissa transparaître ne fût-ce que l'esquisse d'un sentiment ou d'une émotion.

Richard passa un bras autour de ses épaules et l'attira contre lui. Le balancement cessa. [...]

– Viviane, murmura Richard, Viviane, ma douce... (Jonquet, 1995: 20)

Este primer retrato nos ofrece la imagen de la hija violada, severamente dañada, física y psicológicamente, e internada en un centro para enfermos mentales, al que el padre acude a visitarla. El abuso físico, emocional y sexual del que ha sido víctima aparece como la causa de su horrible metamorfosis. Viviane ha perdido su belleza y su juventud, su sistema nervioso se encuentra profundamente alterado y es incapaz de hablar y de sentir. Richard, cuyo profundo dolor se comunica en las últimas frases de esta cita, hará suyo el trauma de la hija que le dejará como secuela un profundo odio y el deseo incontrolado de vengarse del violador, haciendo de Vincent un ser tan indefenso como lo fue Viviane. Así se explica y se inicia el trastorno de la personalidad del respetable cirujano que, como hemos visto, adopta una conducta cruel, agresiva y vejatoria para con Vincent, estableciendo una relación dominante y manifestando un trastorno sádico de su personalidad. En efecto, esta aparición de Viviane, situada en la primera parte del relato, coincide con el retrato del Richard maltratador que aísla, tortura y aterroriza física y emocionalmente a Vincent, convertido así en el «violado» que sufre las consecuencias de este nuevo violador. Su visión de la vida se vuelve negativa, sufre ansiedad, terror y una acusada hostilidad verbal por parte del amo destructor, que lo llama *ordure* (13), *saloperie de maquereau* (23) y disfruta con el sufrimiento físico y psicológico de su víctima.

La segunda aparición de Viviane se inscribe en la segunda parte de la novela, en la que tanto Richard como Vincent conviven con sentimientos y estados emocionales muy alterados. Los títulos particulares, metafóricos como el título general, vendrán a significar la evolución del proceso de transformación de ambos personajes. Así, si para la primera parte Jonquet ha elegido el título de «Mygale», en perfecta consonancia con la personalidad de Richard en ese momento, en la segunda encontramos el de «Le Venin», término que viene a indicarnos el paso siguiente a la picadura, cuando el veneno ha penetrado ya y causa su efecto, provocando ambivalencias, contradicciones y ambigüedades en el estado emocional de los personajes. Esta segunda aparición coincide con la segunda visita de Richard a su hija, respondiendo a la llamada urgente del psiquiatra. Viviane ha sufrido una terrible crisis nerviosa y ha intentado automutilarse; el sufrimiento del padre es insoportable, su presencia en nada ayuda a una hija que ni siquiera lo reconoce:

– C'est terrible... balbutiait Lafargue.  
 – Oui... Vous ne devriez pas venir si souvent; ça ne sert à rien et vous souffrez.  
 – Non! Il faut... je dois venir! (Jonquet, 1995: 79)

Richard siente la necesidad de alimentar su sufrimiento con el único fin de hacer que su odio y deseo de venganza no desaparezcan. El espectáculo del dolor estructura el recuerdo de la violación, funcionando como llama que reaviva el fuego de su odio: «Il lui fallait apaiser sa souffrance. Ève n'existait que pour remplir cette mission» (80). Sin embargo, el infierno de las fuerzas oscuras que alimentan su yo no puede mantenerse indefinidamente, Pigmalión no parece poder liberarse del amor que el creador siente por su obra y los abusos sexuales a los que Ève se ve sometida y que le procuraban consuelo, llegarán a producirle una terrible náusea: «La souffrance d'Ève, qui lui appartenait, dont il avait modelé le destin, façonné la vie, l'emplit de dégoût et de pitié» (82-83) La piedad por su creación viene a reemplazar al odio y la violencia se transforma en dulzura y compasión. Su patrón de comportamiento cambia, pasando del trastorno sádico y cruel al papel de padre protector. Richard defiende en efecto a Ève de sus violadores, comportándose como lo haría un padre con su hija maltratada. Ève, fruto de su creación, se revela así como el doble de su primera engendración: su hija Viviane, una muerta en vida que Richard resucita en la persona de Ève, obligada a vivir la muerte de su identidad de género.

La tercera aparición de Viviane, coincidiendo con una nueva crisis, vendrá a culminar el proceso de esta metamorfosis, el cambio de actitud de Richard y su aceptación de los hechos de manera realista. La voz del psiquiatra será aquí la encargada de revelar al padre que la transformación de Viviane es un cambio sin retorno, que nada ni nadie podrá hacer que recupere las facultades perdidas para devolverle su estado anterior:

– [...] Ressaisissez-vous, Monsieur Lafargue! Votre fille ne sortira jamais de cet état! Ne croyez pas que je sois insensible : vous devez l'accepter ainsi. Elle végétera longtemps, sa vie sera entrecoupée de crises comme celle à laquelle nous venons d'assister... Nous pouvons lui donner des calmants, l'assommer de neuroleptiques, mais, au fond des choses, nous ne pouvons rien tenter de sérieux, et vous le savez : la psychiatrie n'est pas la chirurgie. Nous ne pouvons pas modifier les apparences. Nous ne disposons pas d'outils «thérapeutiques» aussi précis que les vôtres... (Jonquet, 1995: 102).

El poder de la ciencia, semejante al de los dioses, se revela insuficiente para curar las enfermedades del alma. Oponiendo la psiquiatría a la cirugía, el doctor encargado de tratar a Viviane revela al padre creador su imposibilidad de cambiar las apariencias, afirmación clave que plantea el problema entre el ser y el parecer, remitiéndonos al caso de Vincent. Si Richard ha conseguido en efecto modificar totalmente su apariencia, esta, como hemos visto, no es en definitiva más que una máscara, una ilusión del artista creador. Solo asumiendo la cruda realidad de los hechos,

solo aceptando la muerte de la hija, Richard conseguirá liberarse de su dolor y reconocer las emociones y sentimientos de su criatura. Ève dejará así de ser insecto y cosa dominada para recuperar su condición de persona; la presa de la tarántula no será, como podríamos esperar, ella, sino su amigo Alex.

### 5. Alex: la presa y el sorprendente desenlace.

El personaje de Alex que, tras ser presentado en la primera parte de la novela, reaparece en su último capítulo («La proie»), permitirá a Richard conocer el hasta entonces ignorado secreto de los agentes de la violación de Viviane. El cirujano, que sabía menos que el lector, se verá así sorprendido ante la terrible confesión de Ève de que Alex, su amigo de juventud, había abusado también de su hija:

– Alex! Alex Barny! Il était avec moi, lui aussi... Il l’a violée, Viviane, il l’a même enulée, pendant... pendant que je la tenais! Tu as toujours cru que j’étais seul, je ne t’ai jamais rien dit, je ne voulais pas que tu le recherches, lui aussi... (Jonquet, 1995:150).

Al contrario que Vincent obligado a transformarse, Alex desea usar una máscara que cambiará su rostro y creará la ilusión de una identidad diferente a los ojos de los demás. El papel del Richard cruel y dominador al que el cirujano ya ha renunciado, será ahora asumido por este personaje que secuestra a Ève, su presa, con el fin de obligar a Richard a cambiar la apariencia de su rostro. Pero Alex ignora todo lo que el lector ya conoce: las secuelas de la violación en Viviane, el transexualismo y relaciones de su amigo Vincent con el padre traumatizado, el proceso de una metamorfosis generalizada que termina con la desaparición del odio inicial para dar paso al amor final hacia la sustituta de la hija: «– Tu l’aimes, hein? Constata Alex. Richard, la voix blanche, s’entendit répondre “oui”» (123).

La verbalización de su sentimiento confirma el amor de Richard hacia Ève, un amor paterno-filial que se hace patente en las últimas páginas de la novela. La primera pregunta que Richard plantea a Alex es si ha abusado de Ève que, liberada de su secuestrador, recibirá del padre todas las atenciones y cuidados que no pudo darle a Viviane:

Il te prend dans ses bras, arrache doucement le sparadrap du bâillon, te couvre le visage de baisers, t’appelle «ma petite» [...] Sa main court dans tes cheveux, caresse ta tête, ta nuque. Il te soulève du sol, t’entraîne hors de cette cave. (p. 135) [...] Il t’emmène à l’étage, te couche dans ton lit; avant de t’endormir tu as vu qu’il était assis près de toi, qu’il te prenait la main (Jonquet, 1995: 137).

El enemigo de Richard no es ya Ève, sino Alex que resucita con su presencia el pasado de Vincent y la posibilidad de perder de nuevo a la hija. Es por ello que Richard da muerte a Alex, haciendo de él su verdadera presa para entregarse luego, vencido y derrotado, a Ève. Es ella la que finalmente revela el verdadero secreto del estado de Viviane, sorprendiendo al lector y obligándolo a plantearse nuevos interrogantes. Durante el forcejeo de la violación, «Sa nuque est allée heurter le tronc d’arbre près duquel vous vous teniez. Elle s’est évanouie, le corps agité de soubresauts» (154). ¿Es entonces su estado consecuencia del traumatismo craneal sufrido, de una violación o de ambos a la vez?

Entregando a Ève el revólver con el que ha dado muerte a Alex, Richard escenifica la pérdida de control sobre su criatura que, liberada, actúa por sí misma y rechaza matar al padre creador. Se produce así una inversión de los papeles atribuidos a los personajes, resultando que finalmente es Galatea la que ha moldeado a su Pígalión: «Elle eut le sentiment que si elle lui demandait de se jeter du haut de la falaise, il obéirait sans rechigner» (145). Más lúcida y finalmente menos «trastornada» que Richard, Ève no asumirá sin embargo el papel de dominadora. Poniéndose en el lugar de otro y comprendiendo el infierno de su sufrimiento, Ève, consciente de la desaparición de *Mygale*, parece encontrar por fin al verdadero Richard, « el hombre que quería y deseaba».

Podrá así el lector hallar una posible interpretación de la sonoridad del texto, esas notas musicales de *The Man I Love*, la canción que interpretaba la orquesta cuando Richard, que asistía a una fiesta en compañía de Viviane, oyó los gritos de su hija adolescente en el parque vecino. Es esta la canción que Ève, durante su largo y profundo sufrimiento, escucha sin cesar. Tal vez esas notas hablen de su sueño, finalmente convertido en realidad, de encontrar al auténtico Richard, el hombre sin máscaras, el hombre capaz de saberse humano, de pensar y de sentir, de asumir la realidad de una sociedad violenta y cruel, el hombre al que ella ama...

Etiquetada como novela policiaca, *Mygale* subvierte sin embargo, en buena medida, los estereotipos del género. La investigación, que en este tipo de textos ocupa el primer plano y sirve de pretexto para la denuncia o crítica social, se transforma aquí, como hemos podido ver, en una especie de telón de fondo, punto de apoyo de la exploración de la problemática esencial de la novela. En efecto, no es la investigación asumida por Richard, el padre justiciero y vengador, la que más interesa a Thierry Jonquet, ni tampoco la denuncia del acto delictivo de la violación de Viviane, sino la cuestión de la misteriosa identidad del ser humano que, enfrentado a situaciones traumáticas y violentas, sufre los efectos de una metamorfosis capaz de transformar su comportamiento y sus sentimientos, su alma y su conciencia.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAZENAVE, Michel [dir.] (1996): *Encyclopédie des Symboles*. París, La Pochotèque (Le Livre de poche).
- COHN, Dorrit (2001): *Le propre de la fiction*. París, Seuil.
- Entretien avec Thierry Jonquet* [consulta en línea: [http://livres.fluctuat.net/thierry\\_jonquet/interviews/4629-vers-un-polar-social-html](http://livres.fluctuat.net/thierry_jonquet/interviews/4629-vers-un-polar-social-html); 20/04/2011]
- FOERSTER, Maxime (2006): *Histoire des transexuels en France*. París, H&O.
- FONDANÈCHE, Daniel (2005): *Paralittératures*. París, Vuibert.
- GILARDI, Filippo (2008): *Métamorphose et identité: d'Ovide au transexualisme*. Nantes, Odin.
- GREIMAS, Algirdas-Julien (1983): *Du Sens II*. París, Seuil.
- HERRERO, Juan (2011a): «Thierry Jonquet, maestro de la novela negra». *Çédille, revista de estudios franceses*, 7, 350-356. Disponible en <http://webpages.ull.es/users/cedille/siete/22herrero.pdf>.
- HERRERO, Juan (2011b): «Figuras y significaciones del doble en la literatura: teorías explicativas», in Juan Herrero Cecilia (ed.), *El mito del doble en la literatura contemporánea de lengua francesa: figuras y significados*, Monografías de *Çédille* 2, 15-46. <http://webpages.ull.es/users/cedille/M2/02herrero2.pdf>.
- JONQUET, Thierry (1995): *Mygale*. París, Gallimard.
- JOUBE, Vincent (2001): *L'effet-personnage dans le roman*. París, PUF.
- KUON, Peter y Gérard PEYLET [dirs.] (2009): *Métamorphose et identité*. Heidelberg, Universitätsverlag Winter.
- MANCHETTE, Jean-Patrick (2003): *Chroniques*. París, Rivages/noir.
- Principios de Yogyakarta* [consulta en línea: [www.yogyakartaprinciples.org](http://www.yogyakartaprinciples.org); 20/06/2011]
- RUEDA, Ana (1998): *Pigmalión y Galatea: refracciones modernas de un mito*. Madrid, Fundamentos.

## L'impossible résolution de l'énigme de l'identité dans *Piège pour Cendrillon* de Sébastien Japrisot

María Teresa Pisa Cañete

*Universidad de Castilla-La Mancha*

MariaTeresa.Pisa@uclm.es

### Resumen

En este artículo hemos utilizado los planteamientos teóricos de la semiótica narrativa aplicados por Dubois al análisis de la novela policíaca. A partir de su cuadro de personajes, hemos estudiado las diferentes interpretaciones de los hechos en esta novela. Un análisis de la estructuración narrativa y la organización de la temporalidad contribuyen a comprender la construcción del enigma del crimen. El enigma de la identidad de la protagonista está relacionado con la figura del doble, que se manifiesta como un caso de duplicidad. Ella busca infatigable su identidad, al igual que Edipo. Sin embargo, no conseguirá descubrirla. El autor de esta novela se sirve de los personajes femeninos, estereotipados, para presentar un retrato de la condición humana y tal vez cuestionar a los lectores sobre el destino colectivo.

**Palabras clave:** novela de enigma; semiótica narrativa; identidad; figura del doble; mito de Edipo.

### Abstract

In this paper we have followed the narrative-semiotics approaches applied, by Dubois, to the mystery novel. His four-role system of characters has been used to reveal the different interpretations of the events in this novel. An analysis of the narrative structure, as well as the time organization, contributes to reveal the planning of the enigma of murder. The enigma of the protagonist's identity is related to the mythical figure of the double, which in this novel is presented as a situation of duplicity. The protagonist searches tirelessly for her identity, as Oedipus did. However, she won't discover it. The author of this novel uses the female characters, which are stereotypes, to create a portrait of the human being and maybe to ask the readers about the fate of humankind.

**Key words:** mystery novel; narrative semiotics; identity; the double; Oedipus myth.



## 0. Introduction

Le roman policier se construit autour d'une enquête qui doit aboutir à la résolution d'une énigme. Dans cette résolution les questions sur l'identité jouent un rôle fondamental. En effet, l'essence d'un roman à énigme traditionnel est la quête policière d'un crime, dont le coupable sera identifié à la fin de l'histoire. Cependant, les romans de Japrisot<sup>1</sup> se caractérisent par une transgression des codes du genre. Dans *Piège pour Cendrillon* l'écrivain transgresse les éléments génériques conventionnels et introduit d'autres pour construire une histoire et des personnages qui apportent du suspense au roman et contribuent à qu'un lecteur fanatique de la résolution policière des énigmes se pose des interrogations angoissantes pour satisfaire ses attentes.

Cet article examine, tout d'abord, les transgressions mises en place par Japrisot. Pour cela faire, il faudra présenter d'abord les éléments conventionnels du genre policier, ayant recours, notamment, aux théories de Reuter (2007) et de Dubois (2005). Cet auteur-ci établit la structure sémantique du roman policier à énigme autour de quatre rôles fondamentaux: la victime, l'enquêteur, le suspect et le coupable. Dans *Piège pour Cendrillon* on va trouver précisément une concentration de ces quatre fonctions clés sur un même personnage: la narratrice. Celle-ci incarne d'abord le rôle de la victime, mais elle est obligée de jouer le rôle d'enquêteur pour résoudre l'énigme de son identité; et à partir d'ici elle-même devient le suspect. Le résultat sera une grande confusion sur son identité. En plus il y aura des similitudes et des rapports ambigus entre le personnage de Mi (la narratrice) et le personnage de Do (la rivale). Cela provoque une situation de duplicité permanente, puisque l'identité de Mi pourrait être une apparence et, en réalité, elle pourrait être Do, c'est-à-dire elle serait un *faux double* d'une autre femme. Et de la même façon que dans le mythe d'Œdipe (qui représente la quête sur soi-même et la fatalité du destin), les recherches de notre héroïne aboutiront à la découverte d'un destin tragique: elle a probablement participé au crime dont elle a été la victime, mais elle doit arriver à démêler tous les fils. Japrisot parvient ainsi à reconstruire l'essence du mythe œdipien en retrouvant une dimension sociale à partir de l'expérience individuelle des personnages. Mais comme l'amnésie de la narratrice à conséquence de l'accident (ou le crime) condi-

---

<sup>1</sup> Sébastien Japrisot est le pseudonyme de l'écrivain et scénariste français Jean-Baptiste Rossi (1931-2003). Il est connu surtout comme auteur de romans policiers qui présentent une intrigue originale et complexe. *Piège pour Cendrillon* (1962) a obtenu le Grand prix de la Littérature policière en 1963. Il a été adapté au cinéma en 1965 par André Cayette. Japrisot a écrit d'autres romans policiers très appréciés par la critique et le public: *Compartment tueurs* (Denoël, 1962) [adapté au cinéma par Costa-Gavras en 1965], *La dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil* (Denoël, 1966) [adapté au cinéma par Anatole Litvak en 1970] et *L'Été meurtrier* (Denoël, 1977) [adapté au cinéma par Jean Becker en 1983]. Il a aussi écrit les romans *La passion des femmes* (Denoël, 1986) et *Un long dimanche de fiançailles* (Denoël, 1991) [adapté au cinéma par Jean-Pierre Jeunet en 2004].

tionne toute l'enquête, l'auteur a élaboré une structure narrative très particulière qui contribue à maintenir le suspense tout au long du roman.

Avant de développer ces contenus, il est convenable de présenter les éléments principaux de l'histoire. Une jeune femme se réveille un matin dans un hôpital. Elle a été victime d'un incendie, et accuse de sérieuses brûlures au visage et aux mains. Elle a aussi perdu la mémoire. On l'a identifiée comme Michèle Isola (Micky ou Mi). Une autre jeune femme, son amie Domenica Loï (Do), est morte. La personne qui est prête à s'occuper de Mi est Jeanne Murneau, son ancienne nourrice. La narratrice-Mi est obligée de croire ce que lui dit Jeanne, mais elle a besoin de mener sa propre quête, qui devient une angoissante réflexion sur l'énigme de son identité. Une action inconsciente révèle qu'il est possible que la narratrice-survivante soit Do. Au fur et à mesure que la narratrice poursuit son questionnement, elle découvre que l'incendie n'a pas été un accident, mais un meurtre avec préméditation: Jeanne et Do voulaient tuer Mi et la supplanter plus tard. Le discours de Jeanne et des autres personnages ajoutent des indices dont la plupart sont contradictoires. À la fin il y aura deux interprétations des événements passés et la narratrice ne parviendra pas à repérer son identité réelle: est-elle Mi ou Do?

### 1. La transgression du roman à énigme

Le roman policier à énigme de Japrisot se caractérise, notamment, par sa transgression des éléments définitionnels du genre. Et pour pouvoir identifier ces transgressions il nous faut, tout d'abord, définir le genre. Yves Reuter (2007: 9) considère que le roman policier se caractérise par «sa focalisation sur un délit grave, juridiquement répréhensible (ou qui devrait l'être)». Et selon l'élément qui occupe la place centrale du récit du crime, trois types ou sous-genres peuvent être distingués: «qui a commis ce délit et comment (roman à énigme), d'y mettre fin et/ou de triompher de celui qui le commet (roman noir), de l'éviter (roman à suspense)». Le genre policier présente aussi certains éléments structurels typiques, comme une structure duelle et régressive, un enquêteur extérieur à l'affaire, et le soupçon universel (Reuter, 2007: 10).

En plus, selon Reuter, le roman à énigme représente le point de référence symbolique du genre policier. C'est le mieux fixé de tous les romans policiers, tant par la production romanesque que par les essais critiques et les systèmes de règles, mais cela a permis aussi des multiples variations: «Le roman à énigme serait ainsi un représentant moderne de la tradition rhétorico-technique des jeux littéraires, fondée sur une codification stricte délimitant un ensemble de variantes techniques» (Reuter, 2007: 52).

*Piège pour Cendrillon* présente, à son tour, tous les éléments constitutifs du roman à énigme stipulés par les règles du genre. On y trouve les rôles canoniques: un crime, la victime, le suspect et l'enquêteur. Également, l'élément déclencheur de

l'enquête (le meurtre) n'est pas présent directement, mais il est situé dans le passé à reconstituer. D'ailleurs, l'action se base sur l'enquête intellectuelle des indices (à travers l'observation et les interrogatoires). Ainsi donc, la violence du crime n'est pas représentée, mais l'essentiel du texte réside dans les discours, où se situent les indices, ainsi que les pistes fausses.

Comme nous l'avons déjà dit, Japrisot se situe parmi les auteurs transgresseurs du genre. Selon Jacques Dubois (1992: 189): «tout le propos de Sébastien Japrisot semble être de “dérégler de façon réglée” le genre policier». Si l'élucidation du mystère initial jusqu'à sa résolution est la formule qui permet une première délimitation du roman à énigme, cela n'est pas la fin de l'histoire créée par Japrisot. À la fin l'ordre n'est pas rétabli et ni l'enquêteur ni le lecteur n'arrivent à identifier le coupable. Les causes et les circonstances du crime ne sont pas totalement éclaircies et on n'en connaît que d'hypothèses. Une clôture telle ne respecte pas la quinzième des vingt règles écrites par Van Dine (1928), dont le code normatif du genre est considéré comme une référence. De même, le fait que l'enquêteur pourrait être le coupable implique une violation de la quatrième règle, la caractérisation de l'enquêteur, ni détective ni policier, va contre la sixième règle, et la possibilité d'avoir deux coupables est une transgression de la douzième règle.

L'impossible résolution de l'énigme présentée par ce roman contredit la définition que Marc Lits (1989: 86) donne du genre<sup>2</sup>:

On pourrait ramener le récit d'énigme criminelle à deux notions de base: «voir» et «dire». Quelqu'un, le criminel, a tué sans être vu et ne veut pas le dire; quelqu'un d'autre, le détective, n'a pas vu mais va reconstituer par sa parole, ce qu'il n'a pas pu voir. Lorsque le «dire» va coïncider avec le «voir», l'énigme sera résolue.

Effectivement, à partir de cette définition, Janie Tremblay (2006: 50) se demandera:

Que se passet-il lorsque la personne qui a *vu* est celle qui est supposée *dire*, mais qu'elle ne *peut* pas dire parce qu'elle est amnésique? Que se passe-t-il lorsque cette même personne est également la victime et l'assassin? Le «dire» et le «voir» ne coïncident-ils jamais dans *Piège pour Cendrillon*?

Comme nous l'avons signalé ci-dessus, selon Reuter (2007: 52), il existe un consensus en ce qui concerne la définition du roman à énigme par sa structure duelle et régressive et la nature de l'enquête menée:

---

<sup>2</sup> Lits, Marc (1989): *Pour lire le roman policier*. Paris, De Boeck-Wesmael-Duculot. Œuvre citée par Yves Reuter (2007: 43).

La structure du roman à énigme suppose en effet deux histoires. La première est celle du crime et de ce qui y a mené; elle est terminée avant que ne commence la seconde et elle est en général absente du récit. Il faut conséquemment passer par la seconde histoire, celle de l'enquête, pour la reconstituer. Dans la forme «pure», il y a rupture entre ces deux histoires, l'avancée dans le temps de l'enquête correspondant à une remontée dans le temps de la première histoire. C'est en ce sens que l'on a pu parler de structure régressive.

André Vanoncini (2002: 14), qui appelle le roman à énigme «roman-problème», est du même avis que Reuter quand il dit:

Les faits et événements que [l'enquête] rapporte, analyse et rétablit se situent souvent, en revanche, dans un passé antérieur à la phase de l'investigation. Mieux l'enquêteur parvient à dégager une série de causes et d'effets sous le mystère initial, plus il pénètre dans des couches temporelles éloignées du présent de la détection.

Cependant, Japrisot transgresse cette structure archétypique quand il présente les deux histoires conjointement: l'histoire du meurtre a eu lieu avant l'histoire de l'enquête, mais la protagoniste, dans son rôle d'enquêteur, découvre le crime au même temps qu'elle mène l'enquête. Pour cela faire, l'écrivain a recours à l'amnésie de la protagoniste, circonstance qui empêche d'établir un lien clair entre le récit du crime et le récit de l'enquête.

Vanoncini distingue aussi les trois-genres du roman policier mais, contrairement à Reuter, il considère que l'ouvrage de Japrisot correspond au roman à suspense, qui ajoute à l'énigme un travail sur la peur et la psychologie. Dans ce sens, les innovations structurelles introduites par Japrisot dans *Piège pour Cendrillon*, de même que les thèmes qui conforment l'univers des personnages, ont comme résultat une focalisation centrée davantage sur la figure de la victime. Dans ce roman il faut interpréter ce rôle dans un sens plus large que celui de la victime du meurtre, parce que la protagoniste *pourrait* être le suspect du meurtre, mais elle *est* la victime de la situation, qui rend impossible la résolution de l'énigme de sa propre identité. Sa quête repose sur le discours des autres personnages, dont les versions peuvent être contradictoires. En conséquence, la quête devient un questionnement intérieur angoissant pour éclaircir la vérité.

Cette situation correspond à la principale caractéristique du roman à suspense selon Vanoncini (2002: 92-93): «proposer une analyse psychologique ou une étude comportementale d'un personnage complexe»<sup>3</sup>. Le roman à suspense conforme aux

<sup>3</sup> Deux auteurs qui se sont intéressés à la psychologie de la victime sont Pierre Boileau et Thomas Narcejac, dont l'ouvrage a beaucoup marqué la production de Japrisot. Ces deux écrivains ont été également des

règles génériques approfondit une problématique psychologique propre à la victime (ou au meurtrier), mais «en supprimant ou en altérant radicalement le rôle de l'enquêteur» (2002: 19), ce qui n'est pas le cas de *Piège pour Cendrillon*, où l'enquête est toujours l'élément formel fondamental. Vanoncini (2002: 19) reconnaît aussi que les formes «idéal-typiques [du genre] n'ont cessé d'évoluer et de s'imbriquer les unes dans les autres».

On peut donc établir que *Piège pour Cendrillon* se présente comme un roman policier basé sur le thème de la quête de l'identité de la protagoniste. Celle-ci entreprend une enquête sur l'énigme de sa propre existence dans le passé et dans le présent. La quête de l'identité rejoint ici également le thème du «double», dont nous parlerons dans une partie postérieure de cet article.

## 2. Les rôles spécifiques des personnages du roman policier: la victime, l'enquêteur, le suspect et le coupable

La structure sémantique du récit policier classique était, selon Dubois (2005: 88), triangulaire, plaçant «à l'initiale une victime, à la finale un coupable» et, entre ces deux rôles, l'enquêteur ou le détective. Les rapports entre ces trois personnages (ou fonctions textuelles) s'inscrivent sur deux axes narratifs et sémantiques: celui de la *lutte* et celui de la *quête*, se définissant, en plus, mutuellement, parce que chacun instaure l'autre dans son rôle. L'axe de la lutte s'articule sur le rapport entre le coupable et la victime (au travers du crime) et celui de la quête sur le rapport entre le détective et le coupable (au travers de l'enquête). Dans ce schéma triangulaire le coupable, appartenant aux deux relations, occupe la place la plus centrale du récit.

Cependant, d'après cet auteur, le coupable ne serait pas l'objet d'exercice de l'enquête, mais le suspect:

C'est bien lui que l'on cherche à identifier mais ce n'est pas immédiatement sur lui qu'opère la détection, fonctionnellement parlant. En fait, le support pratique de l'énigme, l'objet bon à lire et à déchiffrer pour l'investigateur [...] se nome le suspect (Dubois, 2005: 89).

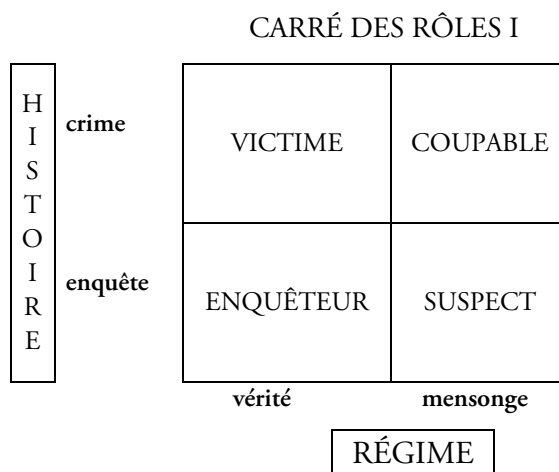
Ce rôle n'aurait pas bénéficié de la reconnaissance accordée aux autres à cause de son statut intrinsèquement mouvant, étant les caractéristiques qui permettent de l'*identifier* l'ambiguïté, l'ambivalence, l'équivoque et l'incertitude. Rôle futile, puisque le suspect deviendra le coupable une fois que le détective arrivera à élucider la vérité, à distinguer le vrai du faux, le suspect innocent du coupable (Dubois, 2005: 90).

---

innovateurs du genre et ils ont introduit un «syncrétisme» des fonctions dans l'histoire (Vanoncini 2002: 96).

En conséquence, la structure herméneutique du récit passera d'un triangle à un carré, qui repose sur une double opposition (Dubois, 2005: 92):

- d'un côté, on distingue *l'histoire du crime* (opposant victime et coupable) et *l'histoire de l'enquête* (opposant l'enquêteur et le suspect)
- d'un autre côté, le *régime de la vérité* (où se situent la victime et l'enquêteur) et le *régime du mensonge* (où se situent le suspect et le coupable)



Ce schéma permet une lecture circulaire: «le coupable instaure la victime; la victime mandate l'enquêteur; le détective investigate sur le suspect; le suspect révèle le coupable» (Dubois, 2005: 92). Ce qui résulte de cette lecture, c'est que l'enquêteur occupe la position la plus définissable, tandis que la victime, étant donné que l'histoire du crime est en général absente du récit (selon la structure duelle et régressive canonique) est «hors-jeu», de même que le coupable reste caché derrière le masque de l'un des suspects.

En effet, Dubois ajoute que «la mobilité du suspect indique que, si la structure carrée est une structure stable, elle n'est pas pour autant une structure figée». Ainsi, chaque récit opte pour une hiérarchie des positions selon le point de vue narratif adopté par l'auteur.

En plus, dans les récits policiers, chaque rôle peut se manifester en plusieurs personnages, de façon que, par exemple, le détective s'entoure de collaborateurs ou des experts, le coupable a souvent ses complices, tandis que la victime peut avoir un mandataire qui la représente et réclame l'enquête. Finalement, puisque chaque personnage est potentiellement soupçonné (dû aux régimes de la vérité et du mensonge) chacun est «plus ou moins témoin du drame» (Dubois, 2005: 93). Pour cette raison, le système de personnages, conçu comme une structure de relations, donne lieu à un «jeu des quatre coins et des huit positions» (Dubois, 2005: 94).

Ainsi, une autre recherche sur des questions ontologiques se déroule parallèlement à la quête du coupable. Les suspects et, finalement, le coupable reproduisent la

figure archétype du Mal, qui se transforme en Faute avec la mise en place de la Justice, tandis que l'enquêteur, en tant que le seul capable de discerner le vrai du faux, incarne le Bien. D'ailleurs, puisque dans le roman policier moderne il ne s'agit plus de vaincre ni de châtier mais de désigner, c'est la catégorie de l'Identité celle qui déterminera la réussite de la quête ou la résolution de l'énigme (Dubois, 2005: 98-99).

Celui-ci est le cas du roman qui nous occupe. Japrisot, comme d'autres auteurs, a voulu exploiter et explorer les possibilités de la structure des rôles. Il est allé plus loin, et ses romans se caractérisent par un cumul vertigineux des rôles, où l'incertitude de l'identité est l'élément primordial. En effet, *Piège pour Cendrillon* présente une fusion actantielle, dans le personnage de l'héroïne, des quatre rôles fondateurs de la structure du roman policier.

### 2.1. Une fusion de rôles dans *Piège pour Cendrillon*

En ce qui concerne l'énigme de l'identité de la narratrice, ce sont les indices qu'elle dévoile ce qui fait changer sa possible identité, de façon qu'elle occupe successivement les quatre fonctions actantielles du carré herméneutique du roman policier selon Dubois: victime, enquêteur, suspect et coupable. Nous croyons que, dans ce roman, Japrisot développe la fonction du suspect par la voie d'un jeu d'indices. Les indices, au lieu de clarifier l'énigme de l'identité de la protagoniste, mènent à la confusion. D'ailleurs, l'échec à révéler l'identité de la survivante repose sur l'existence de deux suspects: Mi et Do.

Au début du roman la narratrice, convalescente à l'hôpital, est la victime. L'ignorance de ce qui lui est arrivé fait qu'elle devienne l'enquêteur. Sa quête est favorable, puisqu'elle parvient à cueillir des indices<sup>4</sup>. Pourtant, ces informations lui posent des questions qu'elle n'avait pas prévues. Sa signature comme Do dans un registre d'hôtel fait qu'elle devienne suspecte de complice (de Jeanne) du plan pour assassiner Mi, la supplanter et soustraire l'héritage de la marraine. Plus tard, d'après le témoignage de Serge Reppo, c'est Mi qui aurait découvert le plan de Jeanne et Do et, en conséquence, elle aurait pu se sauver, mais en devenant complice de l'assassinat de Do<sup>5</sup>. L'évidence de la jeune fille morte fait que la survivante devienne, effectivement,

<sup>4</sup> Pour mieux comprendre la structure du roman Dubois propose de passer du système quaternaire de rôles à l'articulation intime de l'énigme et de l'enquête, laquelle repose sur la distinction entre histoire comme contenu et récit comme expression. Selon cette distinction, dans *Piège pour Cendrillon*, l'articulation de l'enquête est un succès, puisque les coupables sont mis en prison –Jeanne et la narratrice-investigatrice–, tandis que l'articulation de l'énigme est un échec –l'identité de la narratrice et de la victime–. Un autre roman de Japrisot, *L'Été meurtrier* (1977), présente le cas exactement contraire: c'est qui échoue c'est l'enquête, tandis que le récit est un succès. Tandis que l'héroïne Éliane n'est pas capable d'identifier les vrais coupables, le lecteur y parvient et l'énigme est résolue (Dubois, 2005: 191).

<sup>5</sup> En plus, la narratrice est, sans doute, coupable du meurtre de Serge Reppo, sur qui elle tire à la terrasse d'un café, sous le regard de la «fille aux cheveux roux» qui était avec lui (Japrisot, 1999: 241).

coupable. Néanmoins, lors du jugement, Jeanne continue à affirmer que la survivante est Mi.

Mais avec les nouvelles informations recueillies, l'identité de la survivante et, en conséquence, de la victime, change. L'impossibilité de confirmer une version comme la réelle donne lieu à une situation de duplicité: la narratrice pourrait être soit Mi soit Do<sup>6</sup>.

- a) De victime à enquêteur et d'enquêteur à suspect –la survivante étant Mi et la victime, Do–
- b) De suspect à coupable –la survivante étant Do et la victime, Mi–
- c) De suspect à coupable –la survivante étant Mi<sup>7</sup> et la victime, Do–

Dans les trois cas l'énigme du meurtre est présente et les titres des chapitres en rappellent le lecteur. Ces titres (le verbe *assassiner* à la première personne du singulier de plusieurs temps verbaux) renforcent le rôle actantiel du «je» dans le crime. En plus, les sens de ces temps verbaux ne devient complet qu'à la fin de chaque chapitre, une fois que la narratrice découvrira de nouveaux indices.

Ci-dessous nous présenterons les principaux éléments de chaque partie du roman. Après, nous parlerons d'un indice qui pourrait confirmer la culpabilité de l'une des deux suspects.

#### **A: victime, enquêteur et suspect**

À l'hôpital on communique à la narratrice son identité, qu'elle se limite à répéter puisqu'elle ne s'en souvient pas.

– Michèle Isola. On m'appelle Mi, ou Micky. J'ai vingt ans. J'en aurai vingt et un en novembre. Je suis née à Nice. Mon père habite toujours Nice.

– Doucement, momie. Vous avalez la moitié des mots et vous vous fatiguez.

– Je me rappelle tout ce que vous avez dit. [...] (Japrisot, 1999: 31)<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Ce roman ne peut pas être considéré comme un récit dédoublé, où l'auteur utilise des stratégies narratives spécifiques, dont le résultat est un dédoublement de l'univers significatif du récit. Le lecteur, à son tour, pour saisir le sens double et ambivalent de l'histoire, devra faire une relecture régressive ou une réinterprétation nouvelle des actions (Herrero, 2007). Dans *Piège pour Cendrillon*, à la fin du roman, le lecteur ne trouve pas d'éléments ou de renseignements nouveaux qui rendent possible une autre interprétation de celle que le lecteur connaît, c'est-à-dire, l'impossible clarification de l'énigme de l'identité de la narratrice. Le lecteur connaît deux possibles résolutions, mais rien n'indique l'identité réelle.

<sup>7</sup> Nous croyons que la Mi du début du récit et la Mi de la partie finale, bien qu'elles aient le même nom, sont des personnages différents, parce que ce qu'elles connaissent sur le passé et sur elles-mêmes est différent.



Cette première identité est confirmée par Jeanne Murneau, la personne qui connaît Mi le mieux parce qu'elle a été sa nourrice. Plus tard, quand Jeanne amènera Mi à une grande maison à Paris, Jeanne lui racontera plusieurs éléments de sa vie, par exemple sur sa mère, son père et sa tante-marraine (*PC*: 57) et aussi sur sa vie à Paris avant l'accident et son comportement. Ce récit sert à reconstruire sa biographie.

Le premier chapitre s'intitule «J'assassinai»<sup>9</sup>. Le temps verbal de chaque titre acquiert son sens complet à la fin de du chapitre. Le passé simple marque un fait accompli à un moment donné du passé et ce fait est envisagé comme lointain, sans contact avec le présent. Dans ce chapitre la narratrice connaît les conséquences fatales de l'incendie mais, dans sa situation présente, elle n'a pas encore conscience de sa participation aux faits.

Le titre du chapitre suivant est «J'aurais assassiné». La narratrice-Mi a besoin de chercher elle-même de l'information sur son passé. Elle réussit à échapper à la surveillance de Jeanne, de même qu'à son discours, et commence sa quête, qui sera une sorte d'errance. Elle arrive chez le comptable que sa marraine lui avait assigné, où travaille aussi le jeune homme qui avait été son amant avant l'incendie, François Roussin. Après un perturbant dîner ensemble, elle cherche un hôtel pour passer la nuit et dans la fiche d'inscription elle écrit Domenica Loï d'une façon inconsciente (*PC*: 104). Quand elle s'en aperçoit, elle est très étonnée. Et si c'est une conséquence de la fatigue?: «[...] ma fatigue, les préoccupations dont Do faisait partie, tout l'expliquait. Mais cela n'expliquait pas un dédoublement aussi total, une fiche complète, jusqu'à cette signature absurde d'écolière» (*PC*: 106). En plus, Jeanne, qui est comme «une mère adoptive» (*ibid.*) n'a pas pu se tromper.

Tourmentée par les doutes, la narratrice arrive plus tard à l'hôtel particulier de la rue de Courcelles où elle logeait avant de partir au Cap Cadet, la villa où l'incendie a eu lieu. Là-bas, elle téléphone à Jeanne pour qu'elle aille la chercher. À son arrivée Jeanne l'appellera Do et sa voix «douce, profonde et tranquille» (*PC*: 113) confirme ce qui paraissait un faux pas de la conscience, toujours faible, de la protagoniste.

Le conditionnel antérieur du titre est le temps verbal qui marque l'irréel du passé. Dans cette partie du roman la narratrice commence sa quête, mais les informa-

---

<sup>8</sup> Toutes les citations et les références du roman *Piège pour Cendrillon* correspondent à son édition chez Gallimard: 1999, Paris. Pour les citations et les références à l'intérieur du texte nous donnerons la page précédée de *PC* (*Piège pour Cendrillon*).

<sup>9</sup> Le roman commence avec une sorte de conte sur l'enfance de Mi, Do et une autre fille, La, et leur relation avec Marraine Midola. Ce récit pourrait être une allégorie de la relation postérieure entre Mi et Do et de leur destin fatal. Le titre de cette partie est «J'aurais assassiné». Comme dans les titres de tous les chapitres, les valeurs temporelles et modales de chaque temps verbal ont un rapport de signification avec les événements des chapitres. Dans ce cas, le futur antérieur marque l'accompli dans le futur. Le titre prédit l'avenir: un fait aura lieu dans l'avenir. C'est le crime.

tions qu'elle découvre sur son passé, puisqu'elle n'a pas de souvenirs ni de repères, n'ont aucun sens et c'est comme le récit des événements irréels pour elle.

### **B: la survivante est Do**

Le chapitre suivant («J'assassinerai») sert à reconstruire la deuxième version de l'identité de la protagoniste; c'est la narration des événements passés vécus entre Do et Mi et entre Do et Jeanne.

Do travaillait dans une banque, où Mi entre une journée. Il paraît, en plus, que Do attendait cette rencontre depuis toujours. Do arrive à obtenir le numéro de téléphone de Mi et lui propose de regarder ensemble des photos de leur enfance. Do éprouve une profonde attraction par la beauté de Mi. Comme celle-ci ne supporte pas être seule et a besoin d'être accompagnée et aimée par quelqu'un, elle demande à Do de devenir son accompagnante.

Cependant, selon le discours de Jeanne, Do aurait des intentions plus obscures pour vouloir être près de Mi. Même Gabriel, l'amant de Do avant l'apparition de Mi, parle à Do de son incapacité d'aimer par altruisme: «Il [Gabriel] connaissait Do. Do était incapable de s'amouracher de personne. Si elle supportait d'être battue par une gamine hystérique, elle devait avoir en tête une idée stupide, bien carrée, infiniment plus dangereuse» (*PC*: 148).

À un moment donné, Do commence à écrire des lettres à la marraine de Mi pour lui informer sur sa rencontre et sa relation avec Mi et, selon Jeanne, les mots de Do laissent deviner ses vraies intentions: du profit économique, puisque Do aimerait être Mi. Le lecteur pense que Do veut réellement être l'héritière de la fortune de la marraine: «Elles [les lettres] ont un défaut: elles ne parlent que de toi. «Comme je voudrais être Micky, comme vous m'apprécieriez si j'étais à sa place, comme je saurais profiter de la vie que vous lui offrez!» Ce n'est pas ça» (*PC*: 156).

Mais Jeanne, dans son récit, ne parle pas seulement des intentions de Do. Elle lui avoue que, depuis plusieurs années, elle a eu le même dessein: éliminer Mi. En plus, Jeanne raconte comment, à partir du moment où elle a découvert les pensées de Do, les deux ont commencé à mettre en pratique un plan que Jeanne avait élaboré pour tuer Mi, la supplanter après la mort et obtenir son héritage.

[...] Je ne te connais que par tes lettres qui sont idiotes, mais je les aurais écrites moi aussi, autrefois. Quand on m'a collé Micky dans les bras, je l'aurais noyée volontiers. Je n'ai pas changé de sentiment depuis. Mais je ne la noierai pas. J'ai un autre moyen de me débarrasser d'elle: toi. Une petite idiote qui tremble mais qui fera ce que je lui dis, parce qu'elle aussi tient à se débarrasser d'elle (Japrisot, 1999:157).

La prédiction sur un événement futur incluse dans le titre de ce chapitre («j'assassinerai») se confirme à la fin de cette partie du roman. Si le moment où la

survivante découvre qu'elle est Do est considéré comme un présent narratif, le plan du meurtre se situe dans l'avenir de sa nouvelle perception de la réalité.

L'identité de la narratrice comme Do est la deuxième interprétation des événements des événements et le lecteur connaît cette information au même temps que la narratrice. Ainsi, le lecteur partage les doutes de Do et les deux se demandent les raisons des mensonges de la première version de Jeanne (qui devient fausse aussitôt que la deuxième est vraie) et cherchent des indices qui puissent confirmer la deuxième version.

Dans le chapitre suivant, intitulé «J'ai assassiné», Jeanne et Do continuent avec leur plan pour faire croire aux autres que la survivante est Mi et Jeanne se prépare pour rentrer à Florence pour l'ouverture du testament de la marraine. Une des fonctions du passé composé du titre est d'exprimer un fait passé qui a des prolongements dans le présent. Ici la narratrice paraît avoir accepté son identité comme Do et, en conséquence, sa participation au meurtre de Mi, un événement passé, dont le résultat est sa condition présente de meurtrier.

### **C: la survivante est Mi**

Cependant, le témoignage d'un autre personnage déclenche la troisième explication de ce qui s'est réellement passé lors de l'incendie. Ce récit correspond au chapitre «J'assassine». Une nuit où la narratrice ne peut pas dormir et qu'elle sort de la maison, près du garage, un jeune homme s'approche d'elle. C'est Serge Reppo, qui travaille à la poste, où il a pu épier les échanges d'information entre Jeanne et Do. En serrant fort la survivante, il lui raconte comment il avait aidé Mi à découvrir le plan que les autres femmes avaient disposé pour la tuer.

Selon le récit de Serge, grâce aux renseignements qu'il donne à Mi, celle-ci arrive à découvrir le plan de réaliser un branchement du joint de gaz du chauffe-eau, ce qui serait très inflammable. Le télégramme: «Clarisse joint. Tendresses» (PC: 170, 218) contient le message codifié: Clarisse était la marque du chauffe-eau. Cependant, Mi avait refusé d'avertir à la police, parce qu'«elle affirmait qu'il ne se passerait rien» et que «le projet n'était qu'une farce, elle le savait à présent» (PC: 224-225).

Le présent de l'indicatif du titre de ce chapitre –le temps verbal de l'actualité et aussi de la validité permanent– indique la prise de conscience de la narratrice de sa propre culpabilité. C'est à partir de ce chapitre qu'elle accepte totalement sa participation à l'incendie et sa responsabilité du meurtre, peu importe son nom: soit Mi soit Do, elle est coupable.

Le récit de Serge poursuit dans le chapitre suivant: «J'avais assassiné». Malgré le refus de Mi d'appeler la police, Serge croit que la survivante est Mi, parce qu'il lui avait donné toute l'information pour éviter d'être prise par le feu et, donc, se sauver. En plus, Serge l'accuse d'avoir tué Do et exige à la narratrice une compensation: «Vous m'avez promis une brique. Vous m'en donnez deux, une pour vous, une pour

la grande blonde. C'est honnête, non?» (*PC*: 231). La Mi du portrait de Serge serait différente à la Mi de la première interprétation de l'histoire: la première est dépendante et vulnérable, tandis que la seconde est intelligente et propre à dissimuler.

Peu de jours plus tard un autre jeune homme arrive au Cap Cadet. C'est Gabriel, l'amant de Do. Il croit aussi que la survivante est Mi, mais sa version des événements est différente de celle de Serge. Il accuse la survivante-Mi d'avoir découvert que sa marraine avait changé son testament à la faveur de Do et qu'elle et Jeanne avaient planifié l'incendie pour assassiner Do, la supplanter et récupérer l'argent.

Vous aviez tout prévu. Sauf deux choses: une, que vous perdriez la mémoire avec le reste et que vous oublieriez même votre projet de vous faire passer par Domenica; deux, que le feu ne prendrait pas dans la chambre. Parce qu'il n'a pas pris! (Japrisot, 1999: 239).

Gabriel en est convaincu parce qu'il a étudié toute l'information sur l'incendie. Comme pour Serge, sa motivation pour parler avec la narratrice est aussi économique, et il voudrait profiter de toutes les assurances de la marraine.

Cette dernière hypothèse ne fait que renforcer l'incertitude quant à l'identité de la meurtrière. La survivante est totalement perturbée par ce tourbillon d'identités, au centre duquel elle se trouve. Dans un état tel elle prend un pistolet et cherche Serge avec l'intention de le tuer. Quand elle le trouve, elle décharge son pistolet et Serge tombe mort (*PC*: 241).

À la fin du roman elle est perdue et, comme elle a fait depuis sa sortie de l'hôpital, elle cherche le réconfort de Jeanne. Avant qu'elles soient détenues, elle demande à Jeanne son identité: «– Dis-moi qui je suis, Jeanne. Elle secoua la tête, les yeux pleins de larmes et dit qu'elle ne savait pas, j'étais sa petite fille, elle ne savait plus. Ça lui était égal, maintenant» (*PC*: 242).

Il n'y pas une seule solution à l'énigme. La survivante et le lecteur resteront insatisfaits, sans pouvoir être totalement assurés de la vérité irréfutable des événements.

Le plus-que-parfait du dernier titre indique l'antériorité d'un fait par rapport à un autre fait passé. Dans la vie de la survivante à partir son réveil à l'hôpital, si l'on considère le moment de la découverte des circonstances de l'incendie comme le présent, on peut considérer son état antérieur d'ignorance comme une action passée. De cette façon, quand la narratrice dévoile sa participation au crime, puisque cela s'est passé avant son séjour à l'hôpital, le plus-que-parfait acquiert son sens. À la fin du roman la narratrice accepte son destin fatal, sa culpabilité, qui se remonte à son existence antérieure, c'est-à-dire, avant l'incendie.

### Le dernier indice

Le roman termine avec un épilogue sous la forme d'un compte rendu de journal qui raconte le jugement de Jeanne et de la survivante. Celle-ci est identifiée comme Mi par Jeanne, qui est le principal témoin de l'incendie. Le compte rendu, après le récit des peines appliquées aux deux femmes, ajoute les informations suivantes:

Au gendarme qui l'accompagnait hors de la salle, la jeune fille apparut plus calme. Elle devina qu'il avait été en fonctions en Algérie. Elle put lui dire quelle eau de Cologne pour homme il utilisait. Elle avait connu un garçon, autrefois, qui s'en inondait la tête. [...] (Japrisot, 1999: 250-251).

Ce garçon s'appelait Serge Reppo et la marque de l'eau de Cologne est «Piège pour Cendrillon». Cet élément produira chez le lecteur le besoin de réinterpréter à nouveau le passé, notamment la version donnée par Serge. Le lecteur retournera à la page 233, où la narratrice réfléchit sur ce que Serge lui a raconté dans le garage. Le lendemain de cette rencontre elle retrouve sur soi «l'odeur écœurante de cette eau de Cologne bon marché dont il inondait ses cheveux», et elle se répète le commentaire sur cette odeur que, selon Serge, Micky avait fait au même moment où il lui avait dévoilé le contenu du télégramme meurtrier:

[Elle] sentit l'odeur de ses cheveux et lui demanda ce qu'il mettait dessus.  
 – Eau de Cologne pour hommes. Une marque qu'on ne trouve qu'en Algérie. J'ai fait mon service là-bas.  
 – C'est répugnant. Écartez-vous et répétez-moi le texte de ce télégramme.  
 Il répéta: « Clarisse joint. Tendresses» (Japrisot, 1999: 218).

Si la mémoire sensitive de la survivante est capable d'identifier cette eau de Cologne, le récit de Serge serait vrai et la survivante serait Mi, mais est-ce que la narratrice (et le lecteur) peuvent croire, sans hésitation, ce récit? La motivation du jeune homme était économique, est-ce qu'il avait vraiment dévoilé le plan de Jeanne et Do et averti Mi? Ou voudrait-il faire du profit en dépit de la jeune amnésique, une victime facile à tromper? L'énigme restera pour toujours sans résoudre.

### 3. L'organisation de la structure narrative et temporelle

La structure narrative et temporelle du récit est telle dans ce roman que la structure sémantique qui en résulte est ouverte à plusieurs interprétations. Japrisot, selon Reuter (2007: 59), est un auteur «virtuose des jeux de narration et perspectives» et *Piège pour Cendrillon* en est une preuve.

Du point de vue temporel, on peut noter des effets narratifs et observer les rapports chronologiques qui sont établies entre le moment de la narration et le moment de la fiction (ou les actions racontées).

Japrisot choisit une narration intercalée consistant en une alternance, d'une part, de narrations ultérieures, i.e. des récits où le narrateur raconte au passé, avec un regard rétrospectif (c'est la narration des événements antérieurs à l'incendie) et, d'autre part, une narration simultanée, conduite au présent, i.e. des récits où le narrateur paraît raconter les actions en même temps qu'elles se déroulent (c'est la narration de la quête après la sortie de l'hôpital). Cette simultanéité, ce maintenant, varie constamment –selon le cadre temporel de l'histoire– et le lecteur pourra le décrypter à partir des paramètres de la situation de communication. Il faut remarquer que dans ce roman, les narrations ultérieures sont plus fréquentes que les narrations simultanées (Adam, 1999).

Avec cette alternance l'écrivain crée des décalages de perspective entre le temps de l'histoire racontée (celui d'un passé plus ou moins distant) et le temps de la narration (celui de l'énonciation plus proche du moment de la réception par le lecteur). D'ailleurs, le retour en arrière, dont un personnage ou le narrateur peut avoir besoin pour remémorer des souvenirs ou rappeler des événements passés qui expliquent une circonstance présente, sert à entretenir le suspense et c'est un effet narratif très fréquent dans le roman policier.

Dans *Piège pour Cendrillon* on trouve plusieurs segments chronologiques, et de sa combinaison résulte la narration intercalée mentionnée ci-dessus:

- Un temps qui se situe dans un passé indéfini (peut-être semi-imaginaire) avant le drame de Mi et de Do.
- La période qui va de la rencontre de Mi et Do à la banque où celle-ci travaille (en février) au moment de l'incendie (en juillet de la même année).
- Le temps qui s'écoule entre l'incendie et le réveil de la narratrice à l'hôpital (en septembre). Ce temps reste en ellipse<sup>10</sup>.
- Le temps de l'enquête.

Mis à part le premier segment (qui correspond au chapitre «J'aurai assassiné») parce que, même si l'on y trouve des références aux personnages du roman, c'est un récit avec une structure de conte («Il était une fois...», *PC*: 21) –dont la narratrice serait Do–, plus proche à la rêverie et qu'à l'histoire principale, on peut établir des rapports entre la structure chronologique précédente et la structure de l'énonciation

---

<sup>10</sup> L'auteur passe sous silence la convalescence de la survivante à l'hôpital, de même que les actions des autres personnages, notamment Jeanne, de juillet à septembre, pour préserver le caractère énigmatique de l'accident.

agencé par Japrisot<sup>11</sup>. En plus, la narration intercalée de Japrisot produit des va-et-vient entre la période du passé (la relation entre Mi et Do et Jeanne) et la période du présent de l'enquête.

Chapitre	Structure chronologique	Structure de l'énonciation
J'assassinai (PC:25-85)	Présent: réveil de la narratrice et rencontre avec Jeanne.	Discours: à la première personne («je» = Mi). Temps verbaux: passé simple et imparfait, sauf une séquence au présent (le réveil)
J'aurais assassiné (PC:87-113)	Présent: séjour avec Jeanne à Neuilly et sortie de la maison pour commencer sa quête. Signature comme Do.	Discours: à la première personne («je» = Mi). Temps verbaux: passé simple et imparfait.
J'assassinerais (PC:129-158)	Passé: relation entre Mi et Do jusqu'à l'arrivée de Jeanne, qui dévoile les intentions de Do.	Discours: à la troisième personne (la narratrice est Jeanne). Temps verbaux: passé simple, imparfait.
J'ai assassiné (PC:159-194)	Va-et-vient entre le présent du séjour avec Jeanne et le passé du séjour de Mi et Do au Cap Cadet avant l'incendie.	Discours: à la première personne («je» = Do). Temps verbaux: passé simple, imparfait.
J'assassine (PC: 209-225)	Passé: le séjour de Mi et Do au Cap Cadet.	Discours: à la troisième personne (le narrateur est Serge). Temps verbaux: passé simple, imparfait
J'avais assassiné (PC:227-249)	Présent: temps après le récit de Serge, assassinat de Serge et détention de la narratrice et Jeanne.	Discours: à la première personne («je» = confusion entre Do et Mi) Temps verbaux: passé simple, imparfait et présent.

Au début du roman il y a une distinction nette entre le présent du réveil à l'hôpital et l'arrivée de Jeanne et le passé de l'incendie et de la vie passée de Mi à Paris. Le passé est connu à travers les discours de Jeanne et d'autres personnages et la narratrice ne peut que raconter le présent à cause de son amnésie. Cependant, à partir du moment où la narratrice soupçonne qu'elle pourrait être Do, la structure narrative devient plus compliquée. Les deux types de narration (d'un côté, la quête et les déductions de la narratrice et, d'un autre côté, les discours de Jeanne et de Serge Reppo sur les circonstances de l'incendie) ne sont plus isolés, mais il y a des confusions entre le présent et le passé, justifiées par l'amnésie de la narratrice. Elle intériorise les discours sur le passé, en les restituant sous forme de discours indirect libre, comme si c'étaient un discours sur le présent.

Le lecteur, afin de démêler les deux narrations, devra chercher des indices syntaxiques et sémantiques entre les chapitres et les séquences dont ils se composent.

<sup>11</sup> Ce tableau est une adaptation de celui présenté par Christine Bénévent (1999: 270) dans son guide de lecture pour l'édition consultée de *Piège pour Cendrillon* chez Gallimard.

Par exemple, à la fin du chapitre «J'ai assassiné» un inconnu surprend la narratrice: «Quelqu'un, près de moi, me tendit du feu», *PC*: 195). Le chapitre suivant introduit ce personnage: «Le garçon surgit dans le soleil de juin» (*PC*: 211) et rapporte les conversations entre ce garçon et Mi qui, à la fin, lui demande son nom: «— Au fait, je ne sais même pas votre nom. Il répondit qu'elle n'avait pas besoin de le savoir» (*PC*: 225). Le chapitre suivant débute avec la réponse: «Il me dit qu'il se nommait Serge Reppo» (*PC*: 229). En plus, cette phrase sert au lecteur à avertir (ou confirmer) que le chapitre «J'assassine» est le discours rapporté des conversations entre Mi et Serge, dont «le rapporteur» (qui paraît un narrateur omniscient) est vraiment la survivante.

On trouve des enchaînements similaires entre d'autres chapitres. «J'ai assassiné» commence avec une mention des gants de la narratrice («Ma main gantée de blanc lui ferma la bouche», *PC*: 161). Le chapitre «J'aurais assassiné» terminait avec un appel de la narratrice à Jeanne pour qu'elle aille la chercher après l'épisode de la signature comme Do. La narratrice avait demandé à Jeanne de lui apporter des gants (*PC*:112). En conséquence, le lecteur peut déduire que le chapitre intermédiaire, «J'assassinerai», correspond au récit sur la relation passée entre Do et Mi jusqu'au moment de la mort de la marraine. Jeanne aurait raconté cette histoire à la narratrice et celle-ci le transpose pour les lecteurs. Dans la troisième séquence du chapitre «J'ai assassiné» le lecteur peut trouver la confirmation de ce discours rapporté: «Marraine Midola morte, me disait Jeanne, Micky ne voulait pas entendre parler d'un voyage à Florence» (*PC*:166).

Ces changements de narrateur –avec une conséquente confrontation des points de vue–, et la combinaison des séquences narratives –les unes au présent, les autres au passé– servent à créer un récit d'apparence chaotique, même métaphorique de la confusion et l'angoisse de la protagoniste. C'est comme si la structure du roman imitait la thématique de l'ambiguïté et de la duplication. Le résultat est une lecture certainement perturbatrice.

#### 4. La figure du double dans *Piège pour Cendrillon*

##### 4.1. Le faux double

La vérité du crime ne peut pas être dévoilée parce que toutes les traces de l'identité de la survivante ont été effacées: le feu a brûlé son visage et ses empreintes digitales –son identité physique a été éliminée–, de même que l'amnésie qu'elle subit après le coma a effacé ses règles de conduite et aussi ses souvenirs –sans mémoire elle ne pourra pas se rappeler de sa vie précédente–.

Selon la typologie de la figure du double dans la littérature élaborée par Jourde et Tortonesi (1996: 91-109), la double solution de l'énigme dans le roman de Japrisot repose sur le modèle du double subjectif externe: le protagoniste (et très souvent le narrateur) s'oppose à lui-même par la similitude avec un autre. Cette similitude se manifeste physiquement, avec des traits distinctifs particuliers entre les deux



figures. Par contre, le double subjectif interne repose sur la dimension psychologique du protagoniste, qui se sent un autre.

Il faut préciser que dans le roman que nous occupé, bien que l'enquête cherche à clarifier l'identité de la narratrice-survivante, la reconstruction des antécédents révèle et garantit l'existence de deux personnages différents. Il ne s'agit pas d'une duplication ontologique, mais d'une confusion de deux êtres indépendants, et c'est pour cette raison que les similitudes entre Mi et Do doivent être interprétées comme un faux double.

Mi et Do sont deux belles jeunes femmes (elles ont vingt-et-un ans), de la même taille et avec de longs cheveux. Lorsque la narratrice, après l'incendie, rencontre son amant François Roussin, il a une impression contradictoire sur l'identité d'elle:

- Pendant le repas, tout à l'heure, j'ai eu plusieurs fois l'impression de parler à une étrangère. Il prit mon visage dans ses mains et me regarda longuement, tout près.
- Pourtant, c'est bien toi, c'est bien toi Micky. Je t'ai regardée dormir. Je t'ai souvent regardée dormir, tu sais. Tout à l'heure, tu avais le même visage (Japrisot, 1999: 99-100).

Précisément, plus tard, lorsque la quête reconstruira la deuxième interprétation de l'histoire –la survivante est Do–, le fait que Roussin avait reconnu Mi sert à augmenter son état d'incertitude.

D'ailleurs, Jeanne croit qu'elle est Do mais, tout de même, lui parle de la difficulté pour les différencier:

- Ce n'est pas si simple, dit Jeanne. Tu n'es plus, physiquement, ni toi ni Micky. Je ne parle pas seulement de ton visage, mais de l'impression que tu donnes. Tu ne marches pas comme elle, mais pas comme tu marchais avant non plus. [...] quand tu riais, le premier soir, je ne savais plus si c'était elle ou si c'était toi (Japrisot, 1999:163).

La double solution à l'énigme –la narratrice pouvant être tant Mi que Do– repose sur une ressemblance physique entre les deux filles, mais la duplicité ou la *supplantation* de l'identité entre ces deux personnages commence bien avant le feu. En effet, le plan de Jeanne et de Do pour assassiner Mi inclut une supplantation de l'identité de cette dernière par Do, avec l'objectif de soustraire l'héritage que Mi recevra après la mort de marraine Midola. Par la voie de la supplantation, Do veut devenir un «double» apparent de Mi, c'est-à-dire un *faux* double. C'est pour cela que pendant le temps que Mi et Do passent ensemble au Cap Cadet, la dernière doit apprendre à imiter Mi. Jeanne mentionne cette partie du plan dans son récit qui sert à construire la deuxième lecture du roman:

– Tu sais parler comme Micky?  
 Je ne compris pas la question.  
 – [...] Tu comprends? Non? Ça ne fait rien. Alors, vas-y,  
 parle-moi comme Micky, imite-la, que je puisse l'entendre un  
 peu (Japrisot, 1999:173).

À cause de cet entraînement même Jeanne a eu des doutes sur l'identité de la survivante quand elles se sont rencontrées à l'hôpital: «Les dernières semaines, tu l'as tellement observée pour pouvoir l'imiter, que je le sens dans tous les gestes. Quand tu riais, le premier soir, je ne savais plus si c'était elle ou si c'était toi» (PC: 163).

L'amnésie effacera tout cet apprentissage et Jeanne demandera à la survivante-Do de le répéter, puisqu'elles doivent toujours faire croire que la survivante et héritière est Mi: «Je vis les films de vacances de Micky. Vingt, trente fois. J'appris ses gestes, sa démarche, la manière qu'elle avait de tourner brusquement les yeux vers la caméra, vers moi (PC:180)».

#### 4.2. Le double ennemi de soi

Si le but de Jeanne et Do pour planifier le meurtre de Mi et sa supplantation postérieure est lucratif, le *double* de Japrisot serait aussi un exemple de la figure du double-ennemi de soi, développé par René Girard (1997: 21) dans sa théorie sur la mimesis<sup>12</sup>:

El héroe presa de algún deseo mimético trata de conquistar el ser, la esencia, de su modelo imitándolo del modo más fiel posible.[...] Cuanto más cerca esté el mediador, tanto más la veneración que éste inspira dará paso al odio y a la rivalidad. La pasión ya no es eterna.

Les relations sentimentales des autres personnages avec Mi ne sont désintéressées, au contraire, tous cherchent le profit. Même Mi n'envoie de télégrammes à sa marraine que pour lui demander des chèques:

Pardon, malheureuse, argent, je t'embrasse mille fois partout, sur le front, les yeux, [...] sois gentille, je pleure, ta Mi. (p.75)  
 Quelquefois, c'était seulement: «Argent, Mi» [...] C'était horripilant, très onéreux pour une idiote qui n'a plus d'argent, mais en fin, tu montrais de l'imagination (Japrisot, 1999: 76).

Dans les relations de Mi avec ses amants et, plus tard, aussi avec Do, tant Mi que l'autre personnage basent leur lien sur l'argent. Mi paie aux autres pour qu'ils restent avec elle (elle les achète), tandis que les autres semblent vouloir être avec elle à cause de son argent. Par exemple, sur l'amant de Mi on dit: «il couchait avec un héritage» (PC: 164).

<sup>12</sup> Pour plus de renseignements sur cette théorie, consultez dans ce volume l'étude de Herrero Cecilia sur le mythe du double dans la littérature.

La première fois que Do va chez Mi, celle-ci lui donne trois billets de 10.000 francs, en supposant que, comme tout le monde, l'intérêt de Do pour être avec elle est son argent:

- Je ne veux pas d'argent! répétait Do.
  - Ce n'est pas ce que tu m'as dit au téléphone?
  - J'ai dit que je voulais te parler.
- Mi parut sincèrement navrée, ou très ennuyée, ou étonnée, ou le tout ensemble.
- Me parler? De quoi? (Japrisot, 1999:136).

Plus tard, Mi offrira à Do plus d'argent que son salaire pour que Do n'aille plus au travail et qu'elle reste chez Mi: «Je te mets sur le "registre" [...], le livre de paye de la marraine. Vient te recoucher. Je paierai» (PC: 143).

Jeanne, quand elle parle de la vie de Mi avant l'incendie, utilise le mot «vautour» comme symbole du désir violent et répugnant de ses compagnons. Quand la narratrice dit à Jeanne qu'elle aimerait rencontrer ceux qu'elle a connus, Jeanne lui demande d'attendre jusqu'à ce qu'elle soit guérie, puisqu'il ne serait pas convenable de rencontrer ces «vautours» (PC:78), dont la narratrice (Mi) n'avait été qu'une «proie»: «– Moi, une proie? Pour quelle raison? – Une raison qui s'inscrit avec beaucoup de zéros. Tu auras vingt et un ans en novembre. On ouvrira le testament de la Rafferme à ce moment-là» (PC: 80). Plus tard, c'est Mi qui utilise ce mot pour décrire le comportement de François Roussin: «Il resta sur le palier à me regarder descendre. Triste, laid, avide, menteur. Un vautour» (PC:103).

Le désir d'argent est accompagné d'autres sentiments plus méprisables qui conduisent les personnages vers des conduites vicieuses, comme la jalousie et la vengeance, et des manœuvres tortueuses, comme le mensonge, la supplantation et l'assassinat. Par exemple, Jeanne accuse Do d'envier la vie de Mi: «une vie qu'elle avait trop longtemps vécu en rêve et que l'enfant gâtée [Mi] ne menait même pas. Elle l'aurait menée à sa place. Elle aurait su mieux profiter du luxe, de l'argent facile, de la dépendance et de la lâcheté des autres» (PC: 148).

Plus tard, quand Jeanne partagera avec Do son plan pour assassiner Mi, elle justifie son désir comme une vengeance, comme si Micky avait pris sa place dans le cœur (et la fortune) de la marraine:

- Avant Micky, il y avait une autre gamine, [...] c'était moi. Je badigeonnais des talons de chaussures, avec un petit pinceau, à Florence. Et puis, tout ce que j'enviais m'a été donné. Et puis, on me l'a repris. Micky était là. [...] Tout ce que tu éprouves, je l'ai éprouvé (Japrisot, 1999: 157-158).

La survivante-Do, après avoir écouté le récit de Jeanne sur leur plan, lui demande les raisons pour lesquelles elle s'occupe toujours d'elle après l'accident, mais Do ne obtiendra aucune réponse: «Je lui demandai dans le noir pourquoi elle s'était

attachée à moi depuis le premier après-midi, à la clinique –enfin, si c'était seulement à cause du testament, pour jouer le jeu. [...] Elle répondit qu'elle dormait» (PC: 192).

Le dilemme sur les sentiments réels de Jeanne, entre l'envie et l'amour, tourmente Do jusqu'à la fin de l'histoire. Quand la police arrive au Cap Cadet pour les arrêter, la survivante demande une autre fois à Jeanne si elle voulait tuer Micky pour son argent: «Elle secoua la tête, et répondit non, non, je n'en pouvais plus, je me moquais bien de l'argent, tais-toi, je t'en supplie» (PC:243).

### 5. La quête de l'identité perdue et la reconstruction de l'identité

L'énigme de ce roman est l'identité de la narratrice et, dans sa quête, elle vise à récupérer tant son apparence physique que les traits de son esprit. Lors de son réveil du coma, elle s'intéresse tout d'abord à prendre conscience de sa matérialité, c'est-à-dire, de son corps, mais déjà l'image résulte perturbatrice:

Ce fut la première fois, je crois, où je pensai réellement à mon apparence physique. J'avais la sensation de me voir par les yeux de ceux qui me regardaient, comme si je me dédoublais dans cette chambre blanche, dans ce lit blanc. Une chose informe, avec trois trous, laide, honteuse, hurlante. Je hurlais d'horreur (Japrisot, 1999: 37).

À partir de cette première impression le lecteur peut présager une quête ardue. D'ailleurs, la quête dévoile des indices successifs, selon lesquels de différentes interprétations de la réalité sont possibles. En conséquence, la survivante sera forcée à changer la réponse à son questionnement personnel le long du roman.

Dans sa quête, elle utilisera deux objets qui puissent lui rapporter des évidences: des photos, qui lui montrent son image passée, et des miroirs, sur lesquels elle peut trouver son image présente. Pendant son séjour à l'hôpital, où elle a été identifiée comme Mi, les docteurs veulent qu'elle regarde des photos, apportées par Jeanne, pour lui aider à surmonter son amnésie:

Les images étaient glacées, délicieuses et terribles à voir. Je n'essayais même pas de me rappeler ce visage aux yeux clairs, ni les paysages successifs qu'on me montrait. Dès la première photo, je savais que ce serait peine perdue (Japrisot, 1999: 39).

Elle ne réussit pas à s'identifier à la Mi des photos. Par contre, elle est satisfaite avec sa nouvelle image, avec la femme qu'elle regarde dans le miroir. Dans le cas de Mi, le reflet du miroir ne produit pas de malaise ou une sensation d'étrangeté (comme c'est souvent le cas dans le genre fantastique):

Quand je me regardais dans le miroir, j'étais moi, j'avais des yeux de petit bonze, une vie qui m'attendait dehors, j'étais heureuse, je m'aimais bien. Tant pis pour «l'autre», puisque j'étais

celle-là. [...] C'est bien simple, quand je me vois dans cette glace, je m'adore, je suis folle de moi! (Japrisot, 1999: 47-48).

En ce qui concerne son identité spirituelle, c'est Jeanne qui lui en parle, mais le portrait de Mi c'est celui d'une fille sottre, vaniteuse, violente, égoïste et avec une sécheresse de cœur (*PC*: 77), et la narratrice n'arrive pas à accepter ce personne méchante.

– Je ne voudrais pas être cette Mi que tu me décris. Je ne comprends pas. J'ignore comment je le sais, mais je ne suis pas comme ça. Est-ce que j'ai pu changer à ce point? [...]  
– C'était pourtant tout à fait toi, répétait Jeanne. [...] (Japrisot, 1999: 77).

Sa signature comme Domenica Loï, l'action qui déclenche la deuxième interprétation de l'histoire, relance sa crise existentielle. Si auparavant elle se débattait entre la Mi des photos et son reflet dans les miroirs, après la signature, une autre identité possible surgit. À ce moment-là elle n'aime plus le reflet de son corps: «Le miroir d'une armoire me renvoyait l'image d'un automate aux hanches étroites, qui se promenait pieds nus dans la chambre, avec un visage moins humain que jamais» (*PC*: 195).

Comme avant, la narratrice a des difficultés à se reconnaître dans la description que Jeanne fait, cette fois-ci, de la personnalité de Do. Ces récits successifs lui parlent d'une jeune femme manipulée par quelqu'un ou par un certain désir, toujours regrettable: «Plus que le crime que j'avais commis, c'était cette sensation de subir une emprise qui m'angoissait. J'étais un jouet vide, une marionnette dans les mains de trois inconnues. Laquelle tirait les fils le plus durement?» (*PC*: 166). Ces trois inconnues sont Mi, Do et Jeanne.

Ses idées s'embrouillent encore plus lorsque le récit de Serge Reppo introduit une autre interprétation de l'histoire et de l'identité de la survivante. Alors, la narratrice se sent comme dans une galerie de glaces, où son reflet varie d'un miroir à l'autre, ou d'un récit à l'autre: «Jeanne, François Roussin, Serge Reppo, le docteur Doulin, Mme Yvette: des miroirs qui renvoyaient à d'autres miroirs. Rien de ce que je voyais n'avait, en définitive, existé autrement que dans ma tête» (*PC*: 232).

Ayant perdu, à cause de son amnésie, le référent de son existence antérieure à l'accident, l'identité du personnage (enquêteur et victime en même temps) se dissout dans l'ambiguïté, et elle reste ouverte à un jeu de possibles dédoublements. La quête se dilue dans un piège: Do pourrait être un faux double de Mi, et celle-ci un faux double de Do. «Faux» parce que, avant l'accident, chacune avait son identité bien différente, même si Do avait envisagé un plan pour supplanter l'identité de Mi.

À la fin du roman et, à cause de son impossibilité d'accepter une identité étrangère, notre narratrice décide d'être une autre: «Je suis la troisième. Je n'ai rien fait, rien voulu, je ne veux plus être aucune des deux autres. Je suis moi. Pour le reste,

la mort reconnaîtra ses enfants» (PC: 246). Et l'un des objets qui peut servir à identifier cette nouvelle femme, ce sont les gants qu'elle utilise pour protéger ses doigts brûlés: «Tout ce que je gardais de "l'autre", c'était mes gants et mes gants étaient à moi» (PC: 112). La seule femme qu'elle pourra arriver à connaître, c'est celle qui s'est réveillée à l'hôpital. Dans les phrases précédentes, la narratrice utilise le verbe «être» pour rassurer son existence.

## 6. Le mythe d'Œdipe dans *Piège pour Cendrillon*

L'énigme du roman qui nous occupe est celui de l'identité et, plus spécifiquement, de l'identité de soi-même. Et la première édition du roman (chez Denoël) avançait cette information aux lecteurs, parce que dans la quatrième page de couverture ils pouvaient lire le texte suivant: «Mon non est Michèle Isola/J'ai vingt ans/L'histoire que je raconte est l'histoire d'un meurtre/Je suis l'enquêteur/Je suis le témoin/Je suis la victime/Je suis l'assassin/Je suis les quatre ensemble, mais qui suis-je?»<sup>13</sup>.

Le mythe d'Œdipe, étant l'histoire par excellence de la quête de l'identité de soi-même, est considéré par la critique comme un intertexte récurrent du genre policier. Effectivement, dans *Piège pour Cendrillon* nous trouvons une reproduction approximative de la structure légendaire<sup>14</sup>. Michèle est fille (adoptive) d'une femme riche, et la mort de cette mère sera nécessaire pour que le projet d'incendie criminel aboutisse à l'usurpation de l'héritage de sa fortune. Pourtant, la violence du crime est dirigée vers une figure autre que celle de la mère: une sœur d'adoption, Domenica. Entre Mi et Do existe, en plus, une forte attraction physique qui devient, dû à leur sororité adoptive, une relation quasi incestueuse. L'action criminelle bouleverse l'état de choses. En plus, la successive quête du vrai révèle une inversion telle que l'héroïne se découvre coupable –à l'égard d'Œdipe–. Finalement, elle sera punie par la loi mais, à la différence du héros classique, elle ne parviendra jamais à connaître sa réelle identité. Dans le cas de notre protagoniste, comme l'indique Dubois (2005: 213), la seule certitude est que, tant si elle s'appelle Mi que si elle s'appelle Do, «elle a mis la main au meurtre». Les titres des chapitres indiquent son destin fatal: elle est le sujet qui assassine.

<sup>13</sup> Ce texte est inclus dans le guide qui accompagne la lecture du roman dans l'édition chez Gallimard (Japrisot, 1999: 61-62).

<sup>14</sup> Un autre intertexte, duquel Japrisot a admis son admiration, est *Alice's Adventures in Wonderland* de Lewis Carroll (1865). Dans une entrevue, l'écrivain français dit que le livre de Carroll est: «le seul que je regretterai toujours de n'avoir pas écrit» (ce commentaire est recueilli par Claire Gorrara, 2009). *Piège pour Cendrillon* reprend deux éléments littéraires présents dans l'univers de Carroll: d'un côté, la jeune protagoniste qui cherche à connaître son monde et sa propre identité, mais dont la quête est perturbante et pleine de pièges, et d'un autre côté, une variété d'interprétations possibles, qui sont la base de la structure narrative de l'histoire.

Japrisot, qui parvient à interpréter d'une manière originale tous les modèles précédents qui influencent ses textes, développe également ce mythe d'une double façon. D'un côté, Œdipe devient femme et la tragédie de Mi, avec celles de Do et de Jeanne, servent à présenter un univers dont le sexe féminin acquiert le pouvoir d'agir pour construire son avenir. D'un autre côté, selon Dubois (2005: 194), la portée de la légende dans ce roman «est loin de se limiter à la mise en forme de tel destin individuel, mais [...] s'étend à la structure sociale et au contexte socio-historique». Selon cet auteur, qui dans son analyse de l'ouvrage de Japrisot compare *Piège pour Cendrillon* et *L'Été meurtrier*, considère que les deux héroïnes, Michèle et Éliane, représentent des femmes attrapées par son destin, de même que la singularisation d'un drame collectif:

Là où les deux romans se donnent à lire comme représentations des conflits psychiques fondamentaux, l'on est incité à transposer leurs sens intime à un tout autre plan, celui des rapports sociaux. Le drame des forces mentales en confit vaut alors pour l'affrontement des facteurs collectifs sur la scène de l'histoire (Dubois, 2005: 194).

Dubois (2005: 197) affirme que le héros œdipien incarne la tragédie humaine de l'ambivalence essentielle et à jamais énigmatique à l'être humain. La condition humaine inclut toujours des forces opposées: d'un côté, une partie sombre, constituée par des pulsions considérées comme négatives (par exemple, l'égoïsme, la paresse, la négligence ou des désirs obsessifs) et, d'un autre côté, des expériences affectives positives<sup>15</sup>. La personne qui ne désire pas passer de roi à être banni et méprisé, c'est-à-dire, de l'équilibre et du bonheur à la transgression des normes sociales et, en conséquence, au rejet et à la perte de soi, doit prendre garde à sa propre nature. Dans le mythe «c'est Œdipe qui va attirer sur lui la malédiction et servir d'exemple en rendant aux hommes une conscience juste de la norme» (Dubois, 2005: 198).

---

<sup>15</sup> Selon Jung les archétypes structurent l'inconscient collectif, mais ils sont également repérables dans la psyché individuelle. Chaque personne, en fonction de son expérience de la vie –notamment pendant l'enfance– et aussi de sa culture, donne à ces forces vides une apparence singulière, d'ailleurs susceptible de varier aux différentes âges de la vie. Si un recensement exhaustif des archétypes s'avère problématique, il y en a plusieurs qui reviennent régulièrement. C'est le cas de l'ombre, lequel peut se définir comme «un double refusé: elle combat l'identité que nous nous forgeons pour nous insérer dans la société; elle incarne la partie sombre de nous-mêmes, celle que nous rejetons» (Chelebourg, 2000: 27). En outre, les archétypes fonctionnent habituellement en couples d'opposés; ils constituent des images dynamiques qui représentent des conflits internes à la vie psychique. Ainsi, la force de l'ombre n'agit pas seulement négativement, mais elle a aussi un côté positif, la lumière. D'ailleurs, selon Jung, l'homme aurait un conflit dans son processus d'individuation s'il ignore que l'ombre peut être, à la fois, négative et positive. De cette façon, les éléments négatifs de l'ombre doivent être assimilés à des expériences affectives et ne pas être réprimés pour pouvoir atteindre un équilibre.

La fin tragique de notre protagoniste pourrait être interprétée, comme dans une fable, comme un exemple rejetable et, donc, comme un appel inexcusable à un changement des comportements.

Au bout du trajet, en bonne œdipienne, elle fera office de bouc émissaire et se sacrifiera. Mais sa quête désespérée et fatale d'une identité, avec la rupture violente qui s'ensuit, aura peut-être permis au groupe de se repenser, de redéfinir ses normes. Car la question est là: Œdipe-femme, en société moderne, a-t-elle perdu la partie en vain? Ou bien son échec flagrant et terrible est-il réversible en projection, au moins rêvée, sur un autre mode d'appréhension et de gestion du social? (Dubois, 2005: 200)

Nous croyons que Japrisot, dans son but d'écrire un roman social, utilise notamment la caractérisation des personnages féminins, de façon que le lecteur y trouve des modèles de comportement ou des stéréotypes de la condition féminine (tels que la mère, la petite fille, la femme désirable ou la capricieuse) et, par extension, de la condition humaine, parce que ces modèles se basent sur des sentiments comme le besoin de protection, l'amour, le désir, la paresse, l'ambition, la jalousie, etc.

### 7. La portée sociale du roman: des stéréotypes féminins

Les personnages de Mi, Do et Jeanne représentent plusieurs figures stéréotypées de la femme, dont l'analyse ci-dessous servira à mieux connaître leurs sentiments et motivations.

#### A: la mère et la petite fille

Le stéréotype de la mère se manifeste sous le personnage de Jeanne. Le personnage de la marraine ne satisferait pas ce rôle; elle serait simplement une source de richesse pour Mi. Cependant, Jeanne représente la mère comme source de la vie et la mère protectrice.

Après l'incendie la narratrice resurgit à la vie et, de la même façon qu'un bébé se forme à partir du corps de sa mère, elle reçoit une partie du corps de Jeanne: une greffe de la peau, pour couvrir une de ses blessures, «une ouverture grande comme ma main au sommet de la tête», où la peau ne se reformerait plus (p.55). Et si Jeanne est la mère, la narratrice Mi devient une petite fille. On peut constater cette infantilisation à travers deux comportements de Jeanne: elle lui dit des mots infantiles, s'occupe des soins de toilette de la survivante et la met au lit. Par exemple, Jeanne lui envoie un billet à l'hôpital qui dit: «Ma Mi, M'amour, Mon petit poussin, tu n'es pas seule, je te le jure. Ne t'inquiète pas. Ne sois pas malheureuse. Baisers. Jeanne» (PC: 44), et quand les deux femmes sont dans la maison de Neuilly, la narratrice raconte: «Jeanne me serrait contre elle, debout, elle me berçait dans ses bras, elle disait que j'étais sa



petite fille, qu'on ne me ferait plus de mal parce qu'elle ne me laisserait plus» (PC: 53).

Également, à l'hôpital, les docteurs appellent fréquemment la narratrice «momie» et «coco» (PC:31, 32, 35, 40), dénominations sympathiques pour une patiente qui a la tête entourée de pansements, mais qui correspondent au lexique propre des enfants et qui contribuent à faire croire à une seconde naissance.

Dans son récit du passé Jeanne raconte aussi à la survivante-Mi comment c'est elle qui s'est occupée d'elle pendant son adolescence: «De treize à dix-huit ans, tu ne m'as pas quittée plus de trois jours à la fois. Tu étais ma petite fille à moi. Ta marraine me disait: "C'est ton job". À présent, je vais tout recommencer. Si tu ne redeviens pas ce que tu étais, je me saque» (PC: 52).

Selon le récit de Jeanne sur la cohabitation de Mi et Do, celle-ci s'occupait aussi des soins de Mi: «Elle [Mi] était triste. Do la déshabilla, lui prêta, à son tour, une veste de pyjama, la coucha dans son lit, la garda dans ses bras jusqu'à la sonnerie du réveil [...]» (PC: 142).

La survivante-Mi de la première lecture est traitée comme une petite fille, surtout, par Jeanne. Mais, les discours sur le comportement de Mi avant l'accident la décrivent comme une femme dépendante de la protection physique et sentimentale des autres. Même Do avait remarqué ces traits qui, selon elle, «venaient tout droit de l'enfance»:

[...] à tout instant, elle [Do] gardait avec Mi un contact physique. C'était le plus important, avec ce besoin qu'elle avait de se dorloter avant de dormir, à coups de somnifères, de garçons ou de bla-bla-bla, un besoin qui n'était que l'ancienne peur du noir, quand maman quitte la chambre (Japrisot, 1999:145).

À cause de cette peur de la solitude, selon le discours de Jeanne, Mi rendait les autres des «esclaves» pour satisfaire ses désirs (PC: 75), comme par exemple Do, quand Mi insiste pour qu'elle reste et n'aille pas au travail: «Do était habillée, prête à partir. Elle répondit que c'était idiot et qu'elle n'était pas un jouet qu'on prend, qu'on quitte» (PC: 143).

### **B: la femme salvatrice et le berceau**

Jeanne, en plus de représenter la mère, est aussi considérée par la narratrice comme la personne avec qui elle peut trouver le repos: tant la paix que le sommeil. Ce lien affectif qui unit les deux femmes, et qui rend compte aussi de l'influence de Jeanne sur la narratrice, s'exercera dans les trois lectures de l'histoire. Ainsi, quand elle fatiguée (PC: 50) et, notamment, quand elle expérimente une crise existentielle, elle pense à Jeanne comme sa salvatrice. Par exemple, pendant son rendez-vous avec François Roussin, «brusquement» elle pense à Jeanne:

[...] il me prit envie de laisser tomber ma tête dans mes bras, sur la nappe, pour dormir ou pour sangloter. Elle me trouve-

rait, elle me remettrait mon béret sur la tête, elle m'emmènerait loin de tout ça, loin de cette vilaine voix sans timbre, de ces bruits de vaisselle, de cette fumée qui me piquait les yeux (Japrisot, 1999: 97).

De même, juste après qu'elle avoir tiré son pistolet sur Serge Reppo, la narratrice se disait: «maintenant, on ne pourra plus inquiéter Jeanne, elle me prendra dans ses bras, elle me bercera jusqu'à ce que je m'endorme, je ne lui demanderai rien que de continuer à m'aimer» (PC: 241).

Dans sa situation, le sommeil permet à la survivante d'oublier les faits terribles dont elle aurait été l'agent, de même que trouver la paix pour pouvoir commencer une nouvelle existence. Son désir de dormir, d'après les théories de Freud sur l'inconscient, serait en rapport avec un refus d'expériences passées traumatiques et une stratégie d'autodéfense. Mais le sommeil ou l'avant-sommeil peuvent aussi être le moment où l'on craint que des souvenirs effrayants (nos fantasmes) puissent réapparaître et nous perturber:

Elle [Jeanne] s'assit à côté de moi et resta un moment. Je m'endormis la bouche contre sa main. Elle ne parlait pas. C'est juste avant le sommeil, dans cette frange d'inconscience où tout est absurde, où tout est possible, que l'idée me vint pour la première fois que je n'étais rien, sinon ce que Jeanne disait de moi, et qu'il suffisait d'une Jeanne menteuse pour que je fusse un mensonge (Japrisot, 1999: 59).

Des contradictions ou des silences dans le discours de Jeanne parviennent aussi à éveiller le soupçon de la narratrice. Le vertige s'accroît brusquement quand l'on soupçonne la mère.

### **C: la femme désirable**

En ce qui concerne le personnage de Mi, si elle est parfois infantilisée, dans le récit de sa relation avec Do, c'est le stéréotype de la jeune femme belle et sensuelle celui qu'elle représente. Do, dès sa première rencontre avec Mi, est captivée par la vision de Mi: «Elle [Do] resta assise, plus étonnée par la beauté de Mi que par sa présence» (PC: 131).

Parfois, l'admiration de Do a des traits de naïveté: «Elle [Mi] s'endormit aussitôt, sa cigarette allumée entre les doigts, aussi soudainement qu'une poupée» (PC: 137), mais dans la plupart de cas on trouve la description de scènes qui transmettent de la sensualité entre les deux femmes, comme pendant des moments de lassitude sur le lit:

Elle [Mi] ôta son manteau, ses chaussures et se pelotonna sur le lit. Elles regardèrent la petite Mi, la petite Do et les visages oubliés, attendrissants. Do, à genoux contre elle, sur le lit, aurait voulu que cela durât toujours. Elle sentait le parfum de Mi si

près qu'elle en resterait sans doute imprégnée après son départ. Elle avait entouré les épaules de Mi de son bras et elle ne savait plus si c'était la chaleur des épaules ou celle du bras qu'elle éprouvait. Quand Mi, en voyant une photo où elles étaient ensemble sur le bord d'un toboggan de plage, se mit à rire, Do n'y tint plus et l'embrassa désespérément dans les cheveux (Japrisot, 1999: 140).

### **D: la capricieuse, la calculatrice et la princesse déchuë**

Les personnages féminins de Japrisot présentent de troublantes zones d'ombres. Mi, la «poupée» et la «princesse aux cheveux noirs» (*PC*:137), est aussi capricieuse et dépensière («Tu avais une tocade tous les trois jours: une voiture, un chien, un poète américain, Domenica Loï, c'était les mêmes bêtises» *PC*: 74) et expérimente le terrible et obsessionnel besoin d'amour, dont nous avons parlé ci-dessus.

Une des premières opinions sur Do fait penser à une femme ambiguë et redoutable. François Roussin parle à la survivante-Mi des problèmes qu'ils ont commencé à avoir dès l'apparition de Do: «l'emprise équivoque d'une personne diabolique» (*PC*: 97). Selon lui, Do avait su tromper Mi parce qu'elle était habile, calculatrice et ambitieuse:

Tu la voyais tout autrement: gentille, un amour, se serait fait couper la tête pour toi. Et tellement intelligente! Elle devait être intelligente, en effet. Elle a très bien su te manœuvrer et manœuvrer la Murneau. Si ça se trouve, elle a manqué d'un poil de manœuvrer aussi mémé Rafferme (Japrisot, 1999:101).

Les lettres qu'elle écrit à la marraine auraient mis ses intentions en évidence et Jeanne en aurait profité pour la convertir en sa complice. Do cherchait l'amitié et la confiance de Mi pour prendre sa place. Ce désir de substitution est tellement obsédant que Jeanne arrive à la convaincre pour éliminer Micky, en la tuant et en se défigurant:

- C'est le seul problème. Si je [Jeanne] dois te retrouver même d'un rien reconnaissable, nous sommes perdues toutes les deux [...]
- Je ne pourrais jamais.
- Si tu pourras. Je te jure que si tu fais ce que je te dis, cela ne durera pas plus de cinq secondes [...] (Japrisot, 1999:176).

Jeanne, à son tour, qui protège la survivante jusqu'à la fin (c'est Jeanne qui assume la responsabilité de l'assassinat de Mi au procès), apparaît comme une ruse extrêmement méchante, la créatrice du plan machiavélique qu'elle propose à Do. Cependant, ses motivations restent obscures; elle ne répond pas aux questions de Do pendant le temps des préparatifs («Je ne vois pas l'intérêt que vous allez trouver dans cette histoire» *PC*: 172) ni plus tard à la survivante.

Si ce n'est pas un but lucratif, dans le discours de Jeanne sur son rôle de gardienne de Mi, le lecteur peut trouver des traces de l'histoire d'une princesse déchue. Il paraît que Mi aurait pris la place que Jeanne occupait auparavant à côté de la marraine (Japrisot, 1999: 157-158).

Après l'assassinat de Serge et le changement de l'héritière du testament, ce qui signifie l'échec total du plan, quand tous les sentiments se précipitent et un état de nervosité s'impose, Jeanne, en sanglots, paraît donner une piste à la narratrice sur la cause de l'affrontement et la séparation entre Jeanne et Mi, l'amour: «[...] Rien, rien, il ne s'est rien passé, rien, une bêtise, un baiser, rien, un baiser, mais elle n'a pas compris, elle n'a pas compris, elle ne pouvais plus supporter que je l'approche, elle n'a pas compris» (PC: 243). Mais le motif passionnel ne sera qu'une autre hypothèse pour la réflexion postérieure à la lecture. Le procès juridique écartera les deux femmes et on n'en saura plus.

## 8. Conclusion

Le non-respect des conventions du genre et certaines caractéristiques de la narration créent une structure particulière permettant que la solution de l'énigme soit double: Michèle ou Domenica. Les deux interprétations des événements reposent sur plusieurs éléments de la structure narrative et de la structure sémantique du roman, comme l'alternance de plusieurs narrateurs dans le récit et la concentration des rôles principaux du roman à énigme sur un même personnage.

L'essence du récit d'énigme est de créer un horizon d'attente chez le lecteur, qui souhaite trouver la solution avec le détective (ou même avant, s'il est très astucieux). Mais, ce contrat n'est pas respecté par Japrisot. En effet, la double solution que cet écrivain propose au lecteur laisse ce dernier insatisfait, voire frustré. Finalement, le piège est aussi tendu au lecteur, parce qu'il ne pourra pas résoudre le crime.

L'écrivain français, dans son but de renouveler le roman à énigme, parvient également à développer le mythe d'Œdipe et il présente les thèmes de la quête de soi et de la fatalité du destin dans un univers avec une importance sociale. Ainsi, les personnages de Mi, Do et Jeanne représentent des stéréotypes de la femme, mais leurs sentiments et leurs pulsions sont propres à tous les êtres humains. Pour cette raison *Piège pour Cendrillon* est plus qu'un roman à énigme conventionnel: c'est un roman sur l'énigme de la condition humaine. La fin tragique de la survivante, sera-t-elle un avertissement de la part de l'auteur vers ses lecteurs pour qu'ils réfléchissent sur leur propre identité?

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADAM, Jean-Michel (1999): *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*. Paris, Nathan.
- CHELEBOURG, Christian (2000): *L'imaginaire littéraire. Des archétypes à la poétique du sujet*. Paris, Nathan.
- DUBOIS, Jacques (2005): *Le Roman policier ou la modernité*. Paris, Armand Colin.
- GIRARD, René (1997): *Literatura, mimesis y antropología*. Barcelona, Gedisa.
- GORRARA, Claire (2009): «Through the Looking Glass: Defeats of Detection in Sébastien Japrisot's *L'Été Meurtrier*», in M. Hurcombe et S. Kemp (eds.), *Sébastien Japrisot: The Art of Crime*. Amsterdam, Rodopi, 151-163. Disponible sur <http://www.cardiff.ac.uk/euros/contactsandpeople/profiles/gorrara.html> [consulté en ligne: 19/05/2011].
- JAPRISOT, Sébastien (1999): *Piège pour Cendrillon*. Paris, Gallimard.
- JOURDE, Pierre et Paolo TORTONESE (1996): *Visages du double: un thème littéraire*. Paris, Nathan.
- HERRERO Cecilia, Juan (2007): «Una interpretación “janguiana” de la figura mítica del doble en *Límula y Violeta*, un relato “desdoblado” de Cristina Fernández Cubas». *Espéculo, Revista de Estudios Literarios*, 37. Disponible sur <http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/cfcubas.html> [consulté en ligne: 19/05/2011].
- REUTER, Yves (2007): *Le roman policier*. Paris, Armand Colin.
- TREMBLAY, Janie (2006): «Un piège tendu au lecteur». *Québec français*, 141, 50-53. Disponible sur <http://id.erudit.org/iderudit/50232ac> [consulté en ligne: 19/05/2011].
- VANONCINI, André (2002): *Le roman policier*. Paris, PUF.

**Gémellité, dédoublement et changement de perspectives  
dans la trilogie d'Agota Kristof:  
*Le Grand cahier, La Preuve, Le Troisième mensonge***

**Margarita Alfaro Amieiro**

*Universidad Autónoma de Madrid*

margarita.alfaro@uam.es

**Resumen**

Agota Kristof (1935-2011), escritora húngara exiliada en Suiza desde 1956, aborda el tema de la gemelidad en sus tres primeras novelas: *Le Grand cahier*(1986), *La Preuve* (1988), *Le Troisième mensonge* (1991). Los dos personajes principales, Lucas y Claus, representan el ideal soñado de hermanos gemelos como vía de alcanzar la identidad plena. De novela en novela surge una *gemelidad perversa* caracterizada por el desdoblamiento y el juego ficcional. Sus personajes encarnan, tanto la parodia del individuo incapaz de vivir en un proyecto de unidad, como la alegoría sarcástica de la situación vivida en la Europa del Este a lo largo del siglo XX. La experiencia totalitaria marca su vida y su obra.

**Palabras clave:** Kristof; trilogía de los gemelos; gemelidad perversa; exilio; escritura; totalitarismo.

**Abstract**

Agota Kristof (1935-2011), Hungarian writer exiled in Switzerland since 1956, tackles the topic of twinship in her first three novels: *Le Grand cahier*(1986), *La Preuve* (1988), *Le Troisième mensonge* (1991). The two main characters, Lucas and Claus, represent the dream of twin brothers as a way of reaching the full identity. From one novel to other arise a wicked twinship characterized by the splitting and the fictional game. Her characters embody the parody of men unable to live in a unity project and the sarcastic allegory of the lived situation in eastern Europe in the XX century. The experience of totalitarianism marks her live and her work.

**Keywords:** Kristof; twins trilogy; wicked twinship; exile; writings; totalitarianism.

Le thème du double sous toutes ses formes, pose la question de l'unité et de l'unicité du sujet, et se manifeste par la confrontation surprenante, angoissante, surnaturelle de la différence et de l'identité (Jourde et Tortonese, 1996: 15).

L'envie d'écrire viendra plus tard, quand le fil d'argent de l'enfance sera cassé, quand viendront les mauvais jours, et arriveront les années dont je dirai: «Je ne les aime pas».

Quand, séparée de mes parents et de mes frères, j'entrerai à l'internat dans une ville inconnue, où, pour supporter la douleur de la séparation, il ne me restera qu'une solution: écrire (Kristof, 2002: 12).

## 0. Introduction

Le thème de la jumeauté dans l'œuvre de fiction de l'écrivain d'origine hongroise, Agota Kristof qui, exilée en Suisse depuis 1956, écrit en langue française, peut être qualifié de nucléaire dans ses trois premiers romans (*Le Grand cahier. La Preuve, Le Troisième mensonge*)<sup>1</sup>. Les personnages principaux, Lucas et Claus, sont présentés comme des frères jumeaux qui accomplissent l'acte d'écrire, ce qui leur permet d'appréhender différents moments de leur vie. Les trois romans constituent un tout et, de ce fait, ils ont été considérés comme une trilogie dont le fil conducteur est l'évolution des deux personnages principaux. Les deux frères représentent l'idéal rêvé, une voie qui permettrait d'atteindre l'identité pleine sans omettre la problématique du dédoublement qui lance des reflets trompeurs.

Or, le lecteur perçoit une fracture importante dans le traitement réservé aux deux jumeaux. Ils sont présentés, dans le premier roman, comme une unité indissociable; leurs identités sont mêlées à la première personne du pluriel. En revanche, dans les deux romans suivants, ce thème est altéré et de nouvelles perspectives s'imposent, qui complètent la *jumeauté perverse* au point de provoquer un dédoublement qui, dans le deuxième roman, sème le trouble chez le lecteur. Le troisième roman donne, en dernière instance, au lecteur la possibilité de créer un cadre de confiance; il se rapproche ainsi de la vérité, au détriment de la notion de jumeauté telle qu'elle est présentée dès le début. Le doute et la confusion s'installent avant toute chose. L'impression de jeu fictionnel est renforcée, qui permet à chacun des personnages-auteurs des textes écrits, mais surtout à la romancière elle-même, de construire un nouveau référent scriptural.

Rien n'est vrai, tout peut être mensonge. Un univers est bâti pour travestir la réalité. Les frères jumeaux, au terme d'une enfance et d'une adolescence partagées,

<sup>1</sup> Ce travail s'inscrit dans le cadre des objectifs du projet de recherche I+D+i (référence FFI2010-21554) financé par le Ministère espagnol pour la Science et l'Innovation.

subissent l'absence, fruit de la séparation, pour donner au roman son sens idéologique le plus profond et sa dimension esthétique plus problématique. Être ensemble pour être ensuite séparés et se sentir éloignés, distants et irréconciliables. Le lecteur est ainsi mené à travers le labyrinthe de l'exil et de ses conséquences existentielles, sociales et politiques. La gémellité est le reflet de la dislocation; elle se transforme en différence et en altérité et devient le conflit du dédoublement, la fragmentation de l'individu incapable de se reconnaître dans son être le plus profond. Les personnages d'Agota Kristof sont finalement une parodie de l'individu du XX<sup>e</sup> siècle dont l'échec est avant tout de ne pas avoir été capable de construire et de vivre dans un projet d'unité, même si l'on perçoit, dans les transgressions successives, le désir de trouver une plénitude possible de l'être. L'œuvre de l'auteur et ses personnages sont, en outre, l'allégorie sarcastique de la situation que vit l'Europe de l'Est au XX<sup>e</sup> siècle. L'expérience totalitaire marque sa vie et son œuvre.

### **1. Agota Kristof (1935-2011) et sa production littéraire**

Nous ferons référence aux aspects principaux de la vie d'Agota Kristof puisqu'ils peuvent contribuer à mieux comprendre le sens de son œuvre. Née à Csikvand (Hongrie) en 1935, sa famille s'installe dans la ville frontalière de Köszeg, près de l'Autriche, quand elle a quatre ans. Son père est mobilisé au début de la Seconde Guerre Mondiale mais il travaillera comme instituteur dans une école. Durant son enfance, elle subit les invasions allemande et soviétique, connaît les internats du régime communiste et est contrainte d'utiliser la langue russe à l'époque où elle est séparée de sa famille. À la fin de l'année 1956, après les événements violents et meurtriers de l'invasion soviétique en Hongrie, elle décide de fuir avec son mari et sa fille âgée d'un an et demi. Elle passe la frontière autrichienne de nuit, comme tant d'autres centaines de milliers de compatriotes. De là, beaucoup d'exilés seront convoyés, en train, vers différentes destinations en Europe. Agota Kristof est conduite avec sa famille en Suisse où elle est finalement accueillie dans une ville proche de Lausanne. Elle y travaillera plusieurs années dans une usine d'horlogerie (Bornand, 1996). Dès lors, sa vie est marquée, jusqu'à la fin de ses jours, par l'expérience amère de l'exil et de la séparation, ainsi que par le dur chemin de l'apprentissage d'une nouvelle langue et de sa culture. Elle est morte à Lausanne le 27 juillet 2011.

Ses souvenirs d'enfance et d'adolescence vont devenir la matière de son écriture et ses expériences sous-tendent la fiction de ses différentes œuvres. À l'école de son père, elle se délecte de lecture puis, pendant des années d'internat obligatoire, elle commence à écrire son journal en cachette, se glissant ainsi dans un univers d'expression interdit. Agota Kristof se familiarise donc dès son plus jeune âge avec la lecture et l'écriture.

À son arrivée en Suisse, elle reprend l'écriture sous forme de poèmes qui seront publiés dans une revue d'exil. Mais progressivement, elle abandonne ce mode



d'expression, plus en rapport avec les sentiments et les émotions, ainsi que la langue hongroise. Des années plus tard, lorsque sa connaissance écrite de la langue française le lui permettra, elle empruntera une nouvelle voie comme écrivain. Elle adopte le français et écrit des scripts radiophoniques, des pièces de théâtre et des centaines de manuscrits de récits fictionnels et autobiographiques qui ne verront le jour que trente ans après qu'elle ait connu l'exil. Son sens de l'engagement et de la dénonciation des vécus ne manquera pas d'être présent dans chacune de ses productions littéraires. Elle publie son premier roman en 1986, *Le Grand cahier*<sup>2</sup> qui fait d'elle un auteur à succès. Viennent ensuite *La Preuve* (1988) et *Le Troisième mensonge* (1991)<sup>3</sup>. Les trois romans –cela n'était pourtant pas l'intention première de l'auteur– constituent une trilogie pour le lecteur qui y trouve une trame commune dans la construction de la coordonnée spatio-temporelle et de la galerie de personnages dont le fil conducteur sont les deux personnages principaux, les frères jumeaux, Lucas et Claus, qui font l'objet de notre analyse. En 1995, elle publie le roman *Hier*<sup>4</sup> et se conforte dans son style austère et précis. Son autobiographie *L'Analphabète. Récit autobiographique* (2004) permet de recréer le parcours existentiel de l'auteur et le sentiment de nostalgie et vide qu'elle éprouve après son exil:

C'est ici que commence le désert. Désert social, désert culturel. À l'exaltation des jours de la révolution et de la fuite se succèdent le silence, le vide, la nostalgie des jours où nous avons l'impression de participer à quelque chose d'important, d'historique peut-être, le mal du pays, le manque de la famille et des amis (Kristof, 2004: 43-44).

Au fil de onze chapitres extrêmement concis, elle relate les épisodes les plus significatifs de son existence: son enfance et l'intérêt qu'elle porte à la lecture, la vie de famille et les conditions de misère dans lesquelles les plonge la guerre, sa vie à l'internat et la mort de Staline (qu'elle refuse de reconnaître comme un héros malgré l'obligation qui en est faite), sa relation d'opposition envers les langues allemande et russe, l'invasion et sa fuite vers l'Autriche, son arrivée en Suisse, le travail en usine et

<sup>2</sup> Le roman remporte le Prix du Livre Européen en 1992. Il est traduit dans plus de trente langues. Si les trois romans de la trilogie ont tous fait l'objet d'adaptations théâtrales et cinématographiques, *Le Grand Cahier* est le roman le plus souvent mis en scène par des réalisateurs différents. La première représentation réalisée en 2000 par la troupe chilienne La Troppa sous le titre *Los Gemelos* jouit d'une notoriété internationale.

<sup>3</sup> La trilogie a été traduite en espagnol sous le titre *Claus y Lucas* (El Aleph Editores, 2007). La traduction, d'Ana Herrera et Roser Berdagué, est finaliste du Premio Libreter de narrativa en 2007.

<sup>4</sup> Roman qui traite du thème de la vie des exilés dans leur pays d'accueil, ainsi que des sentiments de déracinement et de l'impossible intégration qui les mène à subir les conséquences les plus traumatisantes. L'idéal consistant à devenir un écrivain, tout comme l'idéal à trouver la femme aimée idéale, annoncent un horizon vital au-delà des difficultés après la séparation. Cf. l'étude: «Exilio y escritura femenina intercultural: Agota Kristof» (Alfaro, 2005a).

son long cheminement d'écrivain en langue française, sa langue de création qu'elle considère pourtant comme une langue ennemie (Yotova, 2007). La façon dont elle perçoit la langue d'adoption est très significative:

C'est ainsi que, à l'âge de vingt et un an, à mon arrivée en Suisse, et tout à fait par hasard dans une ville où l'on parle le français, j'affronte une langue pour moi totalement inconnue. C'est ici que commence une lutte pour conquérir cette langue, une lutte longue et acharnée qui durera toute ma vie.

Je parle le français depuis plus de trente ans, je l'écris depuis vingt ans, mais je ne le connais toujours pas. Je ne le parle pas sans fautes, et je ne peux l'écrire qu'avec l'aide de dictionnaires fréquemment consultés.

C'est pour cette raison que j'appelle la langue française une langue ennemie, elle aussi. Il y a encore une autre raison, et c'est la plus grave: cette langue est en train de tuer ma langue maternelle (Kristof, 2004:23-24).

Un an plus tard, elle produit un recueil d'histoires courtes, *C'est égal* (2005a)<sup>5</sup> et une tétralogie de pièces de théâtre intitulée *L'Heure grise et autres pièces* (1998)<sup>6</sup> et *Où es-tu Mathias?* (2005b)<sup>7</sup>. Elle publie, plus récemment, *Le Monstre et autres pièces* (2007)<sup>8</sup>.

Si, dans sa carrière d'écrivain, Agota Kristof n'est pas prolifique, elle jouit néanmoins d'une grande notoriété<sup>9</sup>. Elle estimait que tout ce qu'elle avait à dire a été dit et que son œuvre ne nécessitait pas d'être développée ou recréée sous de nouvelles perspectives plus politiques ou philosophiques. Elle avait même décidé de prendre ses distances avec l'écriture et affirmait, depuis quelques années, que la littérature avait

<sup>5</sup> L'auteur inclut vingt-cinq histoires courtes qu'elle avait commencé à écrire dès son arrivée en Suisse. Les personnages sont le témoignage du désarroi existentiel que provoquent la séparation et le déracinement. Ils vivent tous au bord du rêve impossible à accomplir.

<sup>6</sup> Au travers de quatre œuvres de théâtre écrites précédemment (*John et Joe*, 1972; *La Clé de l'ascenseur*, 1977; *Un Rat qui passe*, 1972 et *L'Heure grise et le dernier client*, 1972) le lecteur prend contact avec l'existence humaine sous un jour ironique. L'auteur accorde à ses personnages la possibilité de faire une critique acharnée du système totalitaire. Cf. notre étude «Estructuración espacio-temporal en *Un rat qui passe* de Agota Kristof» (Alfaro, 2005b).

<sup>7</sup> Bref récit suivi d'une pièce de théâtre très courte intitulée *Line*. Ce sont des œuvres écrites dans les années 70 mais que l'auteur n'avait pas publiées. Les thèmes prioritaires pour Kristof y sont récurrents: l'enfance, la gémellité comme idéal, et le temps dans son processus de dissolution.

<sup>8</sup> Recueil de quatre pièces de théâtre (*Le Monstre*, *La Route*, *L'Épidémie*, *L'Expiation*) décrivant des situations sordides et des personnages marqués par des expériences cruelles (la mort, la folie ou l'aliénation) face auxquelles il n'y que l'imagination pour retrouver la dignité humaine.

<sup>9</sup> Prix du Livre Inter en 1992 pour son roman *Le troisième mensonge*. Ses œuvres sont aujourd'hui traduites dans plus de trente langues. Elle est Prix autrichien en 2008 pour l'ensemble de son œuvre, et Prix Gottfried Keller (Suisse) en 2001.

cessé de l'intéresser: «Tout m'est égal maintenant, même l'écriture. Ça m'a beaucoup importé, mais plus maintenant» (Armel, 2005)<sup>10</sup>.

## 2. Étude de la trilogie: *Le Grand cahier*, *La Preuve*, *Le Troisième mensonge*<sup>11</sup>

Nous avons affaire à une série de trois romans qui s'articulent autour de la présence de deux personnages principaux dont l'identité s'entretient d'un roman à l'autre. Les deux personnages se construisent, dès le début, dans un même environnement qui va évoluer en fonction des changements qui se produisent dans la coordonnée spatio-temporelle. Leurs vies, étroitement liées au début, sont progressivement séparées à mesure que la trame avance, d'un roman à l'autre, et la charge de subjectivité est renforcée par une nouvelle dimension dans laquelle l'objectivité et la narration à la première personne se relayent.

L'histoire de chacun des romans se déroule comme suit:

*Le Grand cahier*: deux frères jumeaux, sans nom et sans âge précis, relatent les expériences qu'ils ont traversées dans leur enfance et leur première adolescence, à une époque de guerre indéfinie où ils vivent avec leur grand-mère maternelle, loin de la grande ville qu'ils habitaient avec leurs parents<sup>12</sup>. La mère décide de les confier à la grand-mère et de les tenir éloignés des hostilités. A la fin du roman, ils sont séparés l'un de l'autre car l'un des deux passe la frontière et s'exile. L'histoire est présentée à la première personne du pluriel et le dédoublement des deux personnages n'advient jamais, sauf lors d'une représentation théâtrale à laquelle ils prennent part et où l'on perçoit effectivement, d'une manière circonstancielle, la dissociation entre les deux jumeaux (Kristof, 1986: 104-105).

*La Preuve*: après la séparation douloureuse des deux frères, le personnage resté dans la ville frontalière entame une nouvelle étape de sa vie qui va correspondre à la période de d'après-guerre. Nous savons alors que le personnage principal se nomme Lucas et, autour de lui, la plupart des personnages qui avaient été présents dans le récit fictionnel de la première partie de la trilogie réapparaissent; un nom propre leur est également donné. Lucas consacre sa vie à attendre le retour de son frère. Et pourtant, quand, à la fin du roman, le frère qui avait passé la frontière, Claus, revient, il ne retrouve pas son frère, Lucas, qui a quitté la ville il y a quelque temps, une vingtaine d'années, fatigué d'attendre le retour de son frère.

<sup>10</sup> Dans une interview donnée au quotidien *El País* (7/02/2007) intitulée: «No me interesa la literatura», Kristof explique les raisons de son attachement à l'écriture et son évolution depuis l'époque de son exil.

<sup>11</sup> Pour un développement plus détaillé de la trilogie, nous renvoyons à nos études: *Escribir en la frontera. Exilio y escritura en la trilogía de Agota Kristof: Le Grand cahier, La Preuve, Le Troisième mensonge* (Alfaro, 2007) et «Exil et création littéraire au sein de l'Europe contemporaine» (Alfaro, 2008).

<sup>12</sup> Si l'indéfinition est maintenue tout au long du récit, de nombreux éléments descriptifs et contextuels induisent toutefois à penser que l'action se déroule dans un pays d'Europe de l'Est, sous un régime totalitaire.

*Le Troisième mensonge*: la dernière partie de la trilogie commence au moment où les deux frères jumeaux, Lucas et Claus, se retrouvent, dans la ville frontrière, après cinquante ans de séparation. Le roman est organisé autour de deux parties distinctes, et il prête à penser, au début du moins, que celles-ci sont respectivement écrites par chacun des deux frères. La différenciation entre l'une et l'autre, implique la désagrégation du principe de gémellité. Le *nous* de l'instance énonciative est brisé dans l'intention –apparemment jusqu'à la fin de la seconde partie– de mettre au jour l'auteur de chacun des récits. L'indissociable *nous* de la première partie de la trilogie est scindé en deux personnes distinctes qui assument, chacune depuis le *moi* singulier et personnel, le récit de leur vie. La première partie raconte à la première personne la vie de Lucas-Claus, le frère qui a passé la frontière. La deuxième partie, également rédigée à la première personne, est développée par un personnage principal qui apparaît pour la première fois et se nomme Klaus. Klaus intervient simultanément comme narrateur et personnage principal. Il raconte, dans le présent, l'histoire de sa vie. Les évocations du passé sont donc récurrentes. Son récit remonte à l'époque de la petite enfance des deux frères, moment de la séparation, il parcourt l'adolescence, puis l'âge mûr, puis se situe à l'âge réel du personnage de Klaus, cinquante ans, qui entreprend de raconter l'histoire de sa vie. Après tant d'années, la rencontre des deux frères si longtemps attendue est un immense échec. Lucas se suicide. Il laisse un manuscrit (inachevé), où il raconte son expérience de vie. Et Klaus, au contraire, écrit après le suicide de son frère (fictif), et prend pour référence le manuscrit de Lucas. L'histoire racontée par Lucas évoque des questions générales de la biographie, alors que l'histoire racontée par Klaus se réfère à des aspects spécifiques de la sienne.

Ainsi donc, les trois romans présentent une mosaïque de vérités et de mensonges qui tournent autour de trois manuscrits différents dans lesquels les auteurs se présentent à chaque fois sous des abords différents. Lucas se révèle finalement comme le personnage central; l'histoire de sa vie, aussi dure et cruelle que peut l'être une histoire de vie en temps de guerre et d'exil, requiert d'être recréée. Incapable d'accepter les mensonges de son frère Klaus, lui aussi décide de mentir. Les trois romans sont, jusqu'au bout, les mensonges que Lucas a voulu romancer dans le cadre de la fiction. Durant toute sa vie, écrire a été sa raison d'être. Chaque manuscrit est une occasion de raconter la vie non pas telle qu'elle a été en réalité, mais comme il aurait aimé qu'elle fût. Le premier et le deuxième roman racontent l'histoire d'une fiction. En revanche, le troisième nous révèle les mensonges et nous montre le véritable visage de la réalité d'un personnage unique. L'idéal de la gémellité s'en trouve brisé et devient, en première instance, un mode d'hétérogénéité discursive visant à représenter, sous un angle conceptuel et idéologique, la dénonciation de la fracture de l'identité personnelle rêvée comme un idéal de continuité:

Je me couche et avant de m'endormir je parle dans ma tête à  
Lucas, comme je le fais depuis de nombreuses années. Ce que

je lui dis, c'est à peu près la même chose que d'habitude. Je lui dis que, s'il est mort, il a de la chance et que j'aimerais bien être à sa place. Je lui dis qu'il a eu la meilleure part, c'est moi qui dois porter la charge la plus lourde. Je lui dis que la vie est d'une inutilité totale, elle est non-sens, aberration, souffrance infinie, l'invention d'un Non-Dieu dont la méchanceté dépasse l'entendement (Kristof, 1991: 156).

En somme, nous pourrions affirmer que, dans *Le Grand cahier*, la figure du double opère, selon la typologie de dédoublement établie par Juan Bargalló (1994: 11-25), par *fusion* au travers du *nous*. Avoir un frère jumeau est une manière d'instaurer une équivalence entre un *moi* et un *toi* et de sentir le soutien d'un adjuvant-protecteur dans un monde hostile face auquel il faut réagir pour maintenir sa propre identité. Dans *La Preuve*, le double unifié de la gémellité souffre de l'amertume de la disjonction, chaque frère vivant séparément, sans que se produise entre eux la rencontre souhaitée. *Le Troisième mensonge* aborde la rupture du *nous* et du double unificateur de la gémellité. Chacun des frères vit reclus dans sa propre histoire personnelle, et lorsque la rencontre désirée advient, elle est vouée à l'échec car il n'y a aucune volonté de reconnaissance réciproque. Le dernier narrateur tente de rétablir l'ordre et de recoller les différents éléments de vie au travers des manuscrits. Le lecteur perçoit que la vie rêvée de la gémellité s'avère être une espèce de quête, à travers l'écriture, de ce qui pourrait être une pseudo-gémellité.

### 2.1. Le mythe des jumeaux. La gémellité comme projet de mise en fiction dans le contexte de l'écriture

Le mythe<sup>13</sup> des frères jumeaux a été présent dans toutes les civilisations. Il a été repris par les différentes mythologies, de l'Antiquité à nos jours, au travers de diverses manifestations artistiques et sous un symbolisme très varié. Le sentiment de dualité régit différents aspects de la cosmogonie humaine et s'inscrit dans une tradition de pensée qui s'interroge sur l'origine et la destinée de l'homme; les variantes les plus fréquentes de la polarité que ce mythe représente sont: la vie et la mort, la lumière et les ténèbres, le ciel et la terre, le bien et le mal, l'âme et le corps (Cirlot, 1985: 214-215). Dans la tradition gréco-latine, Castor et Pollux, les frères jumeaux, deviennent des êtres vénérés, porteurs d'héroïcité et de force, et qui symbolisent en

---

<sup>13</sup> Rappelons que du point de vue étymologique, *mûthos* voulait dire ce qui était fait par les poètes, les artistes, c'était la fable, par opposition au *lógos* qui représentait le discours construit par les philosophes. Dans la Grèce antique le *mûthos* avait quelques fonctions essentielles: éducative et d'initiation à la vie afin d'impulser les valeurs et apprendre à exprimer les émotions. De même il permettait, en favorisant l'imagination en dehors de la réalité, de garantir le bien être de l'âme. Platon écrit ses essais philosophiques (*Phédon*, *La République*, *Phèdre*, *Le Banquet*) en se servant du mythe qui lui permettra d'instaurer ses réflexions autour de l'identité, de l'unité de l'homme et de la vie de l'âme (Brisson, 2008: 17-40).

même temps, d'après le signe du zodiaque qui les représente (du latin *gemi*, jumeaux), «la dualité, la séparation, la contradiction, la similitude et la duplication» (Cazenave, 1989: 343-344). Dans la filiation de cette tradition, les frères jumeaux sont l'expression de différentes problématiques et leur union et leur ressemblance nous rapprochent de la figure énigmatique du *double objectif* ou *double extérieur* pour évoluer vers le *double subjectif* tel qu'il est étudié par Jourde et Tortonese (1996).

Dans sa trilogie, Agota Kristof reprend le mythe des frères jumeaux sous un nouvel angle. Elle adopte une perspective très particulière (motivée par le contexte existentiel et politique extrêmement dur qu'elle a dû vivre) où la gémellité devient fiction et un rêve qui vient mitiger ou compenser l'isolement et la solitude de l'individu dans un monde hostile et infligé de l'extérieur. À la fin du parcours, le personnage du jumeau qui n'a pas son double se rapproche du *double subjectif*, illusion frustrée d'un sujet qui a vécu dans la privation et les difficultés.

Dans ce cadre général, l'acte d'écrire peut être vu comme l'élan initial et, avant tout, comme le fil conducteur qui sous-tend les trois romans. Ecrire permet d'abord de structurer, puis de déstructurer l'idéal de la gémellité, jusqu'au dédoublement et à l'adoption d'un changement de perspective, qui s'obtient par le biais du processus énonciatif. Dans *Le Grand cahier*, les frères jumeaux sont la recreation positive et bénéfique du côté le plus dramatique de l'existence de Lucas, dans la fiction, qui vit jusqu'à leurs conséquences ultimes la séparation, la douleur, l'exil et la solitude, le silence et enfin la mort. Le lecteur sait, à la fin de la trilogie, que l'acte d'écrire qu'il décide de mener dans chacun des romans donne lieu, du point de vue formel, à une orientation différente de celle qui progressivement se produit dans le développement de la fiction compositive. Du point de vue thématique, cela peut être compris comme une remise en cause du roman en tant qu'espace de vérité. Lucas-Claus n'est qu'un personnage de fiction né de l'imagination de Klaus. A la fin de la trilogie, ce personnage dévoile sa personnalité tourmentée par les peurs éprouvées; sa solitude est manifeste: «Je sais très bien que dans cette ville, chez Grand-Mère, j'étais déjà seul, que même à cette époque j'imaginai seulement que nous étions deux, mon frère et moi, pour supporter l'insupportable solitude» (Kristof, 1991: 68).

D'un point de vue théorique, si l'on tient compte de la distinction établie par la critique entre le *double subjectif* et le *double objectif* (Jourde et Tortonese, 1996), il est ici avéré que l'œuvre qui nous occupe est une recreation du double subjectif. Nous pouvons dire que le personnage écrivain, Lucas-Claus, est confronté à l'énigme de sa propre identité ou encore à la confusion déconcertante entre un individu, et un autre, semblable; il serait donc à la recherche de la fusion de son identité fragmentée et isolée avec un frère jumeau sur lequel s'appuyer et se protéger, même si cette quête de la gémellité est finalement réduite à une illusion impossible à atteindre, au point d'expérimenter la scission et le dédoublement en tant que sujet qui a recherché l'unicité à travers la gémellité.

Ainsi donc, dans le premier roman, le *nous* est établi dès le départ comme une unité indissociable qui se renforce au fil du roman: «Nous arrivons de la Grande Ville. Nous avons voyagé toute la nuit» (Kristof, 1986: 8). Le *nous* permet d'estomper la puissance autobiographique qui dériverait d'un « mon frère et moi » et concentre l'intensité de l'énonciation sur une seule entité énonciative (Armel, 2005: 94). L'indéfinition est assumée par l'écriture même et les jumeaux peuvent aussi, tout comme l'auteur, esquiver ironiquement la responsabilité de l'écriture. De ce fait, une telle ressemblance intime et une telle identité peuvent surprendre le lecteur. Les deux frères, présentés comme des jumeaux mais d'une manière imprécise quant à leur description physique, entament une nouvelle vie loin de leurs parents et de la grande ville. Ils vont vivre avec leur Grand-Mère qui va les faire travailler pour gagner leur vie. Les jumeaux laissent un témoignage de leurs activités dans un projet commun défini au chapitre intitulé *Nos études*. Ils établissent un ordre d'écriture apparenté aux rédactions scolaires, rédigent leur *grand cahier* et y rapportent une sélection des différents moments et événements de leur enfance en commun. Chacun des chapitres<sup>14</sup> correspond à une composition de moins de deux pages, qu'eux-mêmes soumettent à un rigoureux processus de sélection:

Voici comment se passe une leçon de composition:

Nous sommes assis à la table de la cuisine avec nos feuilles quadrillées, nos crayons, et le Grand Cahier. Nous sommes seuls.

L'un de nous dit:

Le titre de ta composition est: « L'arrivée chez Grand-Mère ».

L'autre dit:

– Le titre de ta composition est: «Nos travaux».

Nous nous mettons à écrire. Nous avons deux heures pour traiter le sujet et deux feuilles de papier à notre disposition (Kristof, 1986: 32-33).

Pour ce qui est du cahier d'écriture, il représente l'espace partagé; inaccessible aux autres, il est écrit dans l'intimité. Ce cahier peut être associé au journal intime, il devient une technique narrative au service de la fiction, chaque chapitre renforce la fragmentation du texte qui se présente comme des séquences discontinues et favorise la mise à nu des personnages principaux. Les frères jumeaux s'installent au grenier où personne ne sait qu'ils écrivent; ils y gardent aussi leur cahier, dans un coffre. Ce grenier, c'est l'endroit le plus caché de la maison d'où ils voient ce qui se passe, depuis

<sup>14</sup> 62 chapitres au total qui peuvent être considérés comme des tableaux scéniques. Dans l'ensemble, la technique théâtrale prédomine, les séquences dialogiques sont nombreuses, entremêlées de descriptions très sommaires, elles apportent dynamisme et authenticité au récit. Les dialogues et les répliques accentuent la dramatisation des faits relatés. Chaque tableau présente une scène et un temps différents, de sorte à jouer sur la théâtralisation des événements.

les hauteurs et l'isolement (Kristof, 1986: 11). Le grenier, tout comme le coffre, représentent, symboliquement, le lieu de l'inconfort, de l'occulte, le lieu donc où le projet de dislocation familiale est mis en œuvre puisqu'il permet aux frères jumeaux de s'écarter de l'ordre établi par la Grand-Mère. Par ailleurs, la maison devient le centre mythique. C'est là que l'on trouve la protection contre les agressions de l'extérieur qui se caractérise par son hostilité et une grande violence (les bombardements et la méchanceté des personnes avec lesquelles ils vivent). La maison est donc, selon l'approche de Bachelard, l'archétype de *l'espace heureux*, elle sert de refuge et de protection (Bachelard, 1957). Par ailleurs, l'acte d'écrire passe par un exercice de maîtrise de la langue et de l'écriture; les jumeaux travaillent le texte et ses mots à l'aide du dictionnaire, avec la volonté de n'introduire aucun sentiment et de ne jamais s'abandonner à une inspiration imaginative. Leur seul souhait est de refléter fidèlement l'objectivité de ce qu'ils vivent (Kristof, 1986: 34). Les personnages qui les entourent et avec lesquels ils vivent sont présentés comme vaincus sous un regard qui décrit de manière apparemment objective (focalisation externe) dès lors que l'action et les personnages sont vus par les personnages jumeaux (focalisation interne). Il en découle un concept qui devient centre d'énonciation exposé aux chamboulements parce qu'il s'intègre dans un système de représentation qui est confusion de par son caractère multivalent et multiplicateur. Petit à petit, une atmosphère de mystère s'installe dans laquelle le lecteur se sent spectateur d'un monde qui se meut en permanence au rythme des changements narratifs, et dans un dialogue constant, comme si c'étaient toujours les autres qui incarnaient la parole représentée. Tous les codes narratifs mènent à une figuration déformée et disloquée qui se manifeste en modulations successives. Le lecteur découvrira un peu plus loin dans le texte, que chacun des chapitres, conçu comme un tableau scénique, est une opportunité d'auto-interprétation et, dans son ensemble, un projet d'initiation à la vie.

Le style laconique est austère et avare de descriptions. Les adjectifs n'existent pas de sorte à ne pas exprimer de sentiments et d'émotions. Les frères n'utilisent que des phrases concises, dominées par la dimension performative et minimaliste. Dire et faire est la consigne des jumeaux qui *s'exercent* physiquement et mentalement à affronter la dureté et la cruauté de la réalité vécue dans la perspective de l'ingénuité de l'enfance, l'humour et le sarcasme. L'ironie parcourt la trilogie. C'est la figure qui permet à l'auteur de cacher et de dissimuler la vérité, d'habiter, le cas échéant, les espaces blancs, les implicites qui configurent la totalité de sa narration<sup>15</sup>.

## 2.2. Dédoublément et changement de perspective

À partir des deux romans suivants, *La Preuve* et *Le Troisième mensonge*, l'acte même d'écrire intervient de nouveau et contribue à mettre en évidence le processus de dédoublément et de changement de perspective qui devient un projet individuel

<sup>15</sup> Rachele Branchini (2010) a analysé les stratégies de l'ironie dans la trilogie d'Agota Kristof.



ayant néanmoins une dimension de pluralité et la volonté de se constituer en trace laissée au frère absent, s'il revenait, et en interrogation pour le frère écrivain. Il ne faut pas négliger non plus, dans le sens des théories de Freud et de Jung, l'importance que revêt, d'un point de vue philosophique, le dédoublement dans sa dimension conceptuelle. Le dédoublement est une façon d'avancer vers la différence, de laisser des empreintes et de tracer le chemin; c'est aussi la capacité de se supprimer soi-même et de glisser vers le concept de différence, telle qu'il est développé par Derrida qui intègre dans sa proposition l'idée freudienne de la conscience et de l'inconscient ainsi que le concept jungien d'inconscient collectif (Derrida, 1972). Ces aspects –laisser une empreinte et revenir sur ses origines pour découvrir les traces du passé– sont mis en évidence dans l'errance à travers la ville du personnage principal et par la présence d'autres personnages qui peuvent être perçus comme des doubles, ou du moins comme des personnages itératifs du personnage principal qui viennent compléter l'insuffisance existentielle inhérente à l'individu qui s'interroge. La galerie de personnages agit comme un reflet spéculaire de son insatisfaction. Par ailleurs, l'entrelacs des rues, places, maisons, façades et bâtiments se manifeste comme la territorialité de l'étrange. Quant au ton et à l'esthétique créative, le style enfantin des jumeaux disparaît et le mode composition-rédaction est remplacé par le manuscrit. Par ailleurs, l'objectif de l'écriture diffère également, si les jumeaux écrivaient pour construire une manière d'être qui les protège du monde extérieur, à partir du deuxième roman, l'objectif sera de témoigner de l'existence et, surtout, de contribuer à *l'établissement de la preuve* d'avoir vécu dans un ici et un maintenant.

Dans *La Preuve*, l'écriture est le fait de Lucas, le personnage central, jusqu'au dernier chapitre du roman où il n'est plus présent. Cet acte est présenté à la troisième personne par un narrateur omniscient qui relate tout ce qui se passe et l'énonciation ne révèle rien de celui qui parle. Le souci d'objectivité et d'absence d'expression émotive est de nouveau présent et reporté à l'instance énonciative qui assure, formellement au moins, la non-subjectivité. En revanche, du point de vue thématique, la volonté d'écrire caractérise Lucas d'une part, mais aussi différents personnages du roman qui accompagnent Lucas dans son devenir existentiel. Rappelons que son désir d'écrire plonge ses racines dans la douleur irréparable de la séparation des deux frères jumeaux qui a lieu à la fin du premier roman et qui anime le flux des événements du deuxième roman (Kristof, 1988: 11). Il y a en outre plusieurs personnes liées à l'expérience littéraire et surtout à l'écriture. Ce sont les deux personnages-écrivains, Mathias<sup>16</sup> et Victor<sup>17</sup>, qui peuvent être considérés comme des doubles imaginaires de

---

<sup>16</sup> Fils adoptif de Lucas, c'est par lui qu'il apprend la véritable valeur de l'écriture. Avant même de pouvoir écrire, il dessinait sur un cahier à dessin, tout comme Lucas écrivait dans le *grand cahier*. Sa vie est volontairement tronquée et ses écrits disparaissent avec lui. C'est un personnage physiquement difforme et voué au silence de l'existence. Durant sa vie, écrire est pour lui un mode d'expression, une manière d'affronter la vie et de survivre aux multiples difficultés qu'elle réserve.

Lucas, ou qui développent du moins certains aspects de sa personnalité et créent une choralité thématique et énonciative qui enrichit la trame de la fiction. Mathias, tout comme Victor, est en quelque sorte le reflet des désirs insatisfaits et de la frustration que ceux-ci génèrent du point de vue du développement de la personnalité. Par ailleurs, Claus<sup>18</sup> est lui aussi un personnage qui donne un sens à sa vie par l'écriture. Les trois personnages ont des ressemblances dans cette activité –l'écriture– qui constitue le noyau fondationnel de l'œuvre de Kristof. À la fin du roman, de nouveaux éléments liés à l'écriture apparaissent: deux écrits paratextuels qui viennent compléter, du point de vue de l'autorité officielle, ce que le reste de l'histoire n'avait pas explicité. Ce sont, *le procès-verbal* et *le post-scriptum*. Si les deux textes contiennent des traits analogues par l'information qu'ils fournissent –ils servent de *preuve*, sous deux angles différents, à l'existence des deux frères, Lucas et Claus, dans la ville frontière de K.– les différences qui les opposent sont néanmoins importantes. *Le procès verbal* est un document policier, il rend compte de ce qui est advenu:

Lors de son interrogatoire, Claus T. a prétendu être né dans notre pays, avoir passé son enfance dans notre ville, chez sa grande mère, et a déclaré vouloir rester ici jusqu'au retour de son frère Lucas T. le surnommé Lucas ne figure sur aucun registre de la ville de K. Claus T. non plus (Kristof, 1998: 186).

Alors que le *post-scriptum*, document technique lui aussi, représente la voix de l'objectivité dans l'écriture. Il atteste de l'existence du manuscrit de Claus T. et fournit des informations véridiques au lecteur:

Nous avons naturellement, pour des raisons de sécurité, examiné le manuscrit en possession de Claus T. Il prétend, par ce manuscrit, prouver l'existence de son frère Lucas qui en aurait écrit la plus grande partie, lui-même, Claus, n'ayant ajouté que les dernières pages, le chapitre numéro huit. Or l'écriture est de la même main du début à la fin et les feuilles de papier ne présentent aucun signe de vieillissement. La totalité de ce texte a été écrite d'un seul trait, par la même personne, dans un laps de temps qui ne peut remonter à plus de six mois, c'est-à-dire

<sup>17</sup> Ce personnage, tout comme Lucas, veut laisser un témoignage de sa vie. Son grand projet vital est de devenir écrivain, de perdurer au-delà de la fugacité du présent et d'échapper à la vacuité de l'existence. Tout ce que Victor a écrit est littéralement incorporé dans le manuscrit de Lucas. Ses écrits ne disparaissent pas, contrairement à ce qui arrive à Mathias, ils sont intégrés dans une autre œuvre et contribuent à donner une perspective plurielle et dialogique à l'œuvre de Lucas.

<sup>18</sup> Après 35 ans d'exil, Claus revient à la ville dans laquelle il a vécu enfant. Il veut retrouver les traces de son passé et de son frère jumeau. Il parcourt la ville et est informé du départ de son frère Lucas qui, au terme de nombreuses années d'attente, décide de partir en laissant les manuscrits de son écriture à Peter, membre du Parti. Les manuscrits sont remis à Claus. Celui-ci les lit et est en outre arrêté et incarcéré par la police parce qu'il n'a pas toute la documentation requise pour justifier de sa véritable identité civile.

par Claus T. lui-même pendant son séjour dans notre ville  
(Kristof, 1998: 187).

Pour finir, le lecteur réalise que tout ce qui a été raconté est un mensonge, que rien de ce qui est arrivé dans la ville de K. n'est vrai, et que les personnages n'ont jamais existé non plus. Claus est d'autre part le seul responsable de l'écriture; tous les autres personnages acquièrent la véritable dimension qui leur revient: avoir contribué à la fiction. Le mensonge est établi et le lien de confiance qui lie le narrateur au lecteur est rompu; le pacte d'objectivité devient suspect et une trame de faussetés est tissée qui donne au récit la dimension d'un jeu kaléidoscopique. Dans une perspective spatio-temporelle, l'instabilité et les changements qui se manifestent dans l'instance énonciative sont renforcés. Les espaces représentés, la temporalité ambiguë et le mouvement d'allées et venues des personnages dans les rues de la ville, montrent la multiplicité des points de vue, des voix et des perceptions qui s'opposent comme un univers multidimensionnel sous les yeux et le regard de cohésion des jumeaux.

Dans *Le Troisième mensonge*, les frères jumeaux sont différenciés, ils ont chacun leur propre voie, ils apparaissent comme des personnages dédoublés. Lucas-Claus, écrit la première partie dans la prison de la ville de K. et la seconde partie est attribuable à Klaus. Lucas se suicide et Klaus utilise le manuscrit de Lucas, dans la trame de la fiction, pour compléter l'acte d'écrire et établir l'ordre véritable de l'écriture qui est d'être l'auteur des trois romans de la trilogie. La fiction de la gémellité, dans la fiction de la narration, cède le pas au projet de solidarité entre les frères que seul le mensonge peut contribuer à réaliser:

– Pourquoi signe-t-il Lucas? Etait-il réellement votre frère?

Je dis:

– Non. Mais il y croyait tellement que je ne peux pas lui refuser cela.

[...]

Je dis:

C'est la vérité. Il n'y a aucun lien de parenté entre nous (Kristof, 1991: 162).

L'on ne détecte, du point de vue du style, aucune différence entre le premier et le deuxième roman, ce qui peut aider à prouver qu'il s'agit du même auteur et que, dans la fiction, chaque manuscrit a été écrit par deux personnes différentes, chacun des deux frères, au sein de la fiction. Il est souligné d'une manière irréfutable que l'auteur a eu recours au mensonge et à la duplicité pour atténuer le poids de l'individu en tant qu'être isolé, scindé dans sa propre solitude<sup>19</sup>. C'est une façon de refléter le

<sup>19</sup> Il est intéressant de signaler l'évolution des noms des personnages qui accentuent l'idée de jeu, de confusion et d'imprécision comme une stratégie visant à voiler et dévoiler l'identité du personnage principal. Lucas est Claus, puis Claus est Lucas, et ce dernier est Klaus qui se présente à la fin comme narrateur-écrivain de l'ensemble du récit (Petitpierre, 2000: 141-142).

dédoublément sous-jacent dans la personnalité du personnage écrivain qui idéalise d'une part et désacralise de l'autre les images du père et de la mère comme des référents de son histoire personnelle. Le père meurt et la mère, incapable de reconnaître son fils, ne peut qu'attendre de mourir après avoir mentalement tué son propre enfant dans le temps passé<sup>20</sup>. Du point de vue matériel, le manuscrit ne présente pas non plus de symptômes de vieillissement, ce qui prouve qu'il a été écrit à un moment proche de l'instant présent. Le manuscrit est le témoignage ultime de l'identité du *moi* comme unité et il remet en cause le sentiment d'aliénation de l'individu, sa capacité à se transformer pour ne pas tomber dans l'annihilation.

### 2.3. La gémellité comme jeu fictionnel et jeu existentiel

Peut-on, cependant, se remettre de la réalité de la vie? Est-il pertinent de se demander *qui suis-je* ou *qui es-tu*? Telles sont les questions les plus pressantes que l'on puisse se poser dans une perspective existentialiste. Certains éléments, dans l'œuvre de Kristof, peuvent mener à une réponse où la négativité prévaudrait du fait de l'insatisfaction du *moi* lui-même comme reflet de la crise d'identité à laquelle est soumis l'individu face à la réalité du monde. L'on peut également établir un parallélisme avec le théâtre de l'absurde tel qu'il est représenté par les personnages beckettien qui jouent l'attente. La production littéraire d'Agota Kristof est l'allégorie de l'hybridation théâtrale. La description y est minimale de sorte à créer un espace scénique ironique corrosif et destructeur comparable à la réalité. Un espace doté de parole mais qui atteint pourtant le silence (Branchini, 2010).

Les possibilités envisageables sont nombreuses mais il en est une qui s'impose parmi toutes celles que le lecteur pourrait imaginer dans le jeu de la fiction. La force initiale de la prétendue gémellité se construit finalement comme un jeu existentiel à l'intérieur du jeu fictionnel qu'est le jeu de l'identité-hétérogénéité énonciative. Dans toute sa complexité, le *moi* responsable du récit, est un *moi* narrateur d'une part, et un *moi* qui narre de l'autre. Le lecteur le perçoit comme un moi narrant dans le devenir de la narration. Le *nous* de la gémellité se transforme progressivement en une dislocation, en un narrateur qui se montre distant et distinct au fil des romans, au point de bâtir la triade auteur-narrateur-personnage comme une entité indivisible qui est en même temps un espace d'identités différenciées et confuses. Les différentes voix énonciatives mettent en évidence la distorsion fictionnelle consistant à vouloir présenter différentes vies de l'auteur-narrateur des manuscrits. Le dernier roman dévoile les différences, les mensonges; l'on y perçoit le filigrane du véritable narrateur aux diffé-

<sup>20</sup> Nous avons affaire à des personnages archétypiques tels que les entend la psychologie de Jung (1989). Le *moi* conscient du personnage-écrivain-narrateur veut réchapper de l'aliénation intérieure et résout partiellement l'expérience de totalité dans l'univers fictionnel. La confrontation n'atteint pas ses conséquences ultimes et l'individuation ne cristallise pas. Nous pouvons en déduire que l'auteur dénonce symboliquement l'aliénation de l'individu incapable de s'affranchir des instances qui exercent le pouvoir idéologique, institutionnel et étatique (l'Église, l'École et l'État).

rents stades vitaux de son existence, de l'enfance à la maturité de sa vie. Le lecteur découvre le jeu auquel il a été soumis dès le premier roman et l'on pourrait penser qu'il en accepte les conséquences dès lors qu'il décide d'accepter que la fiction n'est que le paradoxe de la réalité. Disons que, dans l'optique de l'identité littéraire contemporaine et de l'évolution esthétique du roman dans le sens que signale Kundera dans *L'Art du Roman* (1986) et dans *Le Rideau. Essai en sept parties* (2005), un paradoxe potentiel apparaît, celui de la réalité comme subversion de la tradition et comme *esthétique du nihilisme* selon l'expression heideggérienne. Le paradigme de la modernité se présente sous un aspect qui veut rompre avec l'Histoire tout en restant ancré dans une multitude d'histoires personnelles menant à la transcendance de l'art d'écrire (Compagnon, 1990). Par ailleurs, du point de vue philosophique, la question de l'identité et de la différence a toujours été très importante dans la tradition de la pensée occidentale; la réflexion contemporaine intègre la notion d'altérité et apporte une plus grande richesse aux études actuelles (Gabilondo, 2001)

L'auteur utilise la coordonnée espace-temps pour soutenir la progression identitaire de ses personnages; elle donne au narrateur (dans ses différentes stratégies énonciatives, à la première personne du singulier ou du pluriel ou à la troisième personne du singulier) la possibilité d'établir un récit fragmenté et multivalent, un récit dans lequel s'établit également une multiplicité de temps présents et passés. Si le présent prévaut dans les trois romans et si l'on constate une apparente linéarité, l'alternance temporelle est en cohérence avec la fragmentation de l'organisation séquentielle qui brise d'une manière réitérée la structure chronologique structurée. Le temps passé s'intègre dans le temps présent et montre le temps de la mémoire comme le rêve d'un présent impossible dans lequel le narrateur aurait souhaité se situer. Tous les personnages, principaux et secondaires, oscillent entre présent et passé; un autre temps s'impose, qui regarde vers l'intérieur. Le regard introspectif prend son sens à la fin de la trilogie comme une force matricielle dans laquelle on perçoit la nostalgie d'un autre devenir existentiel qui n'a pas été<sup>21</sup>.

Il est également opportun de noter que tous les personnages qui composent la coordonnée actantielle évoluent eux aussi, d'un roman à l'autre, vers la détérioration physique et mentale, comme le reflet de la misère extérieure et de la cruauté. Ils sont tous placés sous le signe de la souffrance, la maladie et l'aliénation mentale et vont jusqu'à susciter un pathétisme que dominent la monstruosité et la difformité<sup>22</sup>. Le

<sup>21</sup> Les ressources esthétiques les plus utilisées pour potentialiser le sentiment de nostalgie et de mélancolie sont la lumière, toujours ténue et éteinte dans toutes les pièces des espaces habités, ou encore les photographies qui rappellent le temps révolu du narrateur et le protègent de l'oubli. Les photos permettent également de maintenir l'identité originelle et de faire que le souvenir devienne, en tant que projet au moins, un fort potentiel pour la création d'un nouvel horizon de vie.

<sup>22</sup> Nous ne le ferons pas ici pour des raisons d'envergure mais il serait extrêmement intéressant d'analyser exhaustivement tous les personnages qui peuplent la trilogie (le curé, la servante du curé, la

personnage le plus représentatif et susceptible d'incarner symboliquement tant la misère que la cruauté, c'est *Grand-Mère*, connue comme *La Sorcière* à cause de son apparence et de sa réputation de femme cruelle:

Grand-Mère est petite et maigre. Elle a un fichu noir sur la tête. Ses habits sont gris foncé. Elle porte de vieux souliers militaires. [...] Son visage est couvert de rides, de taches brunes et de verrues où poussent des poils. Elle n'a plus de dents, du moins plus de dents visibles (Kristof, 1986: 12).

Si, dans un premier temps, elle rejette les deux frères et se conduit à leur égard avec dureté, très vite elle deviendra pour eux une référence et une impulsion les incitant à devenir physiquement plus forts comme ils le décrivent dans le chapitre *Exercice d'endurcissement du corps*:

Grand-Mère nous frappe souvent, avec ses mains osseuses, avec un balai ou un torchon mouillé. Elle nous tire par les oreilles, elle nous empoigne par les cheveux.

D'autres gens nous donnent aussi des gifles et des coups de pied, nous ne savons même pas pourquoi.

Les coups font mal, ils nous font pleurer.

Les chutes, les écorchures, les coupures, le travail, le froid et la chaleur sont également causes de souffrances.

Nous décidons d'endurcir notre corps pour pouvoir supporter la douleur sans pleurer.

[...] Au bout d'un certain temps, nous ne sentons effectivement plus rien. C'est quelqu'un d'autre qui a mal, c'est quelqu'un d'autre qui se brûle, qui se coupe, qui souffre.

Nous ne pleurons plus (Kristof, 1986: 20-21).

Dans le chapitre intitulé *Exercice d'endurcissement de l'esprit*, ils entreprennent de se renforcer intérieurement pour supporter les insultes et les affronts moraux que leur impose l'environnement social avec lequel ils cohabitent:

Grand-Mère nous dit:

– Fils de chienne!

Les gens nous disent:

– Fils de Sorcière! Fils de pute!

D'autres disent:

---

voisine, le maître, l'officier, le libraire, la bibliothécaire ou le chef du parti, entre autres), afin d'évaluer leurs contributions respectives à l'évolution de l'idéal de pseudo-gémellité dans l'œuvre de Kristof. Les personnages qui se présentent comme des adjuvants doivent être distingués de ceux qui, au contraire, jouent des rôles d'opposants. Les uns et les autres permettent aux jumeaux du premier roman de se consolider et de réussir à construire leur propre projet de vie.

– Imbéciles! Voyous! Morveux! Anes! Gorets! Pourceaux! Canailles! Charognes! Petits merdeux! Gibier de potence! Graines d'assassin!

Quand nous entendons ces mots, notre visage devient rouge, nos oreilles bourdonnent, nos yeux piquent, nos genoux tremblent.

Nous ne voulons plus rougir ni trembler, nous voulons nous habituer aux injures, aux mots qui blessent.

Nous nous installons à la table de la cuisine l'un en face de l'autre, et nous regardant dans les yeux, nous disons des mots de plus en plus atroces.

[...] A force d'être répétés, les mots perdent peu à peu leur signification et la douleur qu'ils portent en eux s'atténue (Kristof, 1986: 24-25).

Hormis le personnage de *Grand-Mère* du premier roman, Mathias peut, nous l'avons signalé plus haut, être considéré comme le double de Lucas, il est son fils adoptif et est présenté, comme un être difforme dans le deuxième roman. «Il est bossu, contrefait. Il a des jambes trop maigres, des bras trop longs, un corps mal proportionné» (Kristof, 1988: 40). Mathias qui, fréquemment «pleure et se tape la tête contre le plancher de la chambre» (Kristof, 1988: 46), il écrit, comme Lucas, pour pouvoir supporter «la peine et le chagrin» (Kristof, 1988: 133). Il met finalement un terme à sa vie et laisse en héritage son cahier dont il a arraché les feuilles écrites:

Lucas monte l'escalier, entre dans sa chambre, puis dans celle de l'enfant. Devant la fenêtre il y a un seau en fer-blanc qui contient du papier consumé. Le lit de l'enfant est vide. Sur l'oreiller, un cahier bleu, fermé. Sur l'étiquette blanche, il est écrit: LE CAHIER DE MATHIAS. Lucas ouvre le cahier. Il n'y a que des pages vides et la trace de feuilles arrachées. Lucas écarte le rideau rouge sombre. A côté des squelettes de la mère et du bébé est pendu le petits corps de Mathias, déjà bleu (Kristof, 1988: 167-168).

Ces circonstances contribuent à faire qu'un sentiment de force mais aussi de nostalgie, voire de tristesse, qui finalement se transforme en fatalité<sup>23</sup>, naisse du regard intérieur du narrateur. Si le personnage narré dans le troisième roman se donne la mort d'ores et déjà annoncée par la mort de Mathias, le narrateur, d'un œil spéculaire, ne s'écarte pas de la potentialité de la mort et, par son évocation, il referme les

<sup>23</sup> Lorsqu'à la fin du premier roman Claus arrive dans la ville, au terme de sa longue absence, ses promenades dans les différents quartiers révèlent la quête du temps révolu et le besoin intérieur qu'il éprouve de se retrouver lui-même. L'écoulement du temps et l'inexistence des personnes qu'il recherche (le père et la mère notamment) témoignent de son vide intérieur. La ville est morte, quasi déserte, et chaque détail spatial accentue l'impression de vacuité qu'il éprouve.

dernières phrases de la trilogie: «Je pense aussi que nous serons bientôt de nouveau tous les quatre réunis. Une fois que Mère sera morte, il ne me restera plus aucune raison de continuer. Le train, c'est une bonne idée» (Kristof, 1991: 162-163). La chose la plus importante est donc la quête, ne serait-ce que dans le domaine de la fiction, de la pleine réalisation de soi. Le personnage principal aspire, après avoir surmonté sa crise personnelle, à se construire une histoire personnelle qui soit dominée par l'harmonie identitaire et la pleine réalisation de soi, après avoir assumé les circonstances et le rôle social qu'il lui revient de jouer.

Quant à l'édification spatiale, nous y trouvons des directrices analogues aux instructions de la coordonnée temporelle. L'on constate une alternance des espaces au sein d'une topographie présentée comme stable. L'auteur utilise le modèle topologique de la ville, désintégrée en de multiples noyaux urbains, encadrée par la frontière (lieu d'évasion) et la gare de chemin de fer (lieu de (in)communication). Les jumeaux arrivent par le train et le train est, à la fin de la trilogie, l'élément de l'évasion fatidique. Les images évoquées semblent osciller entre la réalité et l'imagination, entre l'avènement du devenir quotidien et le côté référentiel d'un espace-temps, représentatifs d'une circonstance historique et d'un moment existentiel. L'enfance et l'adolescence des jumeaux telle qu'elles sont présentées dans le premier roman, deviennent univers référentiel et se projettent dans la recherche d'éléments spatiaux qui conduisent à la déception et à la frustration de ne rien trouver d'autre que le néant. Dans les romans suivants de la trilogie, la description se fait sous le jour de l'écoulement du temps et de sa détérioration qui est en définitive décadence et destruction. Sur un autre plan, l'auteur montre la régression d'une société accablée par l'imposition de l'idéologie totalitaire et qui devient une superposition de structures politiques ayant pour vocation de provoquer la paralysie et l'aliénation des individus (Kristof, 1991: 43)<sup>24</sup>. La ville enfin est le cadre de la fiction dans lequel des personnages s'inscrivent, avec leurs allées et venues, et qui se présente comme une réalité historique non évoquée de manière mimétique mais montrée au contraire dans sa dimension de perception subjective et imaginaire, l'ensemble adoptant un aspect fantasmagorique.

Le lecteur découvre en dernière instance l'émergence, sous la force de la fragmentation, de la biographie d'une personne dont la vie est faite de carences et de difficultés. Une vie dans le présent et pourtant pleine de passé et de moments évanescents, vue d'un œil qui avive l'inquiétude. L'identité fictionnelle peut-elle donc se projeter sur l'identité autobiographique de l'auteur? Lucas-Claus, le seul auteur possible des trois romans, évolue à travers le texte. Il est l'instance narrative qui assume tout le récit et établit le fil conducteur entre les trois récits. Dans la perspective du narrateur, la galerie des personnages qui font partie de l'histoire narrée se déploie,

---

<sup>24</sup> Peter, Secrétaire du Parti, installé au pouvoir depuis la fin de la guerre, incarne cette réalité. Il est le dépositaire des cahiers écrits par Lucas avant que celui-ci n'abandonne la ville.



ceux-ci agissent comme des marionnettes et donnent de la profondeur et de la vie à l'histoire racontée, sans aucune responsabilité sur le rôle qui leur a été attribué. Les histoires représentées ne sont que le reflet d'un moment particulier de l'Histoire du XX<sup>ème</sup> siècle en Europe, de ses dislocations, ses disproportions et son manque d'unité qui s'exprime dans l'amertume de l'existence humaine et dans son nihilisme comme seule alternative possible (Vexliard, 1999).

L'auteur, tout comme ses personnages jumeaux, n'écrit pas non plus son journal intime, ses mémoires, ou un essai; après l'expérience qu'elle a personnellement vécue de la guerre et de l'exil, elle projette sa propre biographie dans la bio-fiction de Klaus qui raconte la vie de Lucas-Claus dans un processus ouvert de réactualisation qui plonge le lecteur dans la confusion des perspectives. Kristof éprouve donc l'expérience de l'exil à l'intérieur de l'écriture. Toute la narration est entretissée d'histoires de vie dans lesquelles on trouve des traces de l'auteur présente tout au long du récit. Une poétique s'impose, caractérisée par le dédoublement d'identités altérées qui mène à l'incertain et à l'ambigu canalisés dans la thématique de la séparation et de la frontière comme expression réelle et symbolique du déracinement de l'homme contemporain et de son être abject dans le monde entre la vie et la mort.

Seul le sentiment d'ambiguïté permet alors d'accepter l'œuvre d'Agota Kristof comme un creuset d'opportunités dans un univers d'ombres qui ne débouche pas que sur le fatalisme. Le lecteur-spectateur sent qu'il peut reconstruire sous un autre jour les histoires qui s'entrecroisent d'un univers narratif à l'autre. Il peut se sentir interpellé et invité à prendre part au dialogue et gagné par la prévalence des structures dialogiques présentes dans les trois romans. Le lecteur, ayant pris conscience du fait que l'individu peut atteindre sa propre réalisation, conçoit de devenir une image de l'Autre et de faire partie du dialogue qui imprègne le texte. Ainsi donc, le domaine de la fiction est instauré et l'on devine des questions qui n'ont pas été formulées: Les frères jumeaux ne sont-ils pas, malgré les circonstances de leur vie, l'idéal de la vie en commun? Le manque qui est mis en évidence n'est-il pas celui d'un idéal d'identité intégrée dans un projet commun? Ou encore: est-ce que seule la reconnaissance du soi-même permet d'accepter et d'assumer l'altérité? Nous autres lecteurs, nous espérons réussir à surmonter la crise des valeurs éthiques plutôt que de convertir tout l'univers fictionnel dépeint en un cadre qui empêche la sublimation de l'autre et qui pourrait sembler, de ce fait, manquer de la vraie dimension épique attendue. En somme, l'interpénétration entre le mythe et la littérature est totale: le premier engendre la seconde qui recrée le premier dans une nouvelle optique narrative, thématique et idéologique.

### **Conclusion**

L'idéal de la gémellité ou de la fraternité indissociable apparaît comme une stratégie thématique qui permet de prouver qu'il peut être lui-même subverti, et de

souligner que la vérité n'est pas univoque, qu'il existe des différences et des principes, relatifs tant à l'inconscient individuel qu'au collectif, empreints de violence et d'intolérance. C'est là un moyen d'échapper à la réalité et de l'embellir, c'est un moyen de présenter l'insupportable, une façon aussi d'échapper partiellement à l'individualisme du monde contemporain en le présentant comme un *moi* double qui constitue un *nous* insoluble dans lequel le reflet et le dédoublement s'accroissent. Si l'auteur choisit une stratégie poétique caractérisée par le dédoublement et le changement de perspectives, c'est dans le but de présenter un monde de trames et de contrastes, de géométries et d'asymétries qui donnent le vertige<sup>25</sup>. Toute une constellation de mensonges forgés, de roman en roman, le sentiment d'une réalité déformée et disloquée par les événements historiques. Or, il faut également accepter le processus d'individuation comme une dialectique et une confrontation entre le *moi* social et externe et son propre *moi*, intérieur et inconscient. La stratégie consiste à provoquer la parodie et le sarcasme présents dans le contexte situationnel, afin d'atteindre une dimension herméneutique proposée comme un moyen de rapprocher le lecteur de l'étude de la connaissance de la réalité. Le sujet et la réalité interagissent dans le but de jouer et de limiter les insatisfactions sociales et pour ne pas mettre en péril la vulnérabilité de l'individu.

Sur le plan des instructions narratologiques, les répétitions spatio-temporelles et actantielles à caractère de référence, ou encore l'alternance entre l'objectivité et la subjectivité, ne sont guère que la volonté de trouver dans l'écriture un espace d'auto-création, une façon de s'interroger sur l'intérêt de la vie qui dépasse la simple autogénése conçue dans le projet d'écriture comme un trajet identitaire (Alfaro, 2007: 46). Un espace extérieur de l'insolite est créé, espace de ce qui est en mouvement constant et pose des questions essentielles sur le sens du vivre et de l'habiter. Par ailleurs, nous comprenons que si la romancière dote effectivement son œuvre d'un cadre d'ambiguïté et de nihilisme, elle accorde néanmoins une dimension nouvelle à la subjectivité exprimée à la première personne du pluriel et dédoublée dans un jeu d'intersubjectivités caractérisé par la subjectivité divisée. La recherche d'une relation de complémentarité est conçue comme un engagement implicite inhérent à la condition humaine. Du point de vue éthique, il s'agirait de l'interrogation d'un *moi* qui, sans assumer son infinie solitude et l'absence déchirante, dialogue avec un autre *moi* dans l'espoir de seincarner dans l'idéal du *nous* rêverie du *nous-autres* convoité qui fuit la dissolution du sujet dans un espace in-habitable. Au-delà du nihilisme et de la dispersion du sujet dans le monde de la postmodernité idéologique, la poursuite, à travers le processus de

<sup>25</sup> La stratégie du regard optique nous renvoie à l'art du sérialisme et de la plastique bidimensionnelle inauguré par le peintre hongrois Victor Vasarely (1908-1997), compatriote de l'auteur, artiste plastique et publiciste installé à Paris à partir de 1930 où il développe la recherche optique à travers l'abstraction géométrique et l'interaction de couleurs. Sa proposition esthétique est contenue dans son *Manifeste jaune* (1955) où il présente l'*Op-art*.

l'écriture, de l'idéal de la pseudo-gémellité est une façon d'affirmer l'identité personnelle (avec ses carences et sa fragmentation) pour ne pas se laisser aliéner par l'identité imposée du dehors par un système totalitaire et par les conventions sociales. La quête de l'idéal de rencontre avec l'altérité serait alors traitée comme une curiosité dans une combinaison d'identité et d'altérité. La trilogie pourrait également être entendue comme une réinvention, non seulement du roman dans sa dimension formelle, mais encore de l'homme contemporain qui met en œuvre une pensée dans l'action pour instaurer des *parcours de reconnaissance* possibles selon l'expression de Paul Ricœur (2004) entre le *moi* et *l'autre*, dans une relation de réciprocité et de reconnaissance mutuelle.

Le dialogue imaginaire entre le personnage de Sandor et Mathias<sup>26</sup>, idéal de la thématique de la gémellité incarnée face à un être ambivalent, fictif, absent et en même temps idéalisé dans la fiction, servira de conclusion à nos réflexions:

- La vie? Pourquoi? Je l'ai traversée, et je n'ai rien trouvé.
- Mais il n'y a rien à trouver, répondit Mathias. Rien.
- Il y a toi Mathias. C'est pour toi que je suis revenu.
- Moi, tu le sais bien, je ne suis qu'un rêve. Il faut accepter cela, Sandor. Il n'y a rien. Nulle part.
- Dieu? Demanda Sandor.
- Mathias ne répondait plus.
- L'amour? J'ai aimé une fois, Mathias, j'ai aimé une femme.
- Mathias ne répondait plus.
- Sandor sortit dans la cour. Un grand froid venait du ciel.
- Mathias, où es-tu? J'ai tout perdu en te quittant. J'ai essayé sans toi. J'ai joué, volé, tué, aimé. Mais tout cela n'avait pas de sens. Sans toi, le jeu était sans intérêt, la révolution sans éclat, l'amour sans saveur. Je n'étais qu'une absence grise pendant vingt ans.
- Où es-tu, Mathias?
- Les étoiles brillaient dans leur solitude infinie (Kristof, 2005b: 13).

---

<sup>26</sup> Sandor est le personnage principal de l'histoire courte *Où es-tu Mathias?* La cruauté de la vie, exprimée par la mort de sa mère, l'oblige à abandonner ses jeux d'enfant et il recherche, par l'imagination, la possibilité de fuir la réalité et de se convaincre que la vie peut être *belle* et *simple*.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALFARO, Margarita (2005a): «Exilio y escritura femenina intercultural: Agota Kristof», in Virginia Maquieira *et al.* (éd.), *Democracia, feminismo y universidad en el siglo XXI*. Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 643-658.
- ALFARO, Margarita (2005b): «Estructuración espacio-temporal en *Un rat qui passe* de Agota Kristof», in J. Romera Castillo (éd.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX. Espacio y tiempo*. Madrid, Visor Libros, 233-244.
- ALFARO, Margarita (2007): «Escribir en la frontera, exilio y escritura en la trilogía de Agota Kristof», in M. Alfaro *et al.* (éd.) *Más allá de la frontera: cinco voces para Europa*. Madrid, Biblioteca Litterae, 19-51.
- ALFARO, Margarita (2008): «Exil et création littéraire au sein de l'Europe contemporaine», in J. Cecon et M. Lynch (éd.), *Latitudes. Espaces transnationaux et imaginaires nomades en Europe*. Cergy-Pontoise, Ancrage Université, 125-136.
- ARMEL, Alette (2005): «Exercices de nihilisme». *Le Magazine Littéraire*, 439, 92-97.
- BACHELARD, Gaston (1957): *La poétique de l'espace*. Paris, PUF.
- BARGALLÓ CARRATÉ, Juan (1994): «Hacia una tipología del Doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis», in J. Bargalló (éd.), *Identidad y alteridad: aproximación al tema del Doble*. Sevilla, Ediciones Alfar, 11-25.
- BORNAND, Marie (1996): «Agota Kristof, une écriture de l'exil». *Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes*, 12, 133-165.
- BRANCHINI, Rachele (2010): «Les jumeaux d'Agota Kristof ou les masques ironiques du déracinement». *Francofonia. Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese*, 58, 45-54.
- BRISSON, Luc (2008): «El papel del mito en Platón y su incidencia en la antigüedad», in F. Diez de Velasco y P. Lanceros (éd.), *Religión y mito*. Madrid, Ediciones Pensamiento y Servicio de Ediciones UAM, 17-40.
- CAZENAVE, Michel (2007): *Encyclopédie des symboles*. Paris, Le Livre de Poche.
- CIRLOT, Juan-Eduardo (1985): *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Editorial Labor.
- COMPAGNON, Antoine (1990): *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris, Editions du Seuil.
- DERRIDA, Jacques (1972): «La différence», in *Marges de la Philosophie*, Paris, Minuit, 1-29.
- DE ROULET, Daniel (1998): «Agota Kristof et son Double», in *Passages*, 25, 49-51.
- DURANTE, Erica (2007): «Agota Kristof du recommencement à la fin de l'écriture. Rencontres avec l'auteur de *La Trilogie des Jumeaux*. Ses repentirs, ses grandes envolées dans l'écriture, son silence d'aujourd'hui», in *Recto/Verso. Revue de Jeunes Chercheurs en critique génétique*, 1. Disponible sur <http://www.revuerectoverso.com> [consulté le 27/07/2011].
- FREUD, Sigmund (1985): «L'inquiétante étrangeté», in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris, Gallimard (Folio).
- GABILONDO, Ángel (2001): *La vuelta del Otro. Diferencia, Identidad, Alteridad*. Madrid, Editorial Trotta.

- JOURDE, Pierre et Paolo TORTONESE (1996): *Visages du double: un thème littéraire*. Paris, Nathan.
- JUNG, Carl Gustav (1989): *Dialectique du Moi et de l'inconscient*. Paris, Gallimard.
- KRISTOF, Agota (1986): *Le Grand Cahier*. Paris, Editions du Seuil.
- KRISTOF, Agota (1988): *La Preuve*. Paris, Editions du Seuil.
- KRISTOF, Agota (1991): *Le Troisième mensonge*. Paris, Editions du Seuil.
- KRISTOF, Agota (1995): *Hier*. Paris, Editions du Seuil.
- KRISTOF, Agota (1998): *L'Heure grise et autres pièces*. Paris, Editions du Seuil-Théâtre.
- KRISTOF, Agota (2004): *L'Analphabète. Récit autobiographique*. Genève. Editions Zoé.
- KRISTOF, Agota (2005a): *C'est égal* (Nouvelles). Paris, Editions du Seuil.
- KRISTOF, Agota (2005b): *Où es-tu Mathias?* Genève, Mini Zoé.
- KRISTOF, Agota (2006): *La Trilogie des jumeaux (Le grand cahier, La preuve, Le troisième mensonge)*. Paris, Editions du Seuil.
- KRISTOF, Agota (2007): *Le Monstre et autres pièces*. Paris, Editions du Seuil.
- KRISTOF, Agota (1986): *El Gran Cuaderno*. Traducción de Enrique Sordo. Barcelona, Seix Barral.
- KRISTOF, Agota (1988): *La Prueba*. Traducción de Enrique Sordo. Barcelona, Seix Barral.
- KRISTOF, Agota (1993): *La Tercera mentira*. Barcelona, Edicions 62.
- KRISTOF, Agota (1998): *Ayer*. Barcelona, Edhasa.
- KRISTOF, Agota (2006): *La Analfabeta: un relato autobiográfico*. Traducción de Julio Perdejordi. Barcelona, Obelisco.
- KRISTOF, Agota (2007): *Claus y Lucas. La trilogía de los gemelos*. Traduction de Ana Herrera y Roser Berdagué. Barcelona, El Aleph.
- KRISTOF, Agota (2008): *No importa*. Traducción de Julieta Carmona. Barcelona, El Aleph.
- KUNDERA, Milan (1986): *L'art du roman*. Paris, Folio.
- KUNDERA, Milan (2005): *Le rideau. Essai en sept parties*. Paris, Folio.
- PETITPIERRE, Valérie (2000): *Agota Kristof. D'un exil l'autre*. Genève, Éditions Zoé.
- RICOEUR, Paul (2004): *Parcours de reconnaissance*. Paris, Folio Essais.
- SEYLAZ, Jean-Luc (1992): «Une trilogie déconcertante». *Ecriture*, 39, 245-248.
- VEXLIARD, Hélène (1999): «Sous l'emprise totalitaire d'Agota Kristof», in N. Zaltzman (dir.), *La résistance de l'humain*, Paris, PUF, 75-106.
- YOTOVA, Rennie (2007): «Le français –Une langue ennemie? L'entre-deux langues dans l'expérience de l'écriture d'Agota Kristof», in *Espaces de la Francophonie en débat*, Forum APEF, 127-142.

## Sur la figure du double et l'énigme du mal dans *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère, une histoire d'imposture criminelle

Juan Herrero Cecilia

*Universidad de Castilla-La Mancha*

Juan.Herrero@uclm.es

### Resumen

Partiendo del complejo relato psicológico que Emmanuel Carrère ha realizado en *L'Adversaire* sobre la historia de impostura y de horribos crímenes cometidos por Jean-Claude Romand, queremos investigar la relación de esta historia con el misterio del mal, con el combate que se libra en el interior del alma humana entre la conciencia y las fuerzas irracionales del inconsciente con las que opera el «doble demoníaco» que llevamos dentro (lo que Carrère llama el «adversario» que nos impulsa a mentir). Nuestro enfoque se apoya en las teorías de Jung sobre el proceso de individuación del sujeto y las relaciones dinámicas entre el yo consciente, la máscara social de la «persona», el lado oscuro del inconsciente (la Sombra) y las imágenes atractivas que provienen de los «arquetipos» del inconsciente colectivo.

**Palabras clave:** «L'adversaire»; Emmanuel Carrère; el doble interior; la Sombra; Jung.

### Abstract

Starting from Emmanuel Carrère's *L'Adversaire*, a complex psychological tale about the impostures and horrible crimes perpetrated by Jean-Claude Romand, we want to highlight the link between this story and the mystery of Evil, with the combat that takes place within the human soul between the conscience and the irrational forces of the unconscious that operate the «demoniac double» that lives in us (Carrère calls this the «adversary» that prompts us to lie). Our approach is based on the theories of Jung about the process of individuation of the subject and the dynamic relations between the conscious self, the social mask of the «persona», the dark side of the unconscious (the Shadow) and the appealing images coming from the «archetypes» of the collective unconscious.

**Key words:** «The adversary»; Emmanuel Carrère; the inner double; the Shadow; Jung.

## 0. Introduction: La dimension mythique et métaphysique de *L'Adversaire*

*L'Adversaire*<sup>1</sup> d'Emmanuel Carrère<sup>2</sup> est un livre difficile à classer par rapport à un genre déterminé. Il n'est pas un roman-document dans la ligne de Truman Capote avec *In Cold Blood* (1966) ni un roman inspiré sur un fait divers librement réélaboré par un écrivain comme, par exemple, *Un fait divers* (1993) de François Bon ou *Le cimetière des poupées* (2007) de Mazarine Pingeot. Il est plus proche de la biographie et de l'enquête sur une affaire criminelle. Mais c'est une enquête narrative qui explore avant tout les énigmes de l'intériorité pour répondre au désir de comprendre la part obscure de l'âme humaine dans un cas très particulier d'imposture et de doublement dans lequel Jean-Claude Romand a décidé de tuer sa femme, ses deux enfants et ses parents pour leur éviter de découvrir sa double vie et son jeu de mensonge permanent.

*L'Adversaire* a été adapté au cinéma par Nicole García en 2002. En Espagne, il a inspiré *La vida de nadie* (2003), un film de Eduardo Cortés. Le livre a suscité des analyses et des commentaires intéressants comme, par exemple, une étude d'Emilie Brière intitulée «Le laminage de l'événement et du quotidien. Quelle place pour l'individu dans *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère?» (2007). Brière dans son étude a montré que Carrère établit une relation entre l'événement exceptionnel des crimes de J.-C. Romand et le rituel de la vie quotidienne telle que celui-ci l'avait conçue. La tragédie finale acquiert un sens à partir de l'imposture que Romand avait adoptée comme norme de comportement. Sous cette perspective, l'exceptionnel apparaît étroitement intriqué dans l'ordinaire, et l'individu n'arrive pas à se constituer en sujet singulier parce qu'il est fortement déterminé par sa façade sociale et sa routine. Brière affirme que l'impact de cet enchevêtrement «se fait sentir jusque dans l'élaboration des personnages et dans la conception de la subjectivité qui sous-tend celle-ci» (Brière, 2007: §1). Elle montre, par ailleurs, qu'il existe un parallélisme entre l'approche de Carrère et celle que le philosophe Bruce Bégout présente dans son essai *La découverte du quotidien* (2005): «En effet, pour le romancier et le philosophe, le quotidien se conçoit comme un processus dynamisé par la rencontre entre le familier et l'exceptionnel qui doit être apprivoisé» (Brière, 2007: §1).

<sup>1</sup> Pour les citations, nous suivons l'édition publiée par les Éditions P.O.L. en 2000, reprise par Gallimard (2001, coll. Folio, n° 3520). Pour les citations brèves, nous donnerons entre parenthèse la page de cette édition précédée de l'abréviation *LA*.

<sup>2</sup> Emmanuel Carrère (1956) (fils de l'académicienne Hélène Carrère d'Encause) est écrivain, scénariste et réalisateur. Il a publié les romans *L'Amie du jaguar* (Flammarion, 1983), *Bravoure* (POL, 1984), *La Moustache* (POL, 1986), *La Classe de neige* (POL, 1995), *Un roman russe* (POL, 2007), *D'autres vies que la mienne* (POL, 2009). Il a écrit aussi une biographie romancée de Philip K. Dick: *Je suis vivant et vous êtes morts* (Seuil, 1993). *L'Adversaire* a été publié en espagnol chez Anagrama: *El Adversario* (2000).

L'apport le plus significatif de l'étude de Brière ne consiste pas seulement à mettre en relief la difficulté avec laquelle le roman contemporain affronte le concept d'individu mais aussi l'émergence difficile de la subjectivité car l'individu est de plus en plus réduit à son image sociale externe et au jeu des apparences. Sur ce point, Brière coïncide avec Étienne Rabaté qui, dans une étude intitulée «Lecture de *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère: le réel en mal de fiction» (2002), a insisté sur la problématique du roman contemporain en ce qui concerne l'accès à l'intériorité: «Ce qui en définitive fait défaut à Romand, c'est l'intériorité, et à sa place s'instaure comme une conscience aliénée, un moi toujours sur le point de se transformer en autre, et de détruire ce qui lui est propre» (Rabaté, 2002: 125). Rabaté affirme qu'on peut déceler des traces de ce «trouble ontologique» dans la fiction contemporaine<sup>3</sup>.

Tout en admettant l'importance de l'analyse de Brière et de celle de Rabaté, nous pensons cependant que ce qui est vraiment significatif dans le parcours tracé par Carrère dans son livre sur Jean-Claude Romand c'est que le mensonge permanent de celui-ci (qui n'a pas été perçu par les siens) aurait pu être arrêté probablement, si dans l'âme de Romand s'était produit un changement vers la sincérité et la demande du pardon. Si ce changement ne s'est pas produit, c'est que son âme s'est montrée faible et qu'elle a préféré continuer le jeu de l'imposture pour avoir succombé très tôt aux forces irrationnelles de l'inconscient dans le combat contre l'adversaire qui «mentait» en lui. Cela nous renvoie vers le mystère du mal et la dimension spirituelle de la conscience du sujet humain. Et c'est justement cela qui a motivé l'enquête de Carrère et son désir d'écrire un livre sur le comportement criminel de Romand pour mieux comprendre les réactions de l'âme humaine dans des situations extrêmes et douloureuses. En effet, Carrère s'est décidé à entreprendre l'écriture de *L'Adversaire* parce qu'il avait été fort impressionné par le comportement meurtrier de Jean-Claude Romand, un homme qui, pour sa famille et ses amis, était censé être un brillant médecin de l'OMS, et qui, le 9 janvier 1993, a assassiné froidement sa femme, ses deux enfants et, ensuite, son père et sa mère, pour qu'ils n'arrivent pas à connaître l'imposture permanente de son existence. Pour ces crimes, Romand sera condamné<sup>4</sup> à la «réclusion criminelle à perpétuité, assortie d'une peine de sûreté de vingt-deux ans» (LA: 202). Ses proches avaient toujours cru qu'il était un grand médecin et que sa réussite professionnelle était authentique et, d'une certaine manière, privilégiée et «modé-

---

<sup>3</sup> Le cas criminel de J.-C. Romand a été étudié aussi sous la perspective psychiatrique par les docteurs Denis Toutenu et Daniel Settelen (2003). Ils montrent comment la pathologie de l'enfant Jean-Claude s'est trouvée induite par les exigences narcissiques de son entourage familial et scolaire.

<sup>4</sup> Pour connaître dans le détail le procès de Jean-Claude Romand, on peut consulter les chroniques publiées dans la presse et qui ont été reprises dans la web de David Dufresne (2003) dans le chapitre «Jean-Claude Romand, une histoire vrai de mensonges».



lique», alors qu'en réalité il n'avait pas terminé les études de médecine et il n'avait jamais été un fonctionnaire de l'OMS.

La mort atroce des deux enfants de Romand avait produit une commotion dans l'âme de Carrère. Il a tout de suite pensé qu'ils pouvaient ressembler à ses propres fils: «Et puis les deux petits, surtout les deux petits, Caroline et Antoine, sept et cinq ans. Je les regarde en écrivant cela, je trouve qu'Antoine ressemble un peu à Jean-Baptiste, le cadet de mes fils, j'imagine son rire» (LA: 34). Dans certaines interviews réalisées au moment de la publication du livre, Carrère montrait son intérêt et sa fascination pour une affaire si monstrueuse et inattendue. Dans un entretien publié dans *L'Express/Lire* le 01/02/2000, il a dit ceci au journaliste Jean-Pierre Tison:

J'avais lu cette histoire avec une espèce de sidération. J'ai su tout de suite que j'avais envie d'écrire quelque chose là-dessus. J'ai été tellement sidéré que j'ai même eu la tentation de me transformer en journaliste de fait divers, c'est-à-dire de foncer sur place (Tison, 2000).

Ainsi, l'écrivain s'est senti fasciné du premier moment pour cette horrible tragédie qui était le résultat inattendu du comportement mensonger d'un homme qui menait une double vie. Ce comportement était un exemple bien singulier de la mystérieuse duplicité de l'âme humaine. Il cachait une dimension psychique et spirituelle qu'il serait important d'essayer d'explorer et d'expliquer. Carrère pensait que dans l'âme de Romand avait du se livrer un dur combat contre des forces très puissantes qui l'ont poussé vers le mal. En s'appuyant sur la Bible, il attribuait ces forces à l'*Adversaire* qui nous fait tomber dans la voie du mensonge et de l'imposture. Contre ces forces la conscience tourmentée de Romand avait succombé très tôt:

J'avais l'impression que l'adversaire, c'était ce qui était en lui et qui, à un moment, a bouffé et remplacé cet homme. J'ai l'impression que dans cette arène psychique qui existe en lui, se déroule un combat perpétuel. Pour le pauvre bonhomme qu'est Jean-Claude Romand, toute la vie a été une défaite dans ce combat. (Tison, 2000)

Ce que Carrère appelle «l'adversaire» pourrait être rapproché du *double* irrationnel et obscur qui prétend s'imposer au moi conscient en s'appuyant sur les pulsions et les obsessions véhiculées par le dynamisme de l'inconscient. Cela nous renvoie au thème mythique du *double* qui, depuis le roman gothique et les romantiques allemands, a donné lieu à des traitements divers dans la littérature fantastique. L'énigme du «double» était maintenant un cas bien étrange, et aussi bien réel, qui exigeait un travail d'écriture capable d'explorer les forces profondes qui motivent le dédoublement de la complexe identité de l'âme humaine.

Dans un article intitulé «*El Adversario, un libro en los confines del Mal*» (*El Mundo*, 18/09/2000), le journaliste Borja Hermoso rend compte d'un entretien avec

Carrère et il présente le contenu du livre en le comparant avec le *cas étrange* du docteur Jekyll et mister Hyde. Mais il précise que, comme l'existence de Romand était «mucho más banal», l'horreur devient plus énigmatique et plus inquiétant:

En su relato, un documento brutal a medio camino entre la crónica periodística y la novela de horror, Carrère desvela con un abrumador despliegue de datos la doble vida de Romand y su progresivo y consciente descenso a los infiernos, y lo retrata como un émulo moderno del doctor Jekyll y mister Hyde, pero con una existencia mucho más banal, algo que –como saben los expertos en los rincones oscuros– aporta mucha más dosis de horror (Hermoso, 2000).

Dans son entretien, Carrère attribue la réussite de son livre à sa dimension «exemplaire» et mythique parce qu'il montre une histoire atroce et extrême qui, dans des circonstances déterminées, aurait pu arriver à n'importe qui. En effet, la double vie de Romand et son exil douloureux dans le vide et le mensonge est un signe du malaise intérieur de l'être humain attrapé dans le réseau des apparences et d'images externes qui s'imposent à l'individu dans la société contemporaine: «Pienso que el caso Romand afecta de algún modo a todo el mundo. Puede sonar a cliché decir que hay algo de Jean-Claude Romand en todos nosotros, pero en el fondo creo que es verdad» (Hermoso, 2000). Dans son entretien avec Tison, il avait signalé aussi que l'affaire Romand montrait bien «la part d'imposture qui existe en nous et qui ne prend que très rarement des proportions aussi démesurées, tragiques, monstrueuses» (Tison, 2000). Et il affirmait que dans chacun de nous s'agitent deux faces qui ne coïncident jamais: la face externe (que nous offrons à autrui) et la face interne (ce que nous sommes à l'intérieur de nous-mêmes). L'affaire Romand permettait d'exposer, en forme de tragédie, la tension entre les deux hommes que nous portons en nous-mêmes: «Le rapport entre *ces deux hommes-là*, c'était ce qui m'attirait. J'y voyais l'occasion d'en parler sous la forme de la tragédie, pas de la chronique intimiste» (Tison, 2000). Dans ce même entretien, Carrère expliquait qu'il avait choisi le titre de son livre d'une lecture de la Bible motivée par une interrogation de signe religieux:

Dans la Bible, il y a ce qu'on appelle le satan, en hébreu. Ce n'est pas, comme Belzébuth ou Lucifer, un nom propre, mais un nom commun. La définition terminale du diable, c'est le menteur. Il va de soi que l'«adversaire» n'est pas Jean-Claude Romand. Mais j'ai l'impression que c'est à cet adversaire que lui, sous une forme paroxystique et atroce, a été confronté toute sa vie. Et c'est à lui que je me suis senti confronté pendant tout ce travail. Et que le lecteur, à son tour, est confronté. On peut aussi le considérer comme une instance psychique et non religieuse. C'est ce qui, en nous, ment (Tison, 2000).

Or, éclairer le combat intérieur de Romand contre l'adversaire était une entreprise bien déconcertante parce que le simulacre de son image sociale ne cachait en réalité que le vide existentiel le plus monotone et ennuyant. L'exploration de ce vide, fruit du mensonge, a supposé pour l'écrivain Carrère une espèce de descente aux enfers. Mais cette exploration lui a permis de vérifier de près la puissance du Mal et postuler en même temps l'existence de quelque chose de plus puissant. Et c'est cela qui justifie la dimension métaphysique de la narration d'une histoire si déroutante et si inquiétante, comme Carrère lui-même avait dit à Borja Hermoso:

Contando esta historia tuve la sensación de estar viéndomelas con el Mal en estado puro; cuando eso sucede, incluso si no se es creyente, uno está casi obligado a plantearse la eventual existencia de algo que sea más poderoso que el Mal. Es una cuestión de orden metafísico que fui incapaz de obviar (Hermoso, 2000).

Il s'agissait maintenant d'analyser ce qui était resté dans l'obscurité et de faire comprendre le type de comportement mensonger qui, poussé par des «forces terribles», a conduit Romand vers l'assassinat de ses proches. C'est dans ce but que Carrère avait écrit une lettre à Romand en 1993, dans laquelle il lui disait:

Ce que vous avez fait n'est pas à mes yeux le fait d'un criminel ordinaire, pas celui d'un fou non plus, mais celui d'un homme poussé à bout par des forces qui le dépassent, et ce sont ces forces terribles que je voudrais montrer à l'œuvre (Carrère, 2000:36).

Comme Romand a mis plus de deux ans à répondre à cette lettre, Carrère a décidé alors d'écrire un roman intitulé *La Classe de neige*. Ce roman transposait dans une histoire de fiction la mystérieuse réalité du Mal, le pouvoir de l'imposture et du mensonge:

Il s'organisait autour de l'image d'un père meurtrier qui errait, seul, dans la neige, et j'ai pensé que ce qui m'avait aimanté dans l'histoire de Romand avait [...] trouvé là sa place, une place juste, et qu'avec ce récit j'en avais fini avec ce genre d'obsessions (Carrère, 2000: 38).

Quand Romand, le 10 septembre 1995, a répondu à la lettre de Carrère, il va reconnaître que la lecture de *La Classe de neige* l'a «vivement influencé» (LA: 39). Il s'est senti reflété dans la figure du père hypocrite et criminel<sup>5</sup>. Dans sa correspon-

---

<sup>5</sup> Dans son entretien avec Tison, Carrère trace un lien significatif entre *L'Adversaire* et *La Classe de neige*: «*L'Adversaire* est à la fois une espèce de pré- et de post-scriptum à *La Classe de neige*. Pour moi, ce sont des livres jumeaux. L'un exploite l'imagination littéraire, l'autre l'exactitude du document» (Tison, 2000).

dance postérieure, il s'est montré très satisfait du fait qu'un écrivain s'occupe d'explorer la signification de sa tragédie. Il pensait que le travail de Carrère pouvait être plus illuminateur que celui des psychiatres «pour lui rendre compréhensible sa propre histoire [...] pour la rendre compréhensible au monde» (LA: 42). Ainsi donc, la dimension mythique et métaphysique de l'histoire de Romand ne doit pas être vue simplement comme l'exploration un cas de tragique fatalité mais elle doit être interprétée comme un combat qui a échoué parce que celui qui aurait dû réagir contre l'adversaire intérieur, s'est laissé emporter par sa faiblesse d'esprit et par le poids de la soumission à un rituel d'imposture. Il avait préféré se laisser entraîner vers la pente du mal que l'adversaire le montrait, et il a fini par «exécuter» les siens pour leur éviter de souffrir la grande déception de découvrir l'imposture de celui qu'ils avaient considéré un mari, un père et un fils sincère, admirable, un exemple de réussite sociale.

Avant de passer à examiner les aspects problématiques de l'enquête sur la duplicité existentielle et spirituelle de l'histoire de Romand, nous volons attirer l'attention sur l'organisation de la narration d'une histoire si insoupçonnée, si énigmatique et si tragique.

### **1. La complexité de la narration sous la perspective de la sympathie compréhensive et de la distance critique**

Le premier défi pris par l'écrivain dans sa volonté d'explorer l'histoire énigmatique et inquiétante de Jean-Claude Romand a consisté à chercher la voix et la perspective la plus pertinentes pour bien mener à bout la narration des faits. Carrère a mis, en effet, un temps à donner au récit sa forme définitive. Dans le texte de *L'Adversaire*, il fait allusion aux tentatives et projets envisagés jusqu'à ce qu'il ait trouvé le ton et le style (LA: 34-35, 40-46, 203-204). Si pour observer l'étrange cas de Romand, il avait adopté les stéréotypes et la perspective du genre de la chronique judiciaire, Romand serait présenté comme un «monstre», un fou dominé par un complexe de soumission à la morale paternelle ou un frustré sexuel qui était prédestiné à devenir un parricide, un ennemi de la société. Mais Carrère a voulu aborder ce cas sous une perspective différente. Dans un article intitulé «Capote, Romand et moi», qu'il a écrit pour *Télérama* (11/03/2006), Carrère affirme qu'au début il s'était proposé de suivre le modèle de Truman Capote dans *De sang-froid*. Il pensait alors transposer son enquête sur l'affaire Romand dans un roman-document. Mais il n'a pas tardé à découvrir qu'il ne pouvait pas se limiter à faire une enquête minutieuse, «objective» et dramatique dans le style journalistique ou dans le style policier. Ce qui vraiment l'intéressait c'était de se situer lui-même en relation avec l'enquête sur la vie et le comportement de Romand et d'envisager l'histoire énigmatique de celui-ci en fonction de ce que cette histoire signifiait pour lui comme sujet concret qui la racontait et l'évaluait. Dans une lettre du 21 novembre 1996, il disait à Romand: «Mon problème n'est pas, comme je le pensais au début, l'information. Il est de trouver ma

place face à votre histoire». Or à ce moment-là, il ne savait pas encore comment «dire [...] ce qui dans votre histoire me parle et résonne dans la mienne [...] Les phrases se dérobent, le *je* sonne faux» (*LA*: 204). Il décida alors de mettre de côté un travail qui n'était pas mûr. «Au bout de deux ans» (*LA*: 211), il s'est remis à écrire en marquant bien, par l'emploi du «Je», sa place ou sa perspective personnelle face à l'histoire d'un autre sujet (Romand) avec lequel il établissait un rapport de compréhension et de parallélisme existentiel et, en même temps, une attitude critique de distance. Le premier paragraphe du livre commençait ainsi:

Le matin du samedi 9 janvier 1993, pendant que Jean-Claude Romand tuait sa femme et ses enfants, j'assistais avec les miens à une réunion pédagogique à l'école de Gabriel, notre fils aîné. Il avait cinq ans, l'âge d'Antoine Romand. Nous sommes allés ensuite déjeuner chez mes parents et Romand chez les siens, qu'il a tués après le repas (Carrère, 2000: 9).

Une fois trouvé l'approche à partir de la première personne, Carrère a abandonné le modèle de Capote. Dans un entretien avec Jean-Pierre Tison (2000), il affirme: «A partir du moment où le «je» est venu, dès la première phrase, le reste a suivi. [...] J'ai reconstitué chronologiquement mon rapport avec cette histoire et j'ai écrit ce que je ressentais. Mais, pour moi, ce n'était pas un roman» (Tison, 2000). Avant d'adopter la perspective subjective, il avait aussi pensé aborder le récit de la double vie de Romand en le focalisant sous la perspective d'un ami et confident, auquel il lui a donné le nom de Luc L'admiral: «Je suis allé voir votre ami Luc et lui ai demandé de me raconter comment lui et les siens ont vécu les jours suivant la découverte du drame» (*LA*: 203) Cette approche narrative n'a pas été éliminée dans la version définitive du livre. Le lecteur peut en trouver un extrait dans les pages 11-29 qui commencent ainsi: «Luc L'admiral a été réveillé le lundi peu après quatre heures du matin par un appel de Cottin, le pharmacien de Prévessin» (*LA*: 11). La narration est organisée à la troisième personne par un narrateur externe qui adopte le point de vue de Luc et nous offre ses impressions (par le recours au style indirect libre) depuis le moment où il a été informé du feu qui s'emparait de la maison des Romand jusqu'au moment où il a commencé à découvrir avec étonnement les mensonges de la vie de son ami Jean-Claude et son comportement meurtrier et de escroc. Tout le passé de celui-ci changeait alors de signe et devenait quelque chose de monstrueux. Dans sa lettre de 1996, Carrère dira ceci à propos de cette perspective narrative: «Mais j'ai bientôt jugé impossible (techniquement et moralement [...]) de me tenir à ce point de vue».

À partir du deuxième chapitre, l'écrivain fait allusion à certains aspects personnels de sa propre existence qui vont alterner avec l'analyse de l'existence de Romand racontée à la troisième personne et évaluée sous la perspective subjective du

«Je» narrant. Celui-ci se pose des questions sur la vie intérieure de son personnage: «Je me demandais ce qu'il ressentait dans sa voiture. De la jouissance? une jubilation ricanante à l'idée de tromper si magistralement son monde? J'étais certain que non» (LA: 99). Carrère pensait qu'il ne pouvait pas adopter un regard externe sur les faits, mais qu'il devait imaginer et explorer la dimension psychique et spirituelle de Romand en se mettant à sa place:

Ce que je voulais vraiment savoir: ce qui se passait dans sa tête durant ces journées qu'il était supposé passer au bureau; qu'il ne passait pas comme on a d'abord cru, à trafiquer des armes ou des secrets industriels; qu'il passait croyait-on maintenant, à marcher dans les bois. (Carrère, 2000: 35)

Par la correspondance échangée avec Romand peu avant son procès et en se servant, après, du dossier de l'instruction judiciaire, Carrère avait obtenu une information suffisante qui lui permettait de l'observer comme une espèce de «double» avec lequel il pouvait adopter une attitude de compréhension et de sympathie face à sa terrible histoire:

Je ressentais de la pitié, une sympathie douloureuse mettant mes pas dans ceux de cet homme errant sans but, année après année, replié sur son absurde secret qu'il ne pouvait confier à personne et que personne ne devait connaître sous peine de mort (Carrère, 2000: 45).

Mais s'il entrait «en résonance avec l'homme qui avait fait ça» (LA: 46), il éprouvait une sensation de peur: «Peur et honte»; parce qu'il risquait de justifier ce qui était monstrueux dans cette «histoire atroce». Conscient de ce danger, Carrère a voulu tracer une nécessaire distance critique devant l'énigmatique comportement de Romand en soumettant les aspects ambigus et problématiques au jugement lucide du «Je» narrant, du sujet qui écrit et interprète le déroulement énigmatique des faits. La distance critique s'est maintenue jusqu'à la fin du parcours. Ainsi, lorsqu'il commentera la conversion de Romand à la foi chrétienne, Carrère se demande si le sentiment d'être aimé de Dieu ne serait pas une nouvelle forme de mensonge suggérée par l'adversaire pour se sentir libéré du poids de sa responsabilité (LA: 220).

Cette complexe activité de narration-commentaire-évaluation, entreprise par le sujet qui prend en charge l'énoncé, a donné lieu à un texte qui dépasse les limites du récit *factuel*, s'approche de la méditation, de la biographie et de la confidence autobiographique, et qui rentre aussi dans le domaine du récit *fictionnel* puisque l'écrivain doit imaginer souvent ce qui pourrait se passer dans l'esprit tourmenté de Romand. Cela explique que le fonctionnement complexe de la narration dans *L'Adversaire* ait donné lieu à certaines études intéressantes comme, par exemple,

celles de Wagner<sup>6</sup> (2004), Denizot y Mercier (2006), Noiret (2010), et d'Huglo (2004, 2007). Dans son étude, Huglo affirme que l'on peut percevoir clairement «deux grandes voix narratives: [...] celle, subjective, du commentaire énoncée au présent et au *je*, et celle, souvent impersonnelle, du récit narré au passé» (2007:86). Procédant ainsi, le temps raconté vient s'inscrire «dans le temps réflexif de son dire», et tout est soumis à la parole critique du «Je» de l'auteur. Comme le discours de Romand sur lui-même n'était pas fiable, la voix du sujet qui écrit et réfléchit sur son histoire a besoin d'explorer aussi l'imaginaire pour essayer de deviner ce qui s'est passé dans l'esprit de Romand:

Car l'imaginaire se projette ici comme un espace visionnaire: l'écrivain est ce médium qui pallie l'absence de regard, l'absence de témoins. L'imagination affichée ne déroge pas au souci de vérité: elle est au contraire la vision qui manque aux spécialistes, l'appareil qui permet d'entrer dans la tête du criminel et de pressentir ce qu'il ressentait sous la façade illusoire (Huglo, 2007: 89).

Cette voix énonciatrice devra donc se demander quelle signification pouvait avoir l'imposture de la double vie de Romand, une imposture qui, dans son cas particulier, ne servait pas à cacher le jeu secret d'un homme pervers, assassin ou corrompu. Ici il s'agissait simplement d'une façade trompeuse d'apparente réussite sociale, qui cachait un vide existentiel, car, comme affirme Carrère, «Un mensonge, normalement, sert à recouvrir une vérité, quelque chose de honteux peut-être mais de réel. Le sien ne recouvrait rien. Sous le faux docteur Romand, il n'y avait pas de vrai Jean-Claude Romand» (*LA*: 99-100). Il fallait explorer, par conséquent, un cas qui ne répond pas aux stéréotypes courants du délinquant dépravé ou de l'assassin en série, qui cachent leur perversité sous les apparences d'une vie normale.

Ainsi donc, après avoir obtenu de Romand l'autorisation d'écrire un livre sur son inexplicable comportement «pour lui rendre compréhensible sa propre histoire» (*LA*: 42), Emmanuel Carrère a cherché à élucider la signification de ce comportement réalisant une reconstitution minutieuse des faits dans laquelle interviennent la réflexion et le commentaire ainsi que l'activité de l'imagination. En s'appuyant sur les diverses informations qu'il a pu obtenir, l'écrivain a procédé à reconstituer l'évolution

---

<sup>6</sup> Wagner oriente son étude en s'appuyant sur les considérations de Gérard Genette à propos de ce qu'il nomme «Récit fictionnel, récit factuel» dans *Fiction et diction* (1991). Il observe les tensions et les confusions que présentent ces deux types de récit dans *L'Adversaire*: «Il me semble qu'en orchestrant dans son récit une tension rigoureuse entre fictionnel et factuel, Emmanuel Carrère a souhaité se prémunir contre ce qui devait lui apparaître, pour lui-même comme pour ses lecteurs, comme un danger. Aussi la lettre même des séquences les plus fortement fictionalisées de *L'Adversaire* intègre-t-elle divers éléments qui viennent contrecarrer sa réception comme texte de pure et simple fiction, en inscrivant une distance au sein de l'énoncé et/ou de l'énonciation» (Wagner, 2004).

de la vie de Romand «en cousant bout à bout tout ce que je savais et en m'efforçant de rester objectif»; mais étant conscient aussi de que «l'objectivité dans une telle affaire est un leurre» (*LA*: 203).

Le récit présente un aspect composite. Il mêle des passages écrits à la troisième personne avec d'autres écrits à la première, extraits de correspondance, scènes du procès et des points de vue parfois complexes donnés souvent sous la forme du discours indirect libre. L'exposition des faits adopte normalement un ordre progressif. L'écrivain s'arrête sur certains moments qu'il considère significatifs pour essayer de comprendre les motivations d'un étrange comportement d'imposture qui a fonctionné comme une espèce de fuite en avant. Il revient alors vers les années de l'enfance et de l'adolescence du personnage; et il remonte peu à peu vers l'époque de ses études universitaires, le moment de son mariage avec Florence, la naissance et l'éducation de leurs deux enfants. À cette époque, l'image sociale de Romand donnait l'impression d'une brillante réussite professionnelle, puisqu'il avait fait croire à ses proches qu'il était maître de recherches auprès de l'OMS, professeur à la Faculté de Dijon et collaborateur de recherches à l'Institut Pasteur. En réalité il menait une double vie, parce qu'il passait son temps à errer sans but avec sa voiture, «replié sur son absurde secret qu'il ne pouvait confier à personne et que personne ne devait connaître sous peine de mort» (*LA*: 45). Les choses sont devenues plus compliquées lorsque Romand a commencé une aventure sentimentale avec Corinne, une psychologue pour enfants qui avait habité à Ferney et qui, ayant divorcé de son mari, s'était installée à Paris avec ses deux filles. Romand allait souvent la visiter à Paris et l'invitait à dîner dans les grands restaurants. Cette aventure, dans laquelle Romand avait mis beaucoup d'illusion et d'espoir, a mal tourné. Nous en parlerons plus loin dans un paragraphe spécifique. La complication a augmenté lorsque Corinne lui a confiée une grande somme d'argent pour que Romand la place la place dans un compte suisse. Il s'est servi tout de suite de cet argent et quand Corinne a voulu le récupérer, c'était impossible de le lui rendre. Alors il a commencé à vivre sous la menace permanente d'être découvert dans son imposture.

Par ailleurs, Florence s'est sentie très déçue du comportement mensonger de Romand dans l'affaire de la démission forcée du directeur de l'école où étudiaient leurs enfants (*LA*: 138-144) et elle aurait pu découvrir que son mari n'avait jamais travaillé comme médecin de la OMS (*LA*: 146). Face à l'imminente menace d'être découvert, Romand réagira en mettant en marche un plan d'élimination des siens, poussé par des motivations obscures qu'il a essayé de cacher à sa propre conscience se laissant emporter par son double irrationnel ou diabolique, comme nous allons observer plus loin dans un chapitre spécifique sur la signification de son comportement dans les crimes monstrueux contre sa propre famille (*LA*:133-178). Pour le récit de ces crimes, Carrère recourt aussi à certaines scènes du procès, dans lesquelles Romand



donne des explications sur les meurtres de sa femme et de ses enfants ou il répond à des questions posées par la présidente du tribunal<sup>7</sup>.

Pour finir avec la forme de la narration, nous pouvons donc affirmer que l'auteur n'a pas suivi le modèle du roman-document, ni celui du reportage réaliste et objectif mais il a cherché à réaliser une enquête existentielle et spirituelle en se servant de documents et de sources d'information diverses pour essayer d'élucider un cas énigmatique d'imposture et d'aveuglement, et de mettre ainsi en relief la part obscure de l'âme humaine qui peut se laisser dominer par l'adversaire faisant le jeu aux forces irrationnelles qui agissent dans l'inconscient. C'est ce que nous allons montrer maintenant observant certains moments significatifs du comportement mensonger de Jean-Claude Romand.

## 2. Sur la signification du triomphe du double ou de l'adversaire dans l'âme de Jean-Claude Romand

Ce que nous venons d'exposer nous permet d'affirmer que Carrère, à travers les pages de *L'Adversaire*, a attiré l'attention du lecteur vers le conflit et le combat qui s'était déroulé dans l'âme de Jean-Claude Romand. Mais l'écrivain ne s'est pas arrêté dans une explication détaillée des dimensions impliquées dans ce combat, parce qu'il veut que le lecteur tire ses propres conclusions. L'objet de notre étude consistera précisément à mettre en relief les modalités du combat singulier qui s'est produit entre la conscience de Romand (son moi caché interne) et les pulsions de son inconscient qui, sous l'emprise de l'adversaire, vont le conduire à adopter un *masque extérieur* ou une image sociale (ce que Jung appelle la «persona») apparemment crédible mais articulée sur le mensonge et l'imposture pour se faire accepter par sa famille et ses proches. Il a commencé tôt à adopter ce masque pour faire semblant d'être fidèle au principe de l'honnêteté que son père lui avait inculquée (le Surmoi de l'autorité paternelle) et pour ne pas faire souffrir à sa mère, qui était dépressive et avait une santé fragile (le poids de l'archétype collectif de l'*anima*). Plus tard, pour s'attirer l'admiration et l'amour de Florence (qui a été d'abord sa fiancée et, ensuite, sa femme) il a adopté aussi la voie du mensonge et du simulacre, en lui offrant une fausse image externe de réussite professionnelle et de triomphe social qu'elle a cru authentique parce que cela correspondait, en principe, aux mérites d'un individu aussi «brillant» que Jean-Claude Romand. Se comportant ainsi, il adoptait un *masque social* acceptable pour son entourage, mais un masque apparent et vide sous lequel il cachait une double vie. Ce jeu d'imposture existentielle, qu'il a mené pendant des années, comportait des risques dangereux. Il est devenu une espèce de fuite en avant vouée à l'échec. En effet, si Romand n'était pas capable de faire face au pouvoir de l'adversaire intérieur avouant son imposture à sa famille et à ses amis et suppliant leur compréhension et

---

<sup>7</sup> Voir, par exemple, *LA*: 163-165.

leur pardon, son masque pouvait se déchirer à n'importe quel moment et donner lieu à un dénouement fort problématique.

Or, poussé par son orgueil et sa forte mythomanie personnelle, il a préféré de jouer la comédie du «faux docteur Romand» parce que, comme affirme l'écrivain-narrateur, «Sortir de la peau du docteur Romand voudrait dire *se retrouver sans peau, plus que nu, écorché*» (LA: 135). Sous la peau du faux docteur Romand se cachait l'*autre*, le moi intérieur inconsistant et malheureux qui n'avait pas la force de réagir parce qu'il obéissait docilement la voix de l'Ombre, les vœux inavouables de l'adversaire, le double diabolique intérieur. Alors, attrapé par la dynamique fatale de sa propre imposture et par une conception viciée et contradictoire de la dimension externe de son identité, Jean-Claude Romand arrivera un jour à se sentir «obligé» de tuer sa femme, ses deux enfants et ses propres parents pour leur éviter de souffrir l'énorme déception de découvrir un mari menteur, un père imposteur et un fils escroc. Son aveuglement et sa soumission aux forces du mal ont été si puissants qu'il n'a même pas pensé qu'il aurait pu être compris et pardonné par sa femme, ses enfants et ses parents.

### 2.1. Le jeu mensonger avec la «persona»: situations et moments significatifs dans lesquels Romand a choisi la voie de l'imposture et la soumission aux forces du mal et de l'adversaire

Maintenant, en nous appuyant sur le récit et les explications que Carrère présente au lecteur dans les pages de *L'Adversaire*, nous allons essayer de mettre en relief la signification du dédoublement vécu par Jean-Claude Romand sous la forme d'une permanente imposture. Pour cela nous tiendrons compte des théories de Jung à propos du *processus d'individuation* et des forces ou dimensions psychiques qui interviennent dans ce processus. Cela nous aidera à élucider le combat qui a dû se dérouler dans l'âme de Romand entre son Moi conscient intérieur et les forces de l'inconscient qui l'ont poussé à adopter une image sociale ou un «masque» extérieur faux. «L'Adversaire» s'est appuyé sur le dynamisme obscur de l'inconscient («l'Ombre») pour suggérer au Moi conscient d'adopter la voie du mensonge devant sa famille et ses proches. Son Moi conscient a dû certainement mener avec douleur et angoisse le double jeu de sa personnalité déchirée entre l'image externe apparente et la réalité psychique interne. Avant de nous arrêter dans le commentaire de certaines situations et de certains moments significatifs de l'évolution de la personnalité et du comportement *mensonger* de Romand, nous allons résumer ici les éléments principaux de la théorie de Jung sur le processus d'individuation et la dialectique du Moi et de l'Inconscient.

Selon Jung, le processus d'individuation consiste à devenir un être réellement individuel qui doit réussir à trouver son unicité:

Il s'agit de la réalisation de son Soi, dans ce qu'il a de plus personnel et de plus rebelle à toute comparaison. On pourrait donc traduire le mot «individuation» par «réalisation de soi-même», réalisation de son Soi. (Jung, 1986: 115).

Or, l'être humain construit son identité individuelle au milieu de l'incertitude de ses propres frontières ou limites parce qu'il se trouve devant le conflit entre des principes ou tendances contradictoires: l'ombre et la lumière, l'optimisme et le pessimisme, l'expansion de sa personnalité et l'inhibition ou l'enferment sur lui-même. Cela est ainsi parce que le *moi conscient* s'affirme en relation dialectique avec le dynamisme obscur de l'*inconscient* (les matériaux psychiques –souvenirs, désirs, tendances, projets, etc.– qui se trouvent refoulés ou réprimés sous la conscience parce qu'ils n'ont pas acquis la dignité du conscient): «Nous devons nous représenter l'activité de l'inconscient comme coordonnée au conscient, avec lequel elle entretient en particulier des rapports essentiels de compensation» (Jung, 1986:25). Les contenus de l'*inconscient personnel* «procèdent d'un lien quelconque avec le passé personnel du sujet. Ils sont partie intégrante de la personnalité, ils appartiennent de façon nécessaire à l'inventaire de ses éléments constitutifs» (Jung, 1986:42). Jung trace une différence entre l'*inconscient individuel* et l'*inconscient collectif*. Ici se situent les archétypes et les schémas qui nous viennent de la *psyché collective*. Les archétypes et les images de la psyché collective peuvent fasciner complètement la conscience individuelle, produire une espèce d'inflation psychique et annuler sa liberté et sa personnalité. Le sujet doit donc réagir face à la fascination des images de l'inconscient collectif pour se sentir vraiment solidaire des tâches collectives: «L'individuation n'a d'autre but que libérer le Soi, d'une part des fausses enveloppes de la persona et d'autre part de la force suggestive des images inconscientes» (Jung, 1986: 117). Entre la conscience individuelle et la société, se situe ce que Jung appelle la «persona», qui est le masque que l'individu adopte devant les autres, son image sociale:

La *persona* est un ensemble compliqué de relations entre la conscience individuelle et la société; elle est adaptée aux fins qui lui sont assignés, une espèce de masque que l'individu revêt ou dans lequel il se glisse ou qui, même à son insu, le saisit et s'empare de lui, et qui est calculé, agencé, fabriqué de telle sorte parce qu'il vise d'une part à créer une certaine impression sur les autres, et d'autre part à cacher, dissimuler, camoufler la nature vraie de l'individu (Jung, 1986: 153-154).

Selon cette définition, la *persona* est un phénomène existentiel et social complexe qui peut adopter des modalités et des orientations bien diverses. Ce phénomène peut être, en effet, un masque bien perceptible à travers lequel l'individu joue devant les autres son rôle social ou sa profession; ou il peut servir «à cacher, dissimuler, camoufler la nature vraie de l'individu». Jung (1986:118) affirme aussi qu'on «se cons-

truit même une certaine *persona* donnée, pour s'en faire un rempart». Ainsi, la relation entre le Moi conscient et la «persona» se situe dans le domaine de l'ambiguïté.

Nous allons appliquer ces concepts aux dimensions de la personnalité de Romand telle qu'elle est envisagée dans le récit et le commentaire de Carrère. Ce récit nous offre une image appuyée sur un ensemble de témoignages et de déclarations, et notre analyse ne peut que rendre explicite ce qui est impliqué dans la *configuration textuelle* de cette image, bien que celle-ci ne puisse être jamais pleinement fidèle à la réalité existentielle et spirituelle de Jean-Claude Romand. Tenant donc compte de la configuration de cette image dans le texte de Carrère, nous pouvons affirmer que Jean-Claude Romand a cherché à se construire devant les siens une certaine *persona* ou image sociale qui avait pour but de s'en faire un «rempart» et de cacher sa vraie nature personnelle. Cette image était une contradiction parce qu'elle n'était pas la voie adoptée pour exercer un rôle social authentique (une profession réelle), mais un rôle inventé et volontairement mensonger. En effet, Romand jouait devant ses proches la comédie d'être le «super-docteur Romand», alors que en tant qu'individu il était vraiment nu et devait mener obligatoirement une double vie. Cette contradiction n'a pas été résolue par son moi conscient (car celui-ci s'est allié avec l'adversaire, son double inconscient) et cela a abouti à la tragédie finale.

## 2.2. La duplicité dans le comportement à l'époque de l'enfance et de l'adolescence pour demeurer «fidèle» aux principes de l'autorité paternelle

Étant fils unique et ayant sa mère une santé fragile, Jean-Claude Romand s'est senti obligé, depuis son enfance, à bien montrer dans son comportement qu'il respectait les principes moraux transmis par son père (la marque de l'honnêteté familiale) et qu'il était bien gentil avec sa mère pour ne pas augmenter ses souffrances. Carrère fait remarquer que Jean-Claude appréciait son père parce que celui-ci était honnête et réservé dans l'expression des sentiments. Il a voulu l'imiter dans l'art de cacher ses émotions: «Il admirait son père de ne jamais laisser paraître ses émotions et s'est forcé de l'imiter» (*LA*: 53). Adoptant ce modèle de sobriété émotionnelle, son comportement sera très tôt porté à cultiver la duplicité donnant une impression apparente de sérénité alors que dans le fond de son âme il pouvait être malheureux. La tendance vers la duplicité et le «mensonge» a été accentuée, sans doute, à cause de la figure malade et dépressive de sa mère devant laquelle il devait adopter toujours une image de normalité et de sagesse pour éviter de la faire souffrir: «Tout devait toujours aller bien, sans quoi sa mère irait plus mal et il aurait été un ingrat de la faire aller plus mal pour des broutilles, de petits chagrins d'enfant» (*LA*: 53). Ainsi la *persona* ou le masque extérieur de Romand a servi très tôt pour se faire une espèce de «rempart» qui l'aidait à dissimuler sa vraie nature personnelle. Mais ce masque était un signe de soumission aux normes d'une certaine éducation morale (Sur-moi social) imposée au moi conscient par la suggestion et la pression de la figure paternelle et maternelle

(archétypes de l'inconscient collectif). Se laissant entraîner dans cette voie, Romand s'est montré faible de caractère et d'esprit. Il a cédé devant son *double* intérieur, devant l'adversaire qui lui conseillait d'être formellement « sage » pour ne pas se compliquer la vie. Carrère observe que ce type d'éducation a conditionné le caractère de Romand. Elle l'a poussé à pratiquer inconsciemment la duplicité dans le comportement, parce que d'un côté il fallait ne pas mentir et, par ailleurs, il fallait ne pas dire certaines choses:

D'un côté on lui avait appris à ne pas mentir, c'était un dogme absolu: un Romand n'avait qu'une parole, un Romand était franc comme l'or. De l'autre, il ne fallait pas dire certaines choses, même si elles étaient vraies. Il ne fallait pas causer du chagrin, pas non plus se vanter de son succès ou de sa vertu. (Carrère, 2000:54).

Pour mieux comprendre l'angoissante duplicité de Romand pendant les années de son enfance, il faut revenir au moment du procès et observer ce qu'il a répondu à son avocat quand celui-ci lui a posé cette question: «Quand vous aviez des joies ou de peines, alors, est-ce que votre confident n'était pas votre chien?» (*LA*: 55). Cette question l'a tellement touché qu'il «s'est jeté à terre en poussant un gémissement à glacer le sang» (*LA*: 55). Il s'est évanoui et l'audience a dû être suspendue pendant un certain temps. Quand il a repris la parole, Romand a tracé un lien entre son chien et les «secrets de mon enfance, des secrets lourds à porter» (*LA*: 57). Ce qu'il a dit alors montre bien le dédoublement ou la tension entre son *moi interne* (malheureux et triste) et son *moi externe* qui devait être toujours «souriant» pour que ses parents soient contents. On perçoit même dans ses mots une espèce de prédisposition fatale vers l'hypocrisie et le mensonge parce que son moi conscient n'avait pas le courage de parler sincèrement à ses parents de sa «tristesse»:

C'est peut-être indécent de parler des souffrances de mon enfance [...] Je ne pouvais pas en parler parce que mes parents n'auraient pas compris, auraient été déçus [...] Je ne mentais pas alors, mais je ne confiais jamais le fond de mes émotions, sauf à mon chien [...] J'étais toujours souriant, et je crois que mes parents n'ont jamais soupçonné ma tristesse ... *Je n'avais rien d'autre à cacher alors mais je cachais cela: cette angoisse, cette tristesse* (Carrère, 2000:57).

Mais dans cet aveu devant le tribunal, Romand reconnaît que ses parents et aussi Florence (sa femme) auraient été prêts à l'écouter. Le problème venait donc de l'intérieur de lui-même qui préférait se taire pour éviter de «décevoir» ses parents et Florence:

Ils auraient été prêts à m'écouter sans doute, Florence aussi y aurait été prête, mais je n'ai pas su parler... et quand on est pris dans cet engrenage de ne pas vouloir décevoir, le premier mensonge en appelle un autre, et c'est toute une vie... (Carrière, 2000: 57).

Cela veut dire que Romand se soumettait à l'image que ses proches attendaient de lui adoptant un comportement hypocrite pour cacher ses vrais sentiments et cultiver les *bonnes apparences*. Il rentrait ainsi dans la voie de la duplicité se laissant entraîner par l'adversaire qui allait le pousser peu à peu vers une vie d'imposture et de mensonge.

### 2.3. Duplicité et mensonge permanent depuis les études universitaires.

Romand a choisi de devenir médecin (et non forestier comme son père) non pas pour répondre à la vocation de soigner les malades («L'idée de soigner les malades, de toucher des corps souffrants le rebutait») mais peut-être pour réaliser le rêve d'une ascension sociale, ou motivé par le désir inconscient de «comprendre la maladie de sa mère» (LA: 62). Une raison importante pour s'inscrire en première année de médecine à Lyon, c'était que Florence, «une cousine éloignée [...], s'y était inscrite aussi» (LA: 62-63). Il fera tout pour attirer l'attention de Florence et devenir son fiancé. Mais, en réalité, la relation entre Jean-Claude et Florence ne semble pas bien claire. L'écrivain/narrateur croit percevoir ici une obscure énigme. Il affirme que «le sexe est un des blancs de cette histoire» (LA: 66) et qu'il est «difficile d'imaginer que Jean-Claude et Florence Romand aient été unis par une très heureuse relation érotique –si ç'avait été le cas. Leur histoire n'aurait pas été celle-là» (LA: 67). Un peu avant il avait signalé que Florence lui a cédé parce qu'elle était «touchée, attendrie peut-être, mais pas amoureuse. Qui le sait?» (LA: 66). Il fait aussi allusion à une rumeur qui courait pendant le procès «selon laquelle le fond de toute cette histoire, c'est que l'accusé n'était pas une affaire au lit» (LA: 67). Il paraît que Florence, après une brève expérience de leur liaison, sous le prétexte de la préparation de ses examens, lui avait dit «qu'il valait mieux de ne plus se voir» (LA: 68). Romand semble avoir réagi «par une dépression inavouée et par un acte manqué» (LA: 68), c'est-à-dire en se laissant emporter à nouveau par son *double* inconscient.

C'est ici, en effet, que vient se situer un acte qui a eu après de très graves conséquences. Romand étant déprimé n'a pas voulu assister à «une des épreuves de ses examens de fin de seconde année et a été ajourné, pour cette épreuve, à la session de septembre» (LA: 68). Le jour de l'examen, il a préféré rester dans son lit. Cependant, le jour des résultats, il a annoncé à ses parents, à sa fiancée et à ses amis, qu'il l'avait réussi et qu'il était admis en troisième année de médecine. Mais, après avoir annoncé son succès à l'examen manqué, il a souffert une grande tension et frustration interne, et il a décidé de s'enfermer dans le studio que lui avaient acheté ses parents. «Il y a

passé le premier trimestre sans retourner à Clairvaux, sans aller à la fac, sans revoir ses amis. Si par hasard on sonnait à la porte, il ne répondait pas, attendait sans bouger qu'on se décourage» (LA: 78). Un peu avant les vacances de Noël, il a reçu la visite de son ami Luc. Il aurait pu lui expliquer la cause de sa dépression, mais il n'a pas eu le courage, et il a inventé une histoire pour se justifier: il a dit qu'il avait un cancer, un lymphome. Cela a suffi pour attirer la compréhension et la compassion de Luc. Ainsi il s'est laissé séduire par l'adversaire, et le mensonge, l'imposture et le dédoublement vont diriger maintenant sa vie. Pour le narrateur, le vrai cancer de Jean-Claude a été le mensonge:

Il aurait préféré souffrir pour de bon du cancer que du mensonge –car le mensonge était une maladie, avec son étiologie, ses risques de métastases, son pronostic vital réservé–, mais le destin avait voulu qu'il attrape le mensonge et ce n'était pas sa faute s'il l'avait attrapé (Carrère, 2000:82).

Après cette épisode, la vie pour Romand a repris son cours, mais il va adopter d'une manière permanente le *masque* de l'imposture. «Il est retourné à la fac, a revu ses amis et surtout Florence» (LA: 83). Dans les années suivantes, comme il ne pouvait pas s'inscrire en troisième année, il a décidé de s'inscrire en deuxième année «douze ans de suite» (LA: 85), et il faisait semblant de continuer les études de médecine jusqu'à la fin: «Il assistait aux cours, fréquentait la bibliothèque universitaire. Il avait sur la table, dans son studio, les mêmes manuels et photocopiés que les autres et continuait à prêter ses notes aux étudiants moins consciencieux que lui» (LA: 85). Ainsi, à partir de cette histoire absurde de l'examen manqué, Romand a commencé à vivre avec son *double*. Son Moi extérieur sera toujours en opposition et en conflit avec son Moi intérieur. Au lieu d'avoir choisi le chemin exigeant de l'authenticité face à lui-même et à son entourage, il a choisi le chemin du mensonge adoptant un *masque* de normalité pour ce faire accepter par les autres, mais, pour sa conscience interne, ce masque signifiait une douloureuse séparation. Cette «bifurcation» aura dans l'avenir des conséquences tragiques. Le narrateur se demande comment se serait-il douté que «ce mensonge puéril lui ferait dix-huit ans plus tard massacrer ses parents, Florence et les enfants qu'il n'avait pas encore?» (LA:77). Quand la présidente du tribunal lui a demandé pourquoi avait-il fait cela, Romand a répondu: «Je me suis posé cette question tous les jours pendant vingt ans. Je n'ai pas de réponse» (LA: 77)

#### 2.4. De la réussite sociale à la tragédie finale: la rupture du masque du faux docteur Romand

Jouant toujours avec une apparence d'étudiant travailleur, Romand fera semblant d'avoir terminé d'une manière brillante les études de médecine. Tous ses amis croyaient qu'il était capable d'aller très loin. Les parents de Florence adoraient leur futur gendre, et le mariage s'est célébré en présence de beaucoup d'invités. L'année

suiivante Jean-Claude annonce qu'il a été nommé «chargé de recherches à l'INSERM de Lyon». Peu après il dira qu'il a été détaché avec le titre de maître de recherches à l'OMS à Genève (LA: 87). Le couple s'est installé à Ferney-Voltaire où leur ami Luc Ladmiraal venait d'y reprendre le cabinet de son père. En 1985 est née leur fille Caroline, et en 1987 leur fils Antoine (LA: 88). Florence et les enfants étaient très fiers de la profession de Jean-Claude, parce qu'il était un «super-docteur» qui inventait des médicaments pour soigner les malades (LA: 91). Il disait qu'il donnait des cours à la Faculté de Dijon. Il se vantait d'avoir des contacts avec de hauts responsables politiques. Bernard Kouchner «était son ami». Il assistait à des «congrès, séminaires et colloques, partout dans le monde» (LA: 97). On peut affirmer que plus le mensonge du comportement de Romand était énorme, moins les gens croyaient qu'il s'agissait d'un mensonge et plus on le prenait pour une réalité «admirable». Or avec ce masque il ne pouvait pas se tromper lui-même, et il souffrait tous les jours de traîner sa double vie:

Il se garait sur un parking, sur une aire d'autoroute, et restait là des heures, lisant, prenant des notes, somnolant. Il déjeunait d'un sandwich et continuait à lire l'après-midi dans un autre café, sur une autre aire de stationnement (Carrère, 2000: 96).

Le narrateur s'interroge sur le «mystère» de cette histoire de permanente imposture pour laquelle il ne trouve aucune explication cachée «si invraisemblable que cela paraisse» (LA: 94). Le seul mystère était l'état d'esprit avec lequel Romand supportait les heures qu'il passait dans sa voiture, arrêté sur un parking ou errant d'un endroit à l'autre. L'écrivain-narrateur se demande si son âme se laissait dominer par la jubilation, par l'angoisse ou bien par l'indifférence:

Est-ce que, seul, il devenait une machine à conduire, à marcher, à lire, sans vraiment penser ni sentir, un docteur Romand résiduel et anesthésié? Un mensonge normalement, sert à recouvrir une vérité, quelque chose de honteux peut-être mais de réel. Le sien ne recouvrait rien. Sous le faux docteur Romand il n'y avait pas de vrai Jean-Claude Romand (Carrère, 2000: 99-100).

On doit se demander alors si, malgré la souffrance d'avoir à traîner tous les jours son jeu d'imposture, il ne s'était pas habitué à croire que ce jeu illusoire était une «vérité» tant qu'il restait caché aux autres, et qu'ils acceptaient l'image *sociale* qu'il leur offrait en s'adaptant au rôle qu'ils attendaient de lui. Cela expliquerait peut-être, comme affirme l'écrivain-narrateur, qu'il n'ait jamais révélé à personne le secret de sa double vie: «ni à sa femme, ni à son meilleur ami, [...] ni à aucune des bonnes âmes qui font profession d'écouter et de comprendre: prêtre, psychothérapeute, oreille anonyme de SOS amitié» (LA: 100-101), parce que ce secret était invouable.



Pour exister, il a avait besoin de son *double* extérieur, et sans le masque du faux docteur Romand, Jean-Claude n'était rien: «Il retournait à l'absence, au vide, au blanc, qui n'étaient pas un accident de parcours mais l'unique expérience de sa vie<sup>8</sup>» (LA: 101). Or, comme affirme Jung, vouloir cacher sa vraie nature sous le masque de sa *persona*, «seul peut le prétendre celui qui s'identifie à sa *persona* à un tel degré qu'il se tient au demeurant dans une ignorance profonde de lui-même» (1986: 154).

Mais comme Romand s'identifiait à sa fausse *persona* (son masque de docteur) seulement devant les siens (dans sa vie privée et familiale), il ne pouvait pas se tenir «dans une ignorance profonde de lui-même», parce qu'il était conscient de son double jeu. Et bien que jouer le faux rôle de docteur de l'OMS ait pu générer dans sa conscience une espèce d'inflation psychique, cela n'a pas dû éviter la douleur morale de vivre une dure expérience de *schizophrénie* existentielle et de scission de son identité. D'autant plus qu'il a été obligé d'agir comme un escroc envers son propre père, son oncle Claude et son beau-père (Pierre Crolet) desquels il a reçu de grandes sommes d'argent, parce que Jean-Claude leur avait dit que «son statut de fonctionnaire international lui ouvrait droit à des placements extrêmement avantageux, au taux de 18%, dont il pouvait faire bénéficier sa famille» (LA:103-104). Or, comme les comptes où il disait qu'il plaçait l'argent en Suisse étaient secrets, ni les Romand ni les Crolet «n'ont jamais vu un document bancaire témoignant du dépôt du capital ou du cumul d'intérêts» (LA: 106). En réalité, il s'est servi de cet argent (ainsi que des sommes qu'il va recevoir plus tard de Madame Crolet, veuve, et de Corinne) pour lui-même et pour soutenir sa famille. La duplicité permanente a dû, par ailleurs, contribuer à produire dans son âme l'angoisse de pouvoir être «découvert» et un sentiment d'insécurité et d'aveuglement psychologique. Cela a fini par donner lieu à des troubles profonds au niveau affectif, comme le prouve sa relation avec Corinne (que nous allons commenter), et cela a précipité aussi la tragédie finale.

#### 2.4.1. L'échec de la relation sentimentale avec Corinne

Corinne était une psychologue pour enfants qui avait un cabinet à Genève avec son mari qui était psychiatre. Ils habitaient à Ferney où ils avaient connu Jean-Claude et Florence. Corinne, qui avait une réputation de «mangeuse d'hommes», a quitté son mari pour s'installer à Paris avec leurs deux petites filles. Selon le récit de l'écrivain-narrateur, Jean-Claude a cru que Corinne pouvait devenir la femme idéale pour lui. Il a commencé à la visiter fréquemment à Paris où il l'envoyait d'imposants bouquets de fleurs, l'invitait dans les grands restaurants et lui parlait de ses recherches à l'Institut

---

<sup>8</sup> Le vide de la propre identité et une vie organisée sur le mensonge permanent vont être aussi les traits caractéristiques d'Emilio Barrero, le personnage de *La vida de nadie* (2003), un film dirigé par Eduardo Cortés, inspiré par l'histoire atroce de J.-C. Romand. L'histoire a lieu en Espagne. Le metteur en scène a exclu le côté sanguinaire et meurtrier de Romand. La mise en intrigue cherche à être plus proche de la psychologie du public. Acteurs principaux: José Coronado et Adriana Ozores,

Pasteur et ailleurs. Avec Corinne, il pouvait donc cultiver, plein d'inflation psychique, sa fausse image sociale de chercheur d'envergure, et il attendait que, fascinée par sa brillante carrière, elle vivrait avec lui une grande histoire d'amour. Le narrateur souligne ainsi l'importance que, pour Jean-Claude, avaient les «diners hebdomadaires avec Corinne»:

C'était comme une source qui jaillit dans le désert, quelque chose d'inespéré et de miraculeux. Il ne pensait plus qu'à cela, à ce qu'il allait lui dire, à ce qu'elle lui répondrait [...] Il était vivant, riche d'attente, d'inquiétude et d'espoir (Carrère, 2000: 117-118).

L'aventure sentimentale avec Corinne aurait signifié pour Romand l'espérance de pouvoir accéder à une vie nouvelle. En effet, si Corinne l'acceptait, il pourrait sentir la force et l'émotion de la passion et cela viendrait transformer la monotonie et l'angoisse de sa double vie. Mais Corinne (qui ne se sentait pas très attirée par Jean-Claude) croyait qu'il était «un habitant normal du monde normal». Elle ne pouvait pas imaginer qu'il avait une vie différente et vide. Or, comme il sentait qu'il l'aimait, il ne pouvait plus continuer à lui mentir. Mais comment lui dire la vérité sans la décevoir, pour pouvoir enfin être pardonné et sauvé? Cela s'avérait impossible, puisque sous le masque du faux médecin il ne cachait pas une «vraie» identité d'espion ou de trafiquant, qui aurait pu séduire une femme comme Corinne:

Faux médecin mais vrai espion, vrai trafiquant d'armes, vrai terroriste, il l'aurait sans doute séduite. Faux médecin, seulement englué dans la peur et la routine, escroquant de petits retraités cancéreux, il n'avait aucune chance et ce n'était pas la faute de Corinne (Carrère, 2000: 120)

Le drame de Romand venait donc de son identité dédoublée dans laquelle il s'était installé et qu'il ne pouvait avouer sans se détruire lui-même. Condamné à l'imposture permanente de son image sociale, il souffrait dans sa conscience aliénée la honte de lui-même: «Il se demandait s'il existait au monde une vérité plus inavouable, si d'autres hommes avaient à ce point honte d'eux-mêmes» (LA:120).

L'impossibilité de réaliser ses rêves et d'être sincère avec Corinne a fini par produire dans l'âme de Jean-Claude un état d'anxiété et d'angoisse. Une nuit, se sentant proche d'un infarctus, il a téléphoné à son ami Luc et il lui a raconté sa liaison avec Corinne. Luc, indigné, l'a conseillé de «rompre au plus vite» et de tout dire à Florence. Mais peu de temps après, c'est Corinne, elle-même, qui a coupé avec Jean-Claude, au moment d'un voyage de trois jours qu'ils avaient passé ensemble à Rome: «Le dernier jour, elle lui a dit qu'elle ne l'aimait pas parce qu'elle le trouvait trop triste» (LA: 124). L'écrivain-narrateur ajoute cette considération significative: «Il a pleuré, supplié comme il l'avait fait quinze ans plus tôt avec Florence et, comme Flo-

rence, elle a été gentille. Ils se sont quittés en se promettant de rester toujours amis» (LA: 124).

Cet échec sentimental a dû supposer un choc terrible pour son auto-estime personnelle. Jean-Claude a pu constater que, même en jouant à fond le masque éclatant de sa *persona* (un grand chercheur en médecine, ami personnel de Bernard Kouchner), il a été incapable de séduire la femme qu'il croyait aimer, parce que son *moi intérieur* s'est toujours comporté comme une conscience aliénée. Et cela se traduisait par un comportement «trop triste». Ainsi, il n'a pas su construire une relation d'équilibre et de harmonie avec son *moi extérieur* ni avec le monde, parce que son esprit a intériorisé la soumission et la faiblesse devant l'adversaire. La conséquence morale de cet échec a été un grand chagrin et le désir de se suicider avec sa voiture en se jetant dans un «gouffre» de la forêt de Saint-Maurice. Mais il n'a pas osé le faire, et il a préféré continuer son jeu d'imposture en inventant de nouveaux mensonges. Il a dit à Florence qu'il avait perdu le contrôle de sa voiture parce qu'il «avait subi un choc terrible» quand il a appris que «son patron, à l'OMS, venait de mourir d'un cancer» (LA: 125). Après il a confié à Luc, pour susciter sa pitié, que «le Lymphome endormi depuis quinze ans s'est réveillé sous la forme de maladie de Hodgkin». Mais il ne pouvait pas oublier Corinne, et un jour il s'est décidé à lui téléphoner. Elle a été heureuse de l'entendre. Il est retourné la voir à Paris, et «tout a recommencé. Les dîners, les sorties, les cadeaux et, après le Nouvel An, cinq jours en amoureux à Leningrad» (LA: 128). Ce voyage, où il a rejoint un groupe de médecins qu'il ne connaissait pas, a très mal tourné, et Corinne lui a dit qu'ils avaient fait une erreur et que mieux valait rester amis: «Il s'est remis à pleurer et, dans l'avion du retour, lui a dit que de toute façon il avait un cancer. Bientôt, il serait mort» (LA: 128). Ainsi, devant un échec sentimental, il ne réagissait pas en avouant son imposture, mais il inventait un nouveau mensonge. La situation s'est compliquée quand il a reçu de Corinne une somme de 900.000 F. pour la placer dans un compte en Suisse. Comme il en avait bien besoin, il a reparti cette quantité sur ses trois comptes personnels. Il savait que s'il touchait à cet argent, il rendait la «catastrophe inévitable». L'écrivain-narrateur précise: «La dernière année s'est déroulée sous cette menace» (LA: 133).

#### 2.4.2. La catastrophe finale et les crimes monstrueux sous l'empire du double diabolique

Le danger d'être découvert dans son imposture était plus fort du moment qu'il avait commencé à se servir de l'argent de Corinne. Il vivait obsédé par l'angoisse; surtout quand il entendait sonner le téléphone à la maison. Mais, «pris de vertige», il dépensait cet argent «avec frénésie» (LA: 134). Devant la dure réalité, le narrateur nous dit que Romand, à cette époque, songeait à pouvoir adopter une de ces trois solutions: a) avouer toute la vérité; b) disparaître avec l'argent qui restait; c) se suicider. Mais le narrateur ajoute: «Il savait depuis le début que la conclusion logique de

son histoire était le suicide. Il y avait souvent pensé sans jamais en trouver le courage. [...] Sans douter de l'issue, il était curieux de savoir jusqu'où le destin la repousserait» (LA: 135). En réalité, le plan d'élimination des membres de sa famille comportait aussi son suicide. Mais, comme nous le verrons plus loin, il n'a pas été capable de se laisser mourir.

Deux faits ont précipité la catastrophe finale. D'un côté, Florence s'est sentie énormément déçue quand elle a appris par Luc que Jean-Claude lui avait menti dans l'affaire de la démission forcée du directeur de l'école où étudiaient leurs enfants (LA:138-144), et, par ailleurs, elle a été informée par quelqu'un que le nom de son mari ne figurait pas dans le «répertoire téléphonique de l'OMS» (LA: 146). L'autre fait c'est que Corinne avait décidé de récupérer son argent. Il est allé la voir à Paris, et ils ont fixé la date du 9 janvier pour un prochain rendez-vous où il rapporterait l'argent. Et le narrateur précise en style indirect libre ce que pensait Jean-Claude à ce moment-là: «Les dés étaient jetés. D'ici le 9 janvier, il serait mort» (LA: 148). Il pensait donc à sa mort prochaine, mais, en réalité, il va «exécuter» d'abord les membres de sa famille, alors que lui, il restera vivant.

C'est à partir de ce moment que Romand est tombé sous la pleine domination de son *double démoniaque* intérieur; et il s'est laissé emporter par des forces très puissantes dont les terribles conséquences ont suscité l'intérêt de Carrère pour élucider à travers l'écriture de *L'Adversaire* la force mystérieuse du Mal dans un cas si monstrueux<sup>9</sup>. Nous nous proposons de mettre en relief ici l'aveuglement qu'a subi Romand quand il a procédé, comme une espèce de froid robot programmé, à se comporter comme un assassin (LA: 181), tout en agissant, par ailleurs, comme un

---

<sup>9</sup> Dans une réponse à Tison, Carrère précisait ainsi sa conception de la dimension diabolique de l'adversaire dans l'âme de Romand: «Mais tout de même, que quelque chose en nous soit ce qu'on appelait le diable, une telle histoire me paraît le prouver. Mais, la différence entre croire au diable comme incarnation réelle et y croire comme instance psychique existant en chacun ne me paraît pas si énorme. Sans doute parce que mon point de vue n'est pas religieux» (Tison, 2000). Selon Jung, les forces obscures de l'inconscient (l'Ombre) constituent le dynamisme du *double* intérieur qui lutte contre l'Ego (le moi conscient) et peut le tenter, le tromper ou le séduire. Le double prend ainsi une fonction démoniaque dont le symbole serait le Serpent qui a tenté Ève dans le Paradis (récit biblique de La Genèse). Le Serpent rusé représente ici le côté obscur des pulsions de l'Ombre (les pulsions qu'Adam réprimait dans son inconscient et que, selon la proposition d'Ève il devrait libérer). L'expulsion du Paradis impliquerait donc pour l'être humain la nécessité de récupérer la harmonie et l'unité perdue livrant un combat permanent contre les pulsions irrationnelles qui procèdent de l'Ombre ou du double «démoniaque» intérieur. Dans le cas de Romand, son Moi conscient est resté soumis aux forces obscures de son «double intérieur» qui joue ici le rôle de l'adversaire satanique et le pousse au mensonge, à adopter la voie de l'imposture au point de faire de son masque social (la «persona») une nécessité absolue qui arrive même à justifier l'assassinat des siens. Cela impliquait un écrasement du moi conscient le rendant incapable de prendre en charge avec sincérité sa propre vie devant les autres, parce qu'il n'a possédé jamais la force suffisante pour rectifier et demander le pardon aux siens.

somnambule incapable de percevoir sa propre perversité. Il ne peut exister, en effet, aucune explication rationnelle pour le fait d'avoir décidé de tuer sa femme, ses deux enfants et ses parents seulement pour leur éviter la déception de connaître que lui, il était depuis longtemps un grand imposteur et un faux docteur Romand. Dans son entretien avec Jean-Pierre Tison, Carrère catalogue les crimes de Romand en «termes de taxonomie psychiatrique» parmi les «crimes altruistes» et il signale que Romand «a tué les personnes qu'il aimait le plus au monde», parce qu'il se figurait «que savoir la vérité sur lui leur serait intolérable. Il préférerait les savoir morts que de les voir détruits par cette vérité» (Tison, 2000).

Cette décision criminelle a été, en réalité, le résultat d'un orgueil satanique qui ne laissait aucune place à la compréhension et au pardon que les membres de sa famille auraient pu adopter à l'égard de son comportement mensonger. Son geste criminel est d'autant plus diabolique que Romand, dans son inconscient, croyait peut-être qu'il accomplissait son devoir et qu'il faisait un acte «normal». Mais il devait être aussi bien conscient de la «pourriture» dévoratrice qu'il avait laissé grandir dans son intérieur comme conséquence de sa permanente imposture. Et cette pourriture allait éclater et «paraître au grand jour», comme le révèle le narrateur évoquant en style indirect libre les méditations du personnage:

Ç'aurait dû être doux et chaud, cette vie de famille. Ils croyaient que c'était doux et chaud. Mais lui savait que c'était pourri de l'intérieur, que pas un instant, pas un geste, pas même leur sommeil n'échappaient à cette pourriture. Elle avait grandi en lui, petit à petit elle avait tout dévoré de l'intérieur sans que de l'extérieur on voie rien, et maintenant il ne restait plus rien d'autre, il n'y avait plus qu'elle qui allait faire éclater sa coquille et paraître au grand jour. Ils allaient se retrouver nus, sans défense, dans le froid et l'horreur, et ce serait la seule réalité (Carrère, 200: 152).

Pour le récit des crimes (*LA*:151-178), Carrère recourt toujours à la troisième personne adoptant normalement la perspective subjective de Romand (selon les informations obtenues de ses confidences et de ses déclarations), mais il va marquer, par ailleurs, un fort contraste dramatique en faisant rentrer en style direct dans la narration certaines réponses de Romand à la présidente du tribunal sur ses intentions criminelles (*LA*: 157), et ses déclarations et commentaires sur comment il a tué Florence, Caroline et Antoine (*LA*: 162-165). La reconstruction de la catastrophe finale laisse entrevoir que Romand avait planifié méticuleusement les assassinats de sa femme, ses deux enfants et ses parents. La preuve de cette planification c'est que le mercredi 6 janvier il a acheté dans une armurerie «un boîtier électrique servant à neutraliser un agresseur, deux bombes lacrymogènes, une boîte de cartouches et un silencieux pour une carabine 22 long rifle» (*LA*: 156). Le jeudi il a visité ses parents à

Clairvaux où il a pu prendre la carabine de son père (dans le procès, Romand dira à l'avocat général qu'il l'avait rapportée à Prévessin «l'été précédent»). Le vendredi il a acheté au supermarché Continent deux jerrycans (qu'il remplira d'essence à la station service du Continent) et un objet qui a coûté 40 F., et qui pouvait être un «rouleau à pâtisserie» (LA: 159). Le 9 janvier, il a écrasé la tête de Florence avec le rouleau à pâtisserie, et avec la carabine (pourvue d'un silencieux) il a tué ses deux enfants. Le lendemain il a assassiné froidement ses parents dans leur maison de Clairvaux. Ensuite, il a fait un voyage à Paris en voiture pour rencontrer Corinne qui attendait la récupération de son argent. Romand avait prévu de la tuer dans la forêt de Fontainebleau en se servant de la bombe lacrymogène et du boîtier de défense qui envoyait des décharges électriques. Mais Corinne a su réagir tout de suite à l'agression évitant ainsi sa mort (LA: 171-172). Il lui a dit qu'il était devenu fou à cause de son cancer, et il l'a ramenée à Paris (LA: 173-174).

De retour de Paris, il a commencé les préparatifs pour brûler la maison en répandant «le contenu des jerrycans achetés et remplis d'essence chez Continent, d'abord dans le grenier, ensuite sur les enfants, sur Florence et dans l'escalier» (LA:177-178). Il devait ensuite avaler des barbituriques très effectifs (qu'il avait commandés à la pharmacie de son ami Cottin) et se laisser mourir à côté de Florence au moment où les flammes seraient en train de détruire leur maison. Mais il n'a pas pris les barbituriques et quand il ne pouvait plus respirer à cause de la fumée, «il s'est traîné jusqu'à la fenêtre et l'a ouverte. Les pompiers ont entendu claquer le volet. Ils ont déployé leur échelle pour lui porter secours. Il a perdu connaissance» (LA: 178).

S'il a eu peur de finir avec sa propre vie, il n'a pas hésité, au contraire, à liquider la vie des siens d'une manière froide et méthodique. Cela montre bien nettement le dédoublement de sa personnalité. Mais comme ce dédoublement était le résultat des forces obscures et diaboliques qui agissaient dans son inconscient, il a préparé et perpétré ses crimes comme si c'était l'œuvre d'un «autre» bien différent de son moi conscient. Ainsi, quand il a acheté le matériel, il s'est fait faire deux paquets-cadeaux. Il se disait que «le matériel d'autodéfense était pour Corinne qui avait peur en entrant chez elle le soir, les cartouches et le silencieux pour son père qui, presque aveugle, ne pouvait plus depuis des années se servir de sa carabine» (LA: 156). Le lecteur peut mieux percevoir le dédoublement de sa personnalité dans les réponses et les déclarations faites par Romand lui-même au tribunal, et citées en style direct (effet dramatique de mimésis). Ainsi, par exemple, quand la présidente lui a dit qu'il vivait avec son épouse et ses enfants en pensant qu'il allait les tuer, Romand lui a répondu ceci:

– Cette idée est apparue ... mais elle était aussitôt masquée par d'autres faux projets, d'autres fausses idées. C'était comme si elle n'existait pas ... Je faisais comme si ... Je me disais que je faisais autre chose, que c'était pour une autre raison, et en même temps ... en même temps j'achetais des balles qui al-

laient traverser le cœur de mes enfants...» (Carrère, 2000: 157).

La sensation d'*irréalité* apparaît aussi dans les réponses que Romand a données quand la présidente l'a interrogé sur le moment où il a assassiné ses deux enfants: «Je n'ai pas d'image de ce moment précis. C'était encore eux, mais ça ne pouvait pas être Caroline ... ça ne pouvait pas être Antoine...» (LA: 164). Quand on lui a demandé pourquoi il avait emballé avec soin la carabine avant de partir pour Clairvaux chez ses parents, il a répondu: «En réalité, pour les tuer, bien sûr, mais je devais me dire que c'était pour la rendre à mon père» (LA:165).

Si l'on revient en arrière pour observer comment Romand s'est comporté après qu'il soit sorti du coma, le narrateur va insister sur l'artificialité et la duplicité. En effet, quand il a commencé à être interrogé par la police et par les psychiatres, il a d'abord tout nié inventant des fabulations (LA: 179). Et quand il a décidé de tout avouer, il s'est laissé emporter par le poids du masque joué pendant de années, «car il employait encore pour se concilier la sympathie les techniques qui avaient fait le succès du docteur Romand» (LA: 180). Son récit choquait les psychiatres, parce qu'il était parfaitement articulé «en évoquant sa femme et ses enfants sans émotion particulière » (LA: 180) et parce qu'il s'efforçait pour donner de lui-même «une opinion favorable». Ensuite, il a changé sa tactique, et il s'est mis à sangloter et produire des signes emphatiques de souffrance «sans pouvoir dire sil l'éprouvait vraiment» (LA:181). Les psychiatres avaient l'impression troublante «de se trouver devant un robot privé de toute capacité de ressentir, mais programmé pour analyser des stimuli extérieurs et y ajuster ses réactions» (LA: 181).

### 3. Après tant d'imposture, Romand a-t-il trouvé la vérité et l'authenticité?

Pour finir avec le déchirement et l'immense détresse de son âme, Romand a voulu d'abord se suicider en prison (LA: 183), mais aidé par l'aumônier (un prêtre catholique), il a renoncé à ce projet et il a dit «s'être condamné à vivre» pour dédier ses souffrances à la mémoire des siens (LA: 183). Il est entré alors dans une période de prière et de méditation pour revenir vers la foi chrétienne et se préparer à l'eucharistie. Alors il s'est senti *libre* tout en se reconnaissant «un assassin»: «Je suis un assassin, j'ai l'image la plus basse qui puisse exister dans la société, mais c'est plus facile à supporter que les vingt années de mensonge d'avant» (LA: 184). Mais le croyant repent et «libre» ne serait-il pas un nouveau *personnage*, un nouveau masque de sa «persona»? C'est ce que laisse entrevoir le narrateur-écrivain quand il affirme: «Au personnage du chercheur respecté se substitue celui, non moins gratifiant du grand criminel sur le chemin de la rédemption mystique» (LA: 184). Il cite, par ailleurs, le rapport d'une nouvelle équipe de psychiatres qui ont formulé le diagnostic que le «roman narcissique» lui permettait d'éviter «la dépression massive avec laquelle il a

joué à cache-cache toute sa vie» (LA: 184). Mais selon ce rapport, le problème pour Romand c'est qu'«il lui sera à tout jamais impossible d'être perçu comme authentique et lui même a peur de ne jamais savoir s'il l'est» (LA: 184).

Cependant, pour certaines personnes qui l'ont visité en prison et qui lui ont montré leur appui et leur compréhension, comme Marie-France et Bernard, la conversion de Romand était authentique et providentielle: «C'est une chose que j'ai toujours crue, voyez-vous, et que je vois à l'œuvre dans la vie de Jean-Claude: tout tourne bien et fini par trouver son sens pour celui qui aime Dieu» (LA: 215-216). Conseillé par Bernard, Jean-Claude Romand est devenu un membre d'un mouvement catholique appelé les Intercesseurs «qui se relaient pour assurer une chaîne de prière ininterrompue» (LA: 217), et il a écrit un «témoignage» dans lequel il affirme: «La prière a une place essentielle dans ma vie. [...] Du fond de ma cellule mon *De Profundis* devient *Magnificat*, et tout est Lumière» (LA: 218-219).

On peut donc se demander si après son long parcours d'imposture et d'aveuglement criminel, Romand est arrivé à vaincre l'influence de l'adversaire qui agissait à travers son *double démoniaque intérieur* et si cela lui a permis de trouver la paix et l'authenticité dans sa conscience par la voie de la conversion. Carrère dans la conclusion de son enquête adopte une certaine distance critique et il laisse cette question ouverte à une polyphonie interprétative controversée. Face à l'opinion favorable de Marie-France et de Bernard, il situe l'opinion opposée de la journaliste Martine Servandoni qui pensait que ce qui pourrait arriver de pire à Romand serait de se laisser bercer par «des discours angéliques sur l'infinie miséricorde du Seigneur, les merveilles qu'Il opérerait dans son âme» et de perdre ainsi «toute chance de retrouver un jour le contact avec la réalité» (LA: 216). Dans son entretien avec Jean-Pierre Tison, Carrère affirme que «Romand aurait aimé que je me rallie au premier jugement...» (Tison, 2000).

#### 4. Sur la conclusion proposée par Carrère

Pour ce qui concerne l'avis personnel de Carrère, on peut observer que quand il arrive à la conclusion finale, il affirme qu'il a pu comprendre le mystère du passé de Romand: «Je ne voyais plus de mystère dans sa longue imposture, seulement un pauvre mélange d'aveuglement, de détresse et de lâcheté». Mais maintenant l'énigme surgit à propos de son présent: «Ce qui se passe dans son cœur maintenant, aux heures nocturnes où il veille pour prier» (LA: 219). Avec lucidité, Carrère se demande si la joie du cœur par le fait de se sentir aimé du Christ, ne serait pas une nouvelle forme de mensonge suggérée par l'adversaire pour se sentir libéré du poids de l'angoisse:

Qu'il ne joue pas la comédie pour les autres, j'en suis sûr, mais est-ce que le menteur qui est en lui ne la lui joue pas? Quand le Christ vient dans son cœur, quand la certitude d'être aimé



malgré tout fait couler sur ses joues des larmes de joie, est-ce que ce n'est pas encore l'adversaire qui le trompe? (Carrère, 2000: 220)

Dans son entretien avec Tison, Carrère affirme que la question qu'il pose à la dernière page, «c'est le cœur du livre» (Tison, 2000). En effet, essayer de savoir que, si Dieu existe, c'est à Lui que Romand a affaire ou si c'est toujours à l'adversaire, qui prend le masque de Dieu, c'est une question fondamentale, parce que dans ce second cas il se produirait dans sa personnalité une espèce de *dédoublement* apparemment de signe contraire à celui du double «diabolique». On serait ici devant un phénomène psychique qui ne vient pas de l'inconscient individuel mais de ce que Jung appelle les *archétypes* de l'inconscient collectif, et qui, dans ce cas, serait en rapport avec les contenus supra-personnels qui se manifestent à travers l'archétype de la Lumière. Selon Jung, la force des contenus supra-personnels peuvent fasciner l'individu et produire chez lui une espèce d'inflation psychique qui risque de faire perdre la liberté ou l'autonomie au moi conscient, puisqu'ils peuvent agir comme des «entités vivantes» qui «exercent une grande attraction, une fascination sur le conscient [...] Elles constituent une compensation facile, un masque commode derrière lesquels on peut dissimuler les insuffisances, les débilites, les inconsistances personnelles» (Jung, 1986: 60). Le sujet peut arriver à se sentir «happé hors du réel, s'il lui advient d'entrevoir une de ces *grandes images*, qui l'éblouissent et qui confèrent au monde un autre visage, un autre mode d'être» (Jung, 1986:61)

Après cette interrogation, Carrère termine son texte avec cette phrase qui vient justifier le travail d'exploration de l'écriture de son livre: «J'ai pensé que écrire cette histoire ne pouvait être qu'un crime ou une prière» (LA: 220). Cette phrase présente un contenu problématique ou énigmatique qui exige une forme d'interprétation. L'interprétation que nous proposons c'est que l'écriture de cette histoire serait un «crime», si l'auteur était arrivé à se sentir en sympathie avec Romand de telle manière qu'il montre au lecteur une compréhension totale de son comportement criminel en procédant à le justifier comme une espèce d'avocat du diable. L'écriture serait, par contre, une «prière», si l'auteur montre que le combat auquel avait succombé Romand aurait pu se jouer autrement, et qu'il avait par ailleurs la possibilité de se libérer de son double diabolique par la voie de la méditation, ou de la quête d'une certaine rédemption et de la demande sincère du pardon. Mais cette approche de l'histoire de Romand devrait se faire d'une manière lucide et critique, sans s'identifier avec la vision personnelle du personnage qui se croie «pardonné». Dans son entretien avec Tison, à la question de celui-ci sur les derniers mots du livre («crime» et «prière»), Carrère a répondu:

La possibilité d'échapper à la culpabilité d'écrire cette histoire était d'imaginer une porte de sortie. Une rédemption. On n'est

pas forcé de voir cela de façon religieuse, dogmatique, mais malgré tout, dès qu'il est question de rédemption et de prière, c'est religieux. Le récit raconte quelque chose qui est arrivé à un être humain et parle à d'autres êtres humains (Tison, 2000).

Nous croyons que la valeur de ce livre de Carrère vient justement d'avoir réussi à montrer ce qu'il y a d'universel et d'exemplaire dans le cas particulier d'un homme qui a vécu un processus de dédoublement de son identité pour avoir succombé à l'attraction du mensonge jusqu'à la folie criminelle, et qui a entrepris après un douloureux processus de redressement spirituel pour retrouver une «porte de sortie» vers l'authenticité et la paix de son âme. L'approche réalisée par Carrère est arrivée à concilier la compréhension et la sympathie pour le personnage avec la distance critique. Le résultat a été une enquête ouverte à une interprétation polyphonique (au sens préconisé par Bakhtine). C'est cela que nous avons essayé de mettre en relief avec notre étude sur *L'Adversaire*.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CARRÈRE, Emmanuel (2000): *L'Adversaire*. Paris, P.O.L.
- CARRERE, Emmanuel (2006): «Capote, Romand et moi [par Emmanuel Carrère]». *Télérama*, 2930, 11/03/2006. Disponible sur [http://www.telerama.fr/cine-ma/8489-capote\\_romand\\_et\\_moi\\_par\\_emmanuel\\_carrere.php](http://www.telerama.fr/cine-ma/8489-capote_romand_et_moi_par_emmanuel_carrere.php) [consulté le 19/07/2011].
- BRIERE, Emilie (2007): «Le laminage de l'événement et du quotidien. Quelle place pour l'individu dans *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère?», in *temps zéro. Revue d'étude des écritures contemporaines*, 1. Disponible sur <http://tempszero.contemporain.info/document78> [consulté le 19/07/2011].
- DENIZOT, Nathalie et Catherine MERCIER (2006): «*L'Adversaire*, d'Emanuel Carrère». *Recherches*, 45, *Écritures de soi*, Disponible sur [http://www.weblettres.net/ar/articles/-15\\_143\\_381\\_denizot-mercier.pdf](http://www.weblettres.net/ar/articles/-15_143_381_denizot-mercier.pdf) [consulté le 19/07/2011].
- DUFRESNE, David (2003): Davduf/net: *Jean-Claude Romand, une histoire vraie de mensonges* [Les six jours du procès. Chroniques judiciaires publiées à l'origine dans *Libération*, 1996]. Disponible sur <http://www.davduf.net/jean-claude-romand-une-histoire.-html?artpage=4-7> [consulté le 19/07/2011].
- GENETTE, Gérard (2004): «Récit fictionnel, récit factuel», in *Fiction et diction* [1991]. Paris, Seuil, 141-168.
- HERMOSO, Borja (2000): «*El Adversario*, un libro en los confines del Mal», *El Mundo*, 18/09/ 2000.

- HUGLO, Marie-Pascale (2004): «L'avocat du diable? Le Romand d'Emmanuel Carrère», in M.-P. Huglo et S. Rocheville (dir.), *Raconter? Les enjeux de la voix narrative dans le récit contemporain*. Paris, L'Harmattan (Esthétiques), 39-57.
- HUGLO, Marie-Pascale (2007): «Hantise de la fiction dans *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère», in *Le sens du récit*. Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 83-94.
- JUNG, Carl G. (1986): *Dialectique du Moi et de l'inconscient*. Paris, Gallimard [1964].
- NOIRET, Joseph (2010): «*L'Adversaire* de Emmanuel Carrère». Disponible sur <http://particulesdesmanches.hautetfort.com/archive/2010/07/18/l-adversaire-de-emmanuel-carrere.html> [consulté le 19/07/2011].
- RABATE, Étienne (2002): «Lecture de *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère: le réel en mal de fiction», in M. Majorano (dir.), *Le goût du roman*, Bari, B.A. Graphis (Marges critiques), 120-133.
- TISON, Jean-Pierre (2000): «Emmanuel Carrère» (Entretien), *L'Express/Lire*, 01/02/2000, [http://www.lexpress.fr/culture/livre/emmanuel-carrere\\_803526.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/emmanuel-carrere_803526.html) [consulté le 19/07/2011]
- TOUTENU, Denis et SETTELEN, Daniel (2003): *L'affaire Romand. Le narcissisme criminel. Approche psychologique*. Paris, L'Harmattan.
- WAGNER, Frank (2002), «Le "roman" de Romand (à propos de *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère)», *Roman 20/50*, 34 (décembre), 107-124. Disponible sur <http://www.vox-poetica.org/t/articles/wagner.html> [consulté le 19/07/2011].

Relación de autores que han participado en el nº 2 de *Monografías de Cédille*:

- ❖ Juan HERRERO CECILIA es licenciado en Filología Francesa y en Literatura Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid, así como doctor en Filología Francesa por la Universidad de Valladolid. En la actualidad es catedrático de Filología Francesa en la Universidad de Castilla-La Mancha. Ejerce la docencia en la Facultad de Letras de Ciudad Real donde imparte clases de Análisis literario de textos franceses, Pragmática del francés y Análisis del discurso. Ha realizado la traducción y el estudio de *À rebours* de J.-K. Huysmans, publicado en 1984 con el título de *A contrapelo* (Cátedra, Letras Universales, nº 17). Es autor del libro *Estética y pragmática del relato fantástico* (Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000) y del estudio *Teorías de pragmática de lingüística textual y de análisis del discurso* (Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006). Ha coordinado la edición de la obra colectiva *Reescrituras de los mitos en la literatura. Estudios de mitocrítica y de literatura comparada* (Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008) y ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas españolas y extranjeras sobre temas de crítica literaria, pragmática textual y análisis del discurso.
- ❖ Margarita ALFARO AMIEIRO es licenciada y doctora en Filología Francesa por la Universidad Complutense de Madrid. En 1990 inicia su carrera universitaria en la Universidad Autónoma de Madrid donde es profesora titular desde 1993. Su trayectoria docente está orientada a la literatura francesa moderna y contemporánea y a las literaturas francófonas. Forma parte de distintos grupos y proyectos de investigación financiados en convocatorias públicas y cuenta con numerosas publicaciones en libros y revistas especializadas españolas y extranjeras sobre temas relacionados con las literaturas francófonas, en especial la literatura francocanadiense, la literatura suiza y la literatura intercultural en Europa. Es coordinadora y coeditora de varios volúmenes vinculados a su investigación: *L'Autre et soi-même. La identidad y la alteridad en el ámbito Francés y Francófono* (La Factoría de Ediciones, 2004), *Más allá de la frontera: cinco voces para Europa* (Editorial Calambur, Biblioteca Litterae, 2007), *Interculturalidad y creación artística. Espacios poéticos para una nueva Europa* [Editorial Calambur, Ensayo, 2009]. Participa con varias entradas de escritores originarios de la Europa del Este en el volumen colectivo titulado *Passages et Ancrages. Dictionnaire des écritures migrantes en France depuis 1981* [Éditions Champion, 2012].
- ❖ Esther BAUTISTA NARANJO es licenciada en Filología Inglesa y en Filología Francesa por la Universidad de Castilla-La Mancha, donde se graduó con Premio Extraordinario en 2007. Actualmente es becaria de investigación en la Facultad de Letras de

Ciudad Real, con un proyecto de tesis doctoral sobre «La recepción y reescritura del mito de don Quijote en la literatura de lengua inglesa y de lengua francesa». Ha publicado el libro *Un americano en La Mancha tras las huellas de don Quijote* (Universidad de Castilla-La Mancha, Centro de estudios de Castilla-La Mancha, 2010), que comprende la traducción y el estudio de la obra de August Jaccaci *On the Trail of don Quixote* (1987) en comparación con otras crónicas de viajes por La Mancha. Ha realizado estancias investigadoras en la Universidad de Paris-Sorbonne, en el London University College y en las universidades de Oxford y Cambridge. Ha ejercido prácticas docentes en asignaturas de Lengua francesa, Análisis literario de textos franceses y Pragmática y análisis del discurso, así como un seminario sobre la Estética de la poesía simbolista. Además es autora de numerosos artículos publicados en revistas especializadas sobre mitocrítica y literatura comparada de los siglos XIX y XX.

- ❖ Carmen CAMERO PÉREZ es catedrática de Filología Francesa en la Universidad de Sevilla, donde ejerce su actividad docente en las titulaciones de Licenciatura en Filología Francesa, Grado en Estudios Franceses y Máster en Literatura General y Comparada. Ha impartido igualmente clases como Maître de Conférences en la Universidad de Lyon 2 y diversos seminarios en las universidades de Bielefeld, Turín y Lisboa. Es miembro del Grupo interuniversitario de Investigación «Literatura-Imagen-Traducción» que coordina la Dra. Dolores Bermúdez (Universidad de Cádiz); en la actualidad colabora también en el Proyecto I+D+I «El relato corto francés del siglo XIX», bajo la dirección de la Dra. Concepción Palacios (Universidad de Murcia). Ha realizado el estudio y edición crítica de *Derrière chez Martin* de Marcel Aymé, publicado en las *Œuvres romanesques complètes* del escritor (Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998). Es autora del libro *La critique artiste: de Charles Baudelaire à Maurice Blanchot* (Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2000) y del estudio sobre *La Fanfarlo* de Charles Baudelaire, publicado recientemente como Prólogo a la traducción española de la obra (Backlist, Planeta, 2011). Su docencia y líneas de investigación se centran en el estudio de la Literatura Francesa (desde el siglo XIX hasta nuestros días), la Narrativa Breve, las relaciones Literatura-Pintura y la Teoría y Crítica Literarias, materias a las que ha dedicado numerosos artículos y capítulos de libros aparecidos en publicaciones especializadas nacionales y extranjeras.
- ❖ Lourdes CARRIEDO LÓPEZ es Profesora Titular del Departamento de Filología Francesa de la Universidad Complutense de Madrid, donde se licenció con Premio Extraordinario y posteriormente se doctoró con una Tesis sobre *La metáfora espacio-temporal en la poesía de Jules Supervielle*. En la actualidad, enseña literatura contemporánea francesa y francófona en varios estudios de Máster, siendo coordinadora del

Máster en Lengua Francesa Aplicada (UCM y Université de Paris Sorbonne). En los últimos años, su investigación ha venido abordando las diversas manifestaciones de poeticidad y narratividad que desarrolla la escritura de siglo XX, tendente a la hibridación genérica y artística. Sobre dichos temas ha publicado numerosos estudios, como los dedicados a la narrativa de J.M.G. Le Clézio, Andréi Makine, Olivier Rolin o Tahar Ben Jelloun, o a la obra poética de E. Guillevic, D. Biga o L.S. Senghor, entre otros. Caben destacar, de entre sus publicaciones, las dedicadas a autores del denominado Nouveau Roman, como la traducción y estudio de *La modificación* de Michel Butor (Cátedra, Letras Universales, 1988), el estudio monográfico de *Esperando a Godot* (Síntesis, 2007) de Samuel Beckett o la co-edición de *A vueltas con Beckett* con M<sup>a</sup> L. Guerrero, C. Méndez y F. Vericat (La Discreta, 2009).

- ❖ Ramón GARCÍA PRADAS es licenciado en Filología Inglesa (1997) y en Filología Francesa (1998) por la Universidad de Castilla-La Mancha, así como doctor en Filología Francesa (2002) por esa misma universidad. Es funcionario de carrera en el cuerpo de Profesores de Enseñanza Secundaria y en el cuerpo de profesores de Escuelas Oficiales de Idiomas. Su labor docente universitaria se ha desarrollado en la Universidad de Castilla-La Mancha, tanto en la Facultad de Letras de Ciudad Real como en la Facultad de Humanidades de Toledo, en las que ha impartido o imparte asignaturas de distinto nivel relacionadas con la Literatura francesa medieval y renacentista, la Historia de la lengua francesa o Lengua francesa. Su línea de investigación ha estado básicamente centrada en el ámbito de la Literatura francesa medieval y se ha materializado en la publicación de numerosos artículos y capítulos de libro sobre la leyenda del *Tristán* y otras novelas y autores relacionados con la materia artúrica (Marie de France, Chrétien de Troyes), el teatro profano y la traducción. Es también autor de las versiones españolas de *La prophétie du Vatican* de Jacques Neyrinck (Jaguar, 2005) y *Sorciers et socières. Procès de sorcellerie en Gascogne et Pays Basque* de François Bordes (Jaguar, 2006).
- ❖ Jérémy LAMBERT es candidato al Fonds National de la Recherche Scientifique de Bélgica. En la actualidad realiza su tesis doctoral, en la Université catholique de Louvain y bajo la dirección de Myriam Watthee-Delmotte, sobre la utilización y actualización de los relatos míticos en la literatura francesa de la segunda mitad del siglo XX, en particular a partir de la obra de Henry Bauchau, de cuyos fondos documentales está encargado. Como especialista en literatura francesa contemporánea, sus intereses investigadores también se dirigen hacia la presencia y la expresión de la espiritualidad y de la conformación identitaria singular y colectiva en la literatura (en Sylvie Germain, Pierre Emmanuel o Michel Henry), así como sobre las relaciones de esta con la pintura (sobre todo en Joris-Karl Huysmans, autor al que ha dedicado un estudio que verá la luz próximamente).

- ❖ Ma Teresa LOZANO SAMPEDRO es Profesora Titular de la Universidad de Salamanca, donde imparte clases de Literatura francesa. Sus investigaciones se centran en los autores de los siglos XIX y XX. Ha publicado diversos artículos tanto en revistas especializadas como en obras colectivas, principalmente sobre Balzac, Baudelaire, George Sand, Michel Tournier y sobre el escritor belga actual Henry Bauchau. Es colaboradora del Grupo de Investigación «Feminidad. Literatura popular francesa y cultura mediática. Repercusión en España» (Proyecto I+D+I del Ministerio de Educación) bajo la dirección de la Dra. Àngels Santa (Universitat de Lleida). Participa también en el Grupo de Investigación sobre *Literatura popular francesa i cultura mediàtica* (Generalitat de Catalunya. Departament d'Innovació, Universitats i Empresa). Ha pronunciado conferencias y ha participado en obras colectivas sobre la literatura femenina.
- ❖ Montserrat MORALES PECO es Profesora Titular de Universidad en el departamento de Filología Moderna de la Universidad de Castilla-La Mancha. Sus estudios se centran en la literatura francesa de los siglos XIX y XX, con especial dedicación a la figura de Jean Cocteau, de quien, además, ha traducido al español *Thomas l'imposteur* (2006), *Le Grand Écart* (2009) y *Le Livre blanc* (2010) para la editorial Cabaret Voltaire. Es autora del libro *Edipo en la literatura francesa* (2002). Actualmente, su investigación versa sobre la recreación de los mitos en el marco de la literatura comparada. En este sentido, ha coordinado la edición de la obra colectiva *Reescrituras de los mitos en la literatura. Estudios de mitocrítica y de literatura comparada* (Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008).
- ❖ María Teresa PISA CAÑETE es licenciada en Filología Inglesa y en Filología Francesa por la Universidad de Castilla-La Mancha, además de doctora en Estudios Filológicos por la misma universidad. Su tesis, enmarcada en el campo de la sociolingüística, versó sobre el contacto de lengua y cultura en una comunidad bilingüe (inglés-francés) de Ontario. En la actualidad es profesora asociada de Filología Francesa en la Universidad de Castilla-La Mancha. Ejerce la docencia en la Facultad de Letras de Ciudad Real, donde imparte clases de Lengua francesa y de Historia y cultura de Francia. Ha participado en varios congresos internacionales y ha publicado artículos sobre temas de sociolingüística y bilingüismo, análisis del discurso de la prensa francesa y la metodología de la enseñanza-aprendizaje de la lengua francesa con fines específicos.
- ❖ Francisca ROMERAL ROSEL es licenciada en Filología Francesa por la Universidad Complutense de Madrid y doctora en Filología Francesa por la Universidad de Cádiz. En la actualidad es miembro del Grupo de Investigación «Estudios de Filología de Francesa» de la Universidad de Cádiz, integrado en el Plan Andaluz de Investigación. Su labor docente se ha desarrollado tanto en la Facultad de Filosofía y

Letras como, posteriormente, en la Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación, impartiendo clases de Lengua francesa y su literatura, Teatro francés contemporáneo y Francés para fines específicos. Ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas españolas y extranjeras sobre temas de crítica literaria, en particular sobre la obra de Annie Ernaux, así como sobre análisis del discurso.