

Cuernavaca, Morelos a 24 de junio de 2021.

Dra. Angélica Tornero Salinas

Coordinadora Académica de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura

PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis ***Del doble y sus variantes en La Carne de René de Virgilio Piñera*** que presenta la alumna Ailyn Montejo Cervantes para obtener el grado de Maestra en Estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente: La tesis se divide en tres capítulos. En el primero se revisa el estado de la cuestión sobre el doble. De manera general, pero en lo particular en América Latina. Es un capítulo bien escrito, pedagógico y el que se anuncian los análisis sobre la funcionalidad del doble en la literatura pero aplicados a la novela de Virgilio Piñera. En el segundo capítulo se hace un análisis literario de los diferentes "motivos del doble" en *La Carne de René*, que comprenden desde representaciones visuales, hasta religiosas e incluso inconscientes por parte del personaje principal de la novela "René". En el tercer capítulo se analiza las posibilidades de que el doble cumpla también aspectos referenciales extratextuales, se utiliza así aspectos de teorías como la queer y el psicoanálisis y la noción de sujeto fractal extraído del pensamiento de Braudillard. Es una tesis amena para leer, bien documentada y que utiliza fuentes idóneas y contemporáneas para analizar un problema tan antiguo en la literatura, pero que aparece aquí como presente en nuestro inconsciente literario y social.

Este trabajo contiene tres aspectos que contribuyen a la investigación sobre el doblar. Por un lado, revisa las posibilidades históricas haciendo un recorrido sobre la funcionalidad del motivo del doble; Por otro, contribuye al análisis literario al comprender las trazas textuales y aplicarlas al análisis figural, material del tema. Y al final, un análisis crítico filosófico que implica el uso de categorías más allá de los estudios literarios. Es así un trabajo interdisciplinario importante.

Por las razones expuestas, doy mi **voto aprobatorio**.
Sin más por el momento, quedo de usted.

Atentamente
Por una humanidad culta
Una universidad de excelencia

Dr. Armando Villegas Contreras

Se anexa firma electrónica.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

ARMANDO VILLEGAS CONTRERAS | Fecha:2021-06-25 12:12:03 | Firmante

BizFFEJe844vFREAlnRbpvll/fqqlNZNLsQaolcF6yFWg+n2Qs3k1IRxU6RmDrxtQaMdp6FqrXqQR0QAJIPu7fifLmxBoW6UfEaKzN1i++tqNxobrW5nQTc+MgPm641HwKtkHKTW15P2syR+Njp+4H+dqc+ZE4ChrGbm+yXxm6X3imaPNqWrDrDuufK8ySpMbZq4QlmlkrQHnCK4bT2a8dKMDB1SHYEolVeEbWfdpkTTPTuza7eOFxajsnZJH/yXnK9oMSK5Y8krUNzYjhOHGot0/LY5A1DhG7XBj4c1SpjOkC6307YATAhDaq6KV8ESIZSkEHMprQD6W2Lu0wGRw==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



zmqRc0

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/9TskHkNkNkIN5GDeczKOVIX0ZolYpqAd>



Cuernavaca, Morelos a 23 de agosto de 2021.

Dra. Angélica Tornero Salinas

Coordinadora Académica de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura

PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis ***Del doble y sus variantes en La carne de René de Virgilio Piñera*** que presenta la alumna **Ailyn Montejo Cervantes**, para obtener el grado de Maestra en estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente: La tesis, además de estar correctamente escrita, plantea de manera clara los objetivos y sigue un orden lógico en sus planteamientos. La investigación demuestra una alta calidad en los análisis, así como en los fundamentos, a través de una argumentación lógica. La investigación es el resultado de una elaboración rigurosa del aparato teórico y crítico, utilizando una bibliografía pertinente y actualizada del tema en cuestión. La tesista, a lo largo del trabajo da cuenta de su capacidad de argumentación y expresión escrita, y de su reflexión personal. Por las razones expuestas, doy mi **voto aprobatorio**.

Sin más por el momento, quedo de usted.

Atentamente
Por una humanidad culta
Una universidad de excelencia

Dr. León Guillermo Gutiérrez López

Se anexa firma electrónica.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

LEON GUILLERMO GUTIERREZ LOPEZ | Fecha: 2021-08-23 12:09:33 | Firmante

cs3J5XHfsQipFvjhiqq+KB43arJWmPL4+0FuJPewKufyeJhwcY894gnlZXNhmfOK8UKILU2GuWjYYT7UtkVnr87S8WZ1o5DrvOD7okULWhGAFaXqlu69jXIVspuWi50zF6+BENXR8czfCA0GeXr8k0BeOG9SCx7TViekZXvGUMNofBOMkrKt658w8ChYFY/HR/sjXw3XEUxcPRhaXEZ/0ZCDGUDprdK/auOcrbuCPLqxsHspHJt24JPTAuYFxywfdV+GWJlqEcihS FUKG6zgV44p4H3aVKK2cb6jr+2BslgXYokk1C1KfvqHthI7CtuiTwzS2W8dTHkGxmHgt8VQ==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



BHhUo2

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/XajruWQHokHNsq5cPgENVegA54ICE3tx>



Cuernavaca, Morelos a 3 de septiembre de 2021

Mtra. Juana Bahena Ortiz
Directora de la Facultad de Artes
PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis *Del doble y sus variantes en La carne* de René de Virgilio Piñera

Ailyn Montejo Cervantes

Para obtener el grado de Maestra en estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente:

En el trabajo se expresa claramente el asunto de la investigación, a saber, el doble en esta obra de Piñera. Se examinó la manera en que el personaje se desdobla en distintas configuraciones. Se parte de la idea de que esta estrategia tiene como finalidad cuestionar la identidad constituida de manera sustancialista. Al desdoblarse en diversas figuras, René niega sucesivamente todas las posibilidades de ser, volviéndose un ente anodino y reemplazable. La interpretación que se realiza en este trabajo ha tomado en cuenta el horizonte de expectativas del texto, lo cual contribuye a la argumentación.

En el primer capítulo se lleva a cabo una investigación amplia sobre la teoría del doble. Se exponen las distintas aproximaciones en diversos países y se realiza una cartografía de esta figura en Hispanoamérica. En el capítulo segundo se examina el motivo del doble literario en la obra de Piñera y en el tercero la funcionalidad de estos dobles.

La investigación ha sido realizada de manera muy cuidadosa, explicando con claridad tanto las cuestiones teóricas como el acercamiento a la obra. La argumentación se ha desarrollado adecuadamente.

Se trata de un trabajo muy bien estructurado, con una metodología clara, excelente y fuentes bibliográficas actualizadas.

Por las razones expuestas, doy mi **voto aprobatorio**.

Sin más por el momento, quedo de usted.

Atentamente
Por una humanidad culta
Una universidad de excelencia

Dra. Angélica Tornero Salinas
PITC

Se anexa firma electrónica.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

ANGELICA TORNERO SALINAS | Fecha:2021-09-03 16:39:09 | Firmante

FiO7MLc49dgpuAiZbiUhtg+uJ2VHm2Gbyp9eodh20ssniUtm2zigkhG5Y77nNsRESdvz0ITaXZmFCnOkGodyY6jvUli5iB2EhIVDz7mhHXj0DKoHq/tuQCYXnBM4Oj4z6XPYYwH6ZSBmjpz8Fvp01CAJl/UBU6U6duyp8cVyfkBRcD9LR2UN9et+lkePG75dgYXgpHwkORElUJ/cEwD88HWn2eKjGqoF3YvzLTAwXqJ2VukA80SC+17eNWSOhXde4Tv/DWLashTqyMR8ZD+Jj5ofQbOX96P3UXvcANxCleBaLhbKeaneGrCQvUeGkU6VAnt8/7LczjR5tKtA+eBw==



Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:

9a1FKI

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/WLohAXnrlL40B3XscbWKdhsriUS3qXV7>



Cuernavaca, Morelos 8 de septiembre de 2021

Dra. Angélica Tornero Salinas

Coordinadora de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura

PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis "Del doble y sus variantes en *La carne de René* de Virgilio Piñera" que presenta la alumna Ailyn Montejo Cervantes, para obtener el grado de Maestra en estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Bajo mi decisión en lo siguiente:

La tesis "Del doble y sus variantes en *La carne de René* de Virgilio Piñera", de Ailyn Montejo Cervantes, se funda en un riguroso trabajo de investigación sobre un tema poco trabajado con respecto a la obra del autor y también en el ámbito de la literatura hispanoamericana. En la actualizada revisión de textos teóricos, críticos y literarios que hace la autora demuestra su sobresaliente capacidad de síntesis. Desde una perspectiva histórico cultural del fenómeno, ofrece al lector un panorama bastante completo, y aún así conciso, del fenómeno del doble literario y sus transformaciones, así como de los estudios académicos que ha generado. Llama la atención la eficiencia con la que integra a su propio discurso las ideas de la teoría y la crítica que le sirven de base. Además, en los tres capítulos de su investigación, logra evidenciar la vigencia de la reflexión a través del arte sobre las tensiones entre unidad/unicidad y fragmentación en la constitución o concepción de la identidad del sujeto.

También me parece acertada la elección del autor y la novela estudiados para trabajar el tema del doble. Aunque ahora ya se difunde y valora a Virgilio Piñera, su obra es tan basta y heterogénea que todavía queda mucho por estudiar en ella. Esta tesis es una aportación muy valiosa en este sentido e invita a seguir explorando el motivo del doble con más detenimiento en el resto de su narrativa y sus obras dramáticas, algo que la propia autora anuncia que hará en futuras investigaciones. El minucioso análisis crítico que hace Montejo Cervantes de la novela *La carne de René* desde el punto de vista que le interesa revela que es una lectora inteligente, perspicaz y sensible. Da gusto que esto se refleje en la lucidez con la que comparte sus ideas, organizándolas con claridad y coherencia, empleando notablemente el lenguaje, y presentando argumentos sólidos y convincentes. En fin, considero que es una tesis brillante y a la vez útil tanto para especialistas como para interesados en temas afines.

Por las razones expuestas, reitero **mi voto aprobatorio**.

Atentamente



Dra. María José Ramos de Hoyos
Dirección de Estudios Históricos del INAH

Se anexa firma electrónica



Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

MARÍA JOSÉ RAMOS DE HOYOS | Fecha:2021-09-08 12:34:07 | Firmante
abXM3ul04gGxhzwj5d/aB4LBJFSaq7Mr00s9T/05cRuhXkRR4xJGnL1eaY+chyNRdz1jXZhh9JLq/01ynn7JYKfglmmBX4MepnkBe80Ls5+mToUqQTZGDpqsNzpSrXVq6kdwXsUr
Wtitnb+Xhbyg0VPSKYUtpfPAlmUErEhGVfryEe000OggtcOGn5y91q9gk2F5STxm1NqIRpekuuQpenUpeECh5wF7GL7AHVotA8s6cvkgaomHsbZUuDtdgMvHGvho2mRjOVqmx
UUIIMVpvGQW8e9v/UzjeeJaU17wVT4PaR3FPfO+Hpf2KA0awhvTuW4kUvLgCCRuscBRgmtOA==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



Jdt8pE

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/Ayf8PUX90Ot4YgOrwYImp4t4nBFijHfC>



Cuernavaca, Morelos 27 de agosto del 2021

Dra. Angélica Tornero Salinas
Coordinadora de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura
PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis "Del doble y sus variantes en *La Carne de René* de Virgilio Piñera" que presenta la alumna

Ailyn Montejo Cervantes

Para obtener el grado de Maestra en estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente:

1. La tesis demuestra que la alumna desarrolló un análisis a una obra literaria, comprendiendo y debatiendo el uso de la figura del doble en la novela *La Carne de René* de Virgilio Piñera. Sobra decir que el análisis fue riguroso y propositivo.
2. El uso del aparato crítico y del método de análisis es adecuado.
3. Utiliza fuentes teóricas para sustentar sus interpretaciones.
4. Se realiza una revisión exhaustiva de la figura del doble en las tradiciones literarias y campos vecinos, logrando con ello un aporte a la historia y crítica de la literatura, en especial a la latinoamericana.
5. El análisis propuesto es interesante pues a partir de él se puede notar los matices que el doble como figura y técnica en la narrativa puede causar en la interpretación. La repetición y también la diferencia proponen un aspecto interesante en la narrativa de Piñera desde un aspecto estético, pero que a la vez lleva a toda una reflexión sobre la identidad y la corporalidad desde distintas disciplinas.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

FACULTAD DE ARTES

Posgrado



Por las razones expuestas, reitero **mi voto aprobatorio**.

Atentamente

Mtro. Roberto Monroy Álvarez

Profesor de Tiempo Completo

Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Se anexa firma electrónica



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

ROBERTO CARLOS MONROY ALVAREZ | Fecha:2021-09-02 23:26:57 | Firmante

etm8p/mRYzuNBvSc7wjtIk9DU6IBpCZ/BZn50Pi751PqoXMOQfJKr95UM6mtUpN107Jw7qJO5DFG7jW5dDI7b7YSkL5NEvmfrWzJwEt/QWdv9QsDsKd/wk13vKsaROFmeEiyowzoQJS5swEWcwX5VvylXh8Azml/5HQPh4hCfPcxRi6WZVFE4pwYOJQy4uTWY+MMWdazkJKiD+CssUe/ZrCkVzkMjZNPZOZY6gpzJNtXuiRzvJKtIRSOplAREC0cMI0awPX6feXd7BVQwdiizXvLkiURN5F99ikDcXXvEwfkYNTa32wuwY/eQcFb4cUPGvwXuruJtdtr+2ZroPKyUw==



Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:

[zwmiuS](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/z5Nh0VgTE1DeMBjfrVcCIQWtjTcLIXXj>





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS



Del doble y sus variantes en
***La carne de René* de Virgilio Piñera**

TESIS

para obtener el grado de

Maestra en Estudios de Arte y Literatura

Presenta

Ailyn Montejo Cervantes

Dirección de tesis

Armando Villegas Contreras

Cuernavaca, Morelos, 25 de junio de 2021

La Maestría en Estudios de Arte y Literatura está acreditada en el Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC) de CONACyT, a partir del 2 de octubre de 2012.



A las Cervantes que completan y dan color a mi mundo, mi madre Lourdes
y mi hermana Armelle, por el amor y el apoyo incondicional.

A Armando Villegas, por las luces y los cauces nacientes.

A mis compañeros de MEAL, por las complicidades compartidas.

A todos mis profesores, generosos y afables timoneles en esta travesía.

Índice

Introducción.....	6
Capítulo I. El doble literario. Una aproximación a sus derroteros teóricos.....	13
1.1 Definición y delimitación como motivo literario.....	13
1.2 Orígenes y evolución.....	19
1.3 Tipologías formales.....	24
1.4 Manifestaciones.....	26
1.4.1 Gemelos y sosias.....	28
1.4.2 <i>Doppelgänger</i>	29
1.4.3 Sombras y reflejos.....	31
1.4.4 Dobles artificiales.....	34
1.5 Producción crítica sobre el doble.....	38
1.5.1 Contexto crítico en obras de Europa y Norteamérica.....	38
1.5.2 Contexto crítico en obras de Hispanoamérica.....	41
1.5.3 Contexto crítico sobre el doble y el psicoanálisis.....	43
Capítulo II. Construcción del motivo literario del doble en <i>La carne de René</i>	44
2.1 Desarrollo del motivo del doble en el corpus narrativo y dramático de Virgilio Piñera.....	44
2.2 Análisis de las manifestaciones y características del doble	47
2.2.1 Retrato al óleo de René-San Sebastián.....	50
2.2.1.1 Un martirio sui géneris.....	51
2.2.1.2 Perdiendo su halo ¿Ídolo en transición?.....	56
2.2.1.3 El doble San Sebastián.....	59
2.2.2 Retratos dibujados en un álbum de anatomía.....	61
2.2.3 Estatua de René-Cristo.....	67
2.2.3.1 Una crucifixión reinterpretada.....	67
2.2.4 Maniquí de René.....	70
2.2.5 Dobles imaginados por René.....	74
2.2.6 <i>Doppelgänger</i> de René.....	77

Capítulo III. Análisis de la funcionalidad de los dobles literarios.....	83
3.1. Consideraciones generales sobre la funcionalidad de los dobles.....	83
3.2 San Sebastián, sufriente, extático, edificante.....	88
3.3 Un álbum reinventado.....	90
3.4 Cristos modernos, microcosmos somáticos.....	96
3.4.1 Un montón de yeso.....	100
3.5 Plástico, territorio de deseo.....	103
3.6 De delirios y desconocidos.....	107
3.7 El <i>Doppelgänger</i> , teatro de la muerte.....	109
 Conclusiones.....	 115
 Anexos.....	 121
1. Cubiertas impresas de <i>La carne de René</i>	121
2. Cartografía literaria de las manifestaciones del doble en el contexto narrativo de Hispanoamérica.....	124
3. Observaciones generales sobre la cartografía literaria.....	135
 Bibliografía.....	 138

Introducción

¿Quiénes somos y qué nos define como individuos? ¿Cómo construimos nuestra identidad? ¿Acaso podríamos hablar de la existencia de un núcleo esencial y omnímodo que nos particularice y determine? Estas interrogantes emanan de una de las preocupaciones más recurrentes de la humanidad: la cavilación sobre la identidad y su conformación. El tema visibiliza una problemática ontológica -cuyo núcleo radica en la constitución de una identidad propia- y solo se complejiza diacrónicamente en la medida en que resulta cada vez más difícil definir una “especificidad” identitaria en términos unívocos, indivisibles e inmutables frente a múltiples procesos enajenantes y globalizadores que operan en las sociedades contemporáneas.

Partiendo de estas consideraciones, podemos comprender las causas por las que el motivo del doble ha sido profusamente abordado por infinidad de creadores a lo largo de los siglos y, desde luego, por qué durante las últimas décadas, se ha venido gestando un resurgimiento de este motivo tanto en la literatura como en las artes visuales y escénicas. Las diversas manifestaciones que puede adquirir el desdoblamiento han atraído la atención de numerosos críticos y estudiosos de la historia del arte, la literatura, la psicología, la filosofía, la sociología, la antropología, la semiótica y la estética, por solo aducir algunos ejemplos. Lo dicho con anterioridad se ha reflejado en un extenso corpus de exploraciones teóricas que atienden a sus características proponiendo una multiplicidad de exégesis del mismo en obras y contextos históricos y geográficos específicos.

Finalizada esta pequeña justificación general proponemos enunciar los objetivos que alentaron este trabajo.

Objetivo general:

- Examinar el motivo literario del doble y su funcionalidad dentro de la novela *La carne de René* de Virgilio Piñera.

Objetivos específicos:

- Determinar las manifestaciones y tipologías del desdoblamiento en este cosmos narrativo.
- Analizar los rasgos y funciones de cada uno de los seis dobles detectados.
- Articular un análisis interpretativo que integre estrategias diegéticas, retóricas y discursivas con criterios extraliterarios.

Con el fin de formular el problema de la investigación proyectamos las siguientes interrogantes:

- ¿Qué representaciones y rasgos adquieren los dobles piñerianos como motivo en la narración?
- ¿Cuáles son las funciones que desempeñan?

Con esta indagación pretendemos refrendar la hipótesis de que la utilización de los dobles de René –particularmente su doble carnal o *Doppelgänger* - en el marco ficcional se configura como una eficaz estrategia de manipulación implementada desde varios niveles complementarios (individual, familiar, escolar, institucional y social) diseñada para anular su personalidad eliminando las diferencias que lo particularizan como sujeto autárquico y, por consiguiente, volviéndolo un ente anodino que puede ser remplazado con facilidad por sus réplicas.

Nuestra intención será argüir que, en su totalidad, los diferentes dobles operan como modelos que intentan subordinar a René a voluntades ajenas para que adopte una conducta predeterminada y/o renuncie a su identidad. Por lo tanto, consideramos que la repetición sistemática del doble está íntimamente asociada con la construcción de la identidad, con lo que Carl Gustav Jung denominó «proceso de individuación»¹ y, en consonancia, con la constitución irregular y fragmentaria de la personalidad.

Corresponde en este momento apuntar una derivación del análisis crítico de las articulaciones

¹ Desde una visión junguiana, la individuación es un proceso por el cual «se constituye y singulariza el individuo, y en particular el proceso por el que se desarrolla el individuo psicológico como una entidad diferente de lo general, de la psicología colectiva.» (Jung, 2013:460).

entre los dobles. Nos referimos, en particular, a la existencia de un *double bind* que no es necesariamente unidireccional. En primer término, y como ya ha sido señalado, la función más obvia de la inserción de los dobles en la novela sería orientar un determinado tipo de identidad, imponer un modelo conformado por arquetipos para mostrarle a René lo que debe ser, pero como el primer doble de San Sebastián no resulta efectivo, debe ser reemplazado con otros dobles que tampoco cumplen su cometido. En segundo lugar, la otra función sería intentar afirmar esa identidad a través de la duplicación. Es decir, intentar estabilizar y confirmar la identidad de René, pero al aparecer tantos dobles, entonces esa función se convierte en violenta porque como no se puede identificar al sujeto con el primer doble, se intenta con otro y otro. Dicho proceso de acumulación -de duplicación tras duplicación- de los dobles confirma que en realidad identidades estables no pueden ser aplicadas a René porque este no es un sujeto estable. De cierta forma, cada uno de los seis dobles -que difieren en cuanto a características- son parásitos que impiden que se concrete y constituya de forma cerrada la identidad de René.

Dicho en otros términos, cuando hablamos del doble en la novela imaginamos que los dobles desestabilizan a René, que son dobles de René, pero quizás no sea así, sino que sean dobles que quieren reiterar que René es inestable como cualquier sujeto. Cada doble es un residuo que intenta ilusoriamente ser la identidad de René. Al efectuarse los desdoblamientos apreciamos la identidad y su copia y luego comprendemos que la copia tiene otra identidad y así sucesivamente. Este proceso de diseminación anula la idea de un René original que funcionaría como individuo con un origen o esencia identitarios, pues para que este personaje sea modelo tendría que ser modelo único. Trataremos de demostrar lo anterior a lo largo del trabajo.

Justificación

El corpus literario de un autor tan heteróclito y versátil como Virgilio Piñera² ha sido

² Virgilio Piñera Llera (Cárdenas 1912- La Habana 1979) a todas luces es considerado uno de los escritores más versátiles y talentosos del siglo XX en Latinoamérica. Su impronta como dramaturgo, poeta, cuentista, novelista y ensayista lo convierte en referente obligatorio para hablar de la literatura producida en la mayor de las Antillas. Por esto no es de extrañar que a poco más de un siglo de su natalicio ocupe un lugar privilegiado en el ámbito cultural e intelectual cubano junto a figuras consagradas como Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Cintio Vitier, Fina García Marruz, Eliseo Diego, Dulce María Loynaz, Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy *et al.*

sometido a considerables exploraciones y exégesis. Gran número de investigadores y críticos han procurado clasificar su narrativa catalogándola como fantástica, grotesca, existencialista, absurda y paródica.³ De igual modo, la vigencia del interés académico por el autor cubano se evidencia en la realización durante la última década de numerosas Tesis de Licenciatura, Maestría y Doctorado.⁴

La carne de René, primera novela de Piñera, ha sido visitada desde una pluralidad de aristas por muchos críticos desde su publicación en 1952, en Buenos Aires, Argentina, por Ediciones Siglo Veinte.⁵ A manera de ejemplo pueden mencionarse diferentes tesis que examinan el tratamiento de la corporalidad: *Estudio del cuerpo en las novelas La carne de René y Pequeñas maniobras de Virgilio Piñera* (Corredera, 2013) y *El cuerpo y la oscuridad en tres escritores contemporáneos*, específicamente el capítulo III. «El cuerpo de la tortura en *La carne de René* de Virgilio Piñera» (Cuadra, 1999); el empleo de lo grotesco: *Lo grotesco moderno en La carne de René de Virgilio Piñera: una crítica individual y social* (Becerril, 2015), el imaginario plástico-visual: *Narrar la imagen: el cuerpo plástico en novelas de Rosario Ferré, Mario Vargas Llosa y Virgilio Piñera*. Capítulo III. «Escribir la carne: Virgilio Piñera» (Alexander, 2002) y, por último, *Painting and visual imagery in literature: Three contemporary Latin American novels*. Capítulo IV. «The verbal projection of the visual

El inicio de la recuperación y legitimación de su legado artístico, a finales de los ochenta en Cuba, lo sacó del ostracismo, de su virtual excomunión de la ciudad letrada insular, de aquella “extraña latitud” de la muerte civil, referida por Antón Arrufat (*Virgilio Piñera, entre él y yo*, 2012). La reedición, publicación póstuma de sus últimas obras y profusión de estudios críticos o biográficos sobre el autor de *Pequeñas maniobras*, lo colocaron en el sitio honorífico merecido. Hoy día, y por fortuna, el peso rotundo de Piñera se siente en toda la Isla que amó y en el mundo de las letras hispanoamericanas.

³ Algunos libros íntegramente consagrados a la crítica se publican con el advenimiento del nuevo siglo: *Virgilio Piñera: El artificio del miedo* (López, 2012), *Virgilio Piñera o la libertad de lo grotesco* (Leyva, 2010) y la compilación de ensayos *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo* (Molinero, 2002).

⁴ En estos trabajos académicos se indaga sobre: su singular uso del humor: *Virgilio Piñera. La resistencia en clave de humor* (Colorado, 2017) y *El humor negro en la cuentística de Virgilio Piñera* (Van de Wiele, 2009); la influencia del existencialismo: *El existencialismo en la obra narrativa de Virgilio Piñera* (El Hamouti, 2013); su relación con Gombrowicz: *Huellas de Witold Gombrowicz en la narrativa hispánica. Virgilio Piñera y Ricardo Piglia* (Huerga, 2018); su poética: *La poética de Virgilio Piñera: tradición y transtextualidad* (González, 2015) y su imaginario de la insularidad: *Virgilio Piñera o la inversión del imaginario insular* (Cecere, 2017).

⁵ La novela se enmarca en una sociedad distópica y relata las tribulaciones de un joven solitario e introvertido llamado René. Su padre Ramón pretende que herede su cargo como líder del Partido de los Choclatófilos, una organización que se opone a los enemigos del chocolate. René se niega rotundamente a formar parte de este grupo que impone a sus seguidores los preceptos de la vulneración – constante, voluntaria y en silencio- de sus propios cuerpos. Con el transcurso de la novela, Ramón y otros dirigentes del partido desplegarán una serie de estrategias para conminar a René a asumir su papel como jefe supremo de la Causa del Chocolate.

in Virgilio Piñera's *La carne de René*» (L'Clerc, 1999). A propósito de estas indagaciones, es importante destacar que ninguna focaliza como objeto de estudio el doble o su funcionalidad.

Resulta insólito, entonces, que, si bien algunos estudiosos hayan señalado al doble como motivo recurrente en muchas zonas de la producción literaria piñeriana, este haya quedado relegado de manera sistemática en sus exploraciones. Inusitadamente, el desarrollo del motivo y los resortes escriturales que el autor despliega mediante el mismo han sido muy poco escrutados por la crítica. Entre la extensa bibliografía consultada únicamente tres breves artículos atienden al motivo del doble: «Funciones del doble en la narrativa de Virgilio Piñera» (Ibieta, 1990), «Significado del doble en la obra de Virgilio Piñera» (Cabrera, 2005) y «La delectación morosa en *La carne de René*, de Virgilio Piñera» (Cuadra, 2012). Significativa resulta también la escasez de tesis o publicaciones académicas que aborden críticamente la narrativa piñeriana desde el enfoque propuesto.

Podemos agregar que el ingente corpus de textos críticos dedicados al doble en la literatura europea contrasta intensamente con la exigua atención académica que ha recibido dentro de la tradición literaria hispanoamericana. Este vacío o carencia de aproximaciones críticas con una perspectiva generalizadora y sistematizada en el contexto de los estudios académicos sobre la literatura de América Latina y, en particular, de Centroamérica y el Caribe, es precisamente el que esta investigación se propone visibilizar. Por ello, no solo determinamos analizar el motivo del doble en la novela de Virgilio Piñera, uno de los grandes autores cubanos del pasado siglo, sino también elaborar una cartografía que intenta mapear las principales obras del doble en el contexto literario hispanoamericano.

En razón de lo anterior, la elaboración de una Tesis de Maestría dedicada al análisis de los rasgos y la funcionalidad del doble en *La carne de René*, así como también a la conformación de un corpus bibliográfico para la consulta de textos críticos y de obras narrativas sobre el doble en Hispanoamérica constituye una indagación valiosa y pertinente para los estudios filológicos.⁶

⁶ Debemos apuntar que a lo largo de este trabajo haremos uso de algunas distinciones textuales para establecer

Sumario capitular

El texto de la presente tesis se organiza de la siguiente manera. En las páginas del primer capítulo, asumiendo como cuadro de referencia investigaciones académicas previas, establecemos una definición y delimitación conceptual del doble como motivo literario, así como la sistematización de algunos rasgos concernientes a su origen, evolución, tipologías y manifestaciones. En la segunda parte del capítulo agrupamos los resultados de una extensa búsqueda de la producción crítica sobre el doble en obras de Europa, Norteamérica e Hispanoamérica.

El segundo capítulo examina el modo en que son presentados los seis dobles, los tipos de representación y características que asumen, así como las dimensiones en que intervienen. El tercer y último capítulo analiza los vínculos establecidos entre René y sus dobles y, en igual medida, la funcionalidad que desempeñan estos últimos en la configuración de la diégesis. En aras de establecer una elucidación crítica de las dinámicas concretas y efectivas en las que operan los dobles, cada una de las seis manifestaciones detectadas es analizada en apartados a lo largo de los capítulos II y III.

Limitaciones

De forma general, se considera como una limitación, en lo referente a la investigación, la escasa disponibilidad de tiempo para el escrutinio y consulta de fuentes bibliográficas, así como para la redacción del texto académico, pues el periodo máximo de realización de esta tesis de maestría abarcó solo dos años. La insuficiencia en cuanto al tiempo preestablecido impidió desarrollar y/o profundizar en otras líneas de investigación relevantes.

Límites

En lo que respecta a los límites de esta investigación, podría distinguirse, en primer lugar, la selección de la muestra, puesto que circunscribe su análisis a *La carne de René*.⁷ Esta decisión

diferencias entre las obras narrativas citadas: títulos de novelas en cursiva y los títulos de cuentos y capítulos de la novela objeto de estudio con comillas angulares. Igualmente, para las fuentes bibliográficas distinguiremos con cursiva los títulos de libros o tesis de los ensayos y artículos que aparecerán con comillas angulares.

⁷ La edición utilizada y citada en esta investigación corresponde a la publicada en La Habana, Cuba, en 2011, por Ediciones Unión y pertenece a la colección de Obras Completas conocida como Edición del centenario, realizada con motivo del natalicio de Virgilio Piñera. La edición estuvo a cargo de Pedro de Oraá y Antón

responde al hecho de que dicha novela es la única -entre las tres escritas por el autor- que desarrolla el motivo literario del doble.⁸ Obviamente, esto restringe el alcance del presente estudio, aunque se intentará establecer, en la medida de lo posible, vasos comunicantes entre el tratamiento de este motivo en el texto seleccionado y el resto de su producción narrativa y teatral.

Una exploración como la presente tampoco pretende abarcar todas las posibilidades interpretativas contenidas en la compleja red discursiva y semiótica que establece la novela, sino más bien articular desde su análisis algunas cuestiones que, según nuestro juicio, pueden tener una relación directa entre la utilización del doble, la noción fragmentaria propia de cada individuo y la imposición de identidades dictadas desde un discurso hegemónico.

Arrufat. Este último es además el autor del prólogo titulado «La carne de Virgilio». El libro consta de 172 páginas y está dividido en trece apartados nombrados a continuación: «Encuentro en la carnicería», «Pro carne», «La causa», «El cuerpo humano», «El servicio del dolor», «Hágase la carne», «La carne de René», «La carne chamuscada», «La carne perfumada», «La carne de gallina», «El rey de la carne», «La batalla por la carne», «Tierna y jugosa».

⁸ Nos referimos a *Pequeñas maniobras*, publicada por Ediciones R. en la Habana, Cuba, en 1963 y a *Presiones y diamantes*, publicada en 1967 en La Habana, Cuba, por Ediciones Unión.

Capítulo I. El doble literario. Una aproximación a sus derroteros teóricos

1.1 Definición y delimitación como motivo literario

La naturaleza de este capítulo es esencialmente didáctica, pues el mismo ha sido proyectado como un recorrido teórico y panorámico que *grosso modo* compendia y ofrece herramientas y materiales especializados a quienes se interesen en el motivo del doble. Además, habría que resaltar el hecho de que la revisión de estos estudios críticos posibilitará la elaboración de una sólida batería conceptual y categorial que aplicaremos en capítulos posteriores para determinar y analizar las variantes del doble, sus disímiles funciones, planos de significación y posibilidades interpretativas en *La carne de René*. Asimismo, el escrutinio de numerosos textos narrativos que exploran el doble servirá para comprender *a posteriori* de qué manera este *leitmotiv* permite a Virgilio Piñera apropiarse de códigos de una intrincada red discursiva y semiótica del doble para potenciar mutaciones y subversiones dentro del canon de la tradición literaria donde se inserta la novela.

Una de las principales dificultades para el estudio del doble estriba en la heterogeneidad de representaciones que suele abarcar, lo que se refleja, a su vez, en una diversidad de términos para referirse al mismo. Los vocablos *Doppelgänger*, alter ego, sosia, sombra, segundo yo, otro yo y replicante, por solo mencionar algunos, integran un mismo campo semántico, puesto que comparten un núcleo de significación que engloba rasgos comunes como semejanza física y conexión psicológica. A todas luces, lo expresado anteriormente indica la complejidad para definir epistemológicamente el doble, al menos en un consenso de la crítica especializada, ya que este motivo, con su abrumadora multiplicidad, puede esquivar fácilmente un corsé teórico que intente delimitar su esencia constriñéndolo a un esquema reductivo e inflexible de criterios y características.

Con el objetivo de demarcar conceptualmente nuestro objeto de análisis podemos servirnos aquí de algunas reflexiones de varios investigadores. Entre los que han trabajado el doble debemos citar en primer lugar a Ralph Tymms, quien, desde la temprana fecha de 1949, percibe la presencia de dos aspectos de carácter objetivo y subjetivo que conciernen al

desdoblamiento. El primer aspecto tiene relación con la semejanza fisonómica entre los individuos: «physical resemblance existing between individuals» (Tymms, 1949: 15),⁹ mientras que el segundo alude a las emociones provocadas por el encuentro o confrontación ininteligible de dos entes iguales: «as if a man saw projected before his eyes his own self» (15).¹⁰

En esta dirección son muy importantes los estudios realizados por los académicos franceses Pierre Jourde y Paolo Tortonese, quienes en *Visages du double. Un thème littéraire* (1996) desarrollan un concepto coherente proponiendo algunos rasgos relevantes:

«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.» (Jourde y Tortonese, 1996: 15-16).¹¹

En opinión de los autores, la clave para definir el doble radica en la oposición tensa y angustiada de elementos que contraponen la diferencia y la identidad del sujeto, en esa continua tirantez entre el original y su(s) copia(s), causada generalmente por la similitud física en el universo ficcional. Como destacan Jourde y Tortonese, el doble también permite articular una interrogante ontológica sobre «la unidad y la unicidad» del sujeto. En esta misma línea y con una base conceptual afín, Rebeca Martín propone la siguiente definición

⁹ «semejanza física entre individuos existentes» (Tymms, 1949: 15).

¹⁰ «como si un hombre viese proyectado ante sus ojos su propio yo» (Tymms, 1949: 15).

¹¹ «El tema del doble en todas sus formas plantea la cuestión de la unidad y unicidad del sujeto, y se manifiesta en la confrontación sorprendente, angustiada y sobrenatural de la diferencia y la identidad. (...) Solo el mantenimiento en la narrativa de una tensión creada por el exceso de semejanza, generalmente arraigada en el cuerpo, nos permite hablar de un doble. Cuantitativamente, debemos resolver considerar el término "doble", en muchos casos, solo como una forma de hablar, o como una figura del enfrentamiento del uno con el otro, el no-uno. Este otro puede, de hecho, designar una cantidad casi ilimitada de aspectos distintos.» (Jourde y Tortonese, 1996: 15-16).

en *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española* (2006) donde hace referencia al doble como un medio literario que permite materializar una fisura de las concepciones de unidad e identidad del individuo:

«El proteico concepto de doble gira en torno a las nociones de dualidad y binarismo, y se construye en función de una lucha de principios, potencias o entidades opuestas y complementarias a la vez. Pero, sobre todo, el doble literario se inscribe en una línea de interrogación acerca de la identidad y unidad del individuo. Se configura, así, como un mecanismo del lenguaje y la literatura para vehicular y darle una forma coherente a la disgregación de las nociones de individuo y de identidad.» (Martín, 2006: 17)

Como los críticos franceses, esta autora también señala la existencia de un conflicto entre entidades contrarias y complementarias originado por el empleo del doble como estrategia discursiva. Debemos acotar, sin embargo, que para Martín este concepto de doble corresponde exclusivamente a la representación canónica del *Doppelgänger* como personaje romántico por excelencia. Aunque refiere y describe varias tipologías, la autora resuelve excluir de su corpus de análisis otras manifestaciones del doble como los sosias o los dobles que se originan por metamorfosis.

El investigador Robert Rogers en su libro *A Psychoanalytic Study of the Double in Literature* (1970) ofrece este concepto de doble: «(...) two or more apparently autonomous characters in a story [that] may be component portions of a psychological whole.» (Rogers, 1970: 7).¹² Por su parte, Carl Francis Keppler presenta una propuesta teórico-crítica en *The literature of the Second Self* (1972) en la que opta por la utilización de una terminología que acuña como *First Self* (primer yo) y *Second Self* (segundo yo):

«The first self is the one who tends to be in the foreground of the reader's attention, usually the one whose viewpoints the reader shares; he is the

¹² «(...) dos o más personajes aparentemente autónomos en una historia [que] pueden ser partes componentes de un todo psicológico.» (Rogers, 1970: 7).

relatively naïve self, naïve at least in tending to suppose that he is the whole self, for he seldom has any conscious knowledge, until it is forced upon him, of any other self involved in his make-up. The second self is the intruder from the background of shadows, and however prominent he may become he always tends to remain half-shadowed; he is much more likely to have knowledge of his foreground counterpart than the latter of him.» (Keppler, 1972: 3).¹³

Keppler considera que los términos doble o *Doppelgänger* resultan inadecuados por su naturaleza ambigua, en tanto en cuanto pueden referirse lo mismo a un dimorfismo físico que a relaciones carentes de duplicación o incluso de semejanza: «It is used interchangeably for a case of biological twinship and for a case of psychopathic hallucination, with no apparent realization that the two are entirely different things» (Keppler, 1972: 3).¹⁴ Esta es la razón por la que propone un paradigma de *Second Self* en el que no considera la identidad o semejanza física como condición imprescindible para la concreción de un desdoblamiento, pues, según el autor, la identificación física no entraña de forma obligatoria una duplicación psicológica. En muchos casos, el segundo yo logra construir un mundo interno alternativo y distinto en donde se concreta aquello que el primer yo ha suprimido o rechazado de sí mismo. Para Keppler, así como para Rogers, el énfasis debe recaer en la existencia de una conexión mental entre el original y su doble. De este modo, incluye en su modelo arquetípico de *Second Self* las manifestaciones inanimadas del doble y los sosias, aunque solo cuando estas incorporaciones establecen un profundo e indispensable vínculo psicológico en su caracterización con el primer yo.

En un ensayo seminal «Una semántica para la temática: el caso del doble» (1999) el crítico checo Lubomir Dolezel propone tres temas afines que emergen como resultado de las

¹³ «El primer yo es el que tiende a estar en el primer plano de la atención del lector, generalmente aquel cuyos puntos de vista comparte el lector; es el yo relativamente ingenuo, ingenuo al menos al tender a suponer que es el yo completo, porque rara vez tiene algún conocimiento consciente, hasta que se le impone, de cualquier otro yo involucrado en su constitución. El segundo yo es el intruso del fondo de las sombras y por muy prominente que pueda llegar a ser, siempre tiende a permanecer medio ensombrecido; es mucho más probable que tenga conocimiento de su contraparte en primer plano que de este último.» (Keppler, 1972: 3).

¹⁴ «Se utiliza indistintamente para un caso de hermanamiento biológico y para un caso de alucinación psicopática, sin una comprensión aparente de que las dos son cosas completamente diferentes» (Keppler, 1972:3).

manipulaciones de los rasgos semánticos de identidad personal y «componibilidad»¹⁵: el tema de Orlando¹⁶, el tema de Anfitrión¹⁷ y el tema del doble. A propósito del tercer tema, Dolezel afirma que constituye el miembro medular, más conspicuo y representativo del campo temático del doble:

«(...) el tema se genera cuando existen incorporaciones alternativas (X y X') del mismo individuo en el mismo mundo ficcional. (...) un individuo caracterizado por una identidad personal aparece en dos manifestaciones alternativas, normalmente como dos personajes ficcionales. Los individuos doblados pueden coexistir en el mismo lugar y tiempo, (...) o pueden ser mutuamente excluyentes (...). Solo en el primer caso pueden relacionarse (verbal y físicamente) las encarnaciones del doble, mientras que en el segundo no pueden encontrarse. (...) en el segundo caso los dobles viven en el mismo mundo porque comparten la misma serie de individuos componibles y se relacionan con la misma serie de co-agentes.» (Dolezel, 1999: 169).

Junto al trabajo de Dolezel destaca el quehacer de Gérard Conio como compilador de un sólido volumen de ensayos *Figures du double dans les littératures européennes* (2001), concebido como plataforma crítica para explorar el motivo del doble en el ámbito de las letras europeas. Precede a los artículos una introducción del académico francés en la que elabora una definición que asocia la conformación del doble con la alienación que caracteriza al sujeto:

«Le double représente la tendance propre à tout être à sortir de soi, mais cette sortie de soi risque de tomber dans une aliénation qui peut prendre plusieurs formes, soit se projeter dans une variante de soi-même, un autre devenir de

¹⁵ Como enfatiza el autor, la componibilidad «significa capacidad de coexistencia e interacción» de varios individuos en un mismo mundo ficcional. Esta noción es ilustrada por medio del siguiente ejemplo que hace referencia a dos novelas decimonónicas; *Madame Bovary* y *Los hermanos Karamazov*: «Emma Bovary es componible con Charles Bovary, pero no componible con Iván Karamazov». (Dolezel, 1999: 166).

¹⁶ En palabras de Dolezel: «El mismo individuo, es decir, un individuo marcado por el rasgo de identidad personal, existe en dos o más mundos alternos. Este tema, popular en la mitología bajo el nombre de reencarnación, se llamará el *tema de Orlando*». (166).

¹⁷ Tal y como ha señalado el crítico: «El *tema de Anfitrión* está generado por la coexistencia en el mismo mundo de dos individuos con identidades personales distintas, pero perfectamente homomórficos en sus propiedades esenciales». (166).

soi-même, (...), soit répéter, se multiplier en un autre être (...).» (Conio, 2001, 12).¹⁸

Un enfoque propuesto por Dolezel sobre la problemática del doble y que permite expandir su campo de análisis e interpretación es el de su estrecha relación con la teoría semántica de mundos posibles. Como enfatiza el crítico, el doble «está íntimamente ligado a una teoría semántica que (...) proporciona un marco muy estimulante para el estudio de la ficcionalidad», puesto que es capaz de comunicar «la idea básica del modelo de mundos posibles». (165). Con acierto Dolezel señala que:

«(...) cuando pensamos o hablamos sobre un individuo, no pensamos o hablamos solo sobre su existencia real, sino también sobre todos los cursos vitales alternos posibles que (...) podría seguir. La semántica de mundos posibles es una teoría del razonamiento y la imaginación que asigna una serie innumerable de dobles a cada individuo.» (165).

En efecto, la utilización de este motivo activa una potente trama de significaciones, las cuales permiten desplazamientos o dislocaciones sobre el campo de la representación de la identidad de un personaje como sujeto coherente y estable. Concebida a modo de estrategia narrativa, la concreción del desdoblamiento puede desarticular con soltura valores y asignaciones absolutas, proponiendo al lector un entramado de incorporaciones y posibilidades duplicadas, alternativas en el universo de la fabulación.

A modo de resumen, proponemos algunos rasgos primordiales extraídos de la revisión crítica de estos acercamientos teóricos y que, a nuestro juicio, están implicados –tácitamente– a la hora de enunciar el concepto de doble: similitud física, conexión mental y continuidad psicológica. Todos estos rasgos pueden coexistir en un mismo mundo ficcional, como sucede en el relato «Alter ego» (1969) de Hugo Correa, donde Demetrio y su doble comparten características fisonómicas y psicológicas. En cambio, podemos asistir a escenarios

¹⁸ «El doble representa la tendencia propia de todo ser a salirse de uno mismo, pero esta salida de uno mismo corre el riesgo de caer en una alienación que puede tomar varias formas, bien proyectándose en una misma variante de uno mismo, otro devenir de uno mismo, (...), o bien repetirse, multiplicarse en otro ser (...).» (Conio, 2001, 12).

narrativos en donde solo aparezca alguno(s) de ellos, *verbi gratia*, la novela *El Huésped* (2006) de Guadalupe Nettel, en la cual la protagonista Ana alberga en su interior a La Cosa, una fuerza inicua que la controla mentalmente.

También debemos destacar otros elementos claves para desentrañar el nudo existencial del doble como la división o multiplicación del individuo y las tensiones y conflictos causados por una dispersión. De igual modo, la amalgama multiforme de polaridades, constituida por relaciones de complementariedad y ambivalencia, deviene elemento capital por su impacto directo en la amplificación semiótica del doble. Dicha amalgama permite generar tanto la coexistencia de fuerzas antagónicas y afines, como la yuxtaposición de valores idénticos y diferentes, relativos y absolutos. Las características que hemos señalado se revelan como mecanismos de generación de sentido, como piezas integrantes de un intrincado sistema de correlaciones entre variables e invariables que atestiguan la flexibilidad del motivo del doble en la tradición literaria.

1.2 Orígenes y evolución

La premisa ontológica de que el ser humano está constituido por múltiples componentes tangibles e intangibles está presente desde tiempos remotos. Para las primeras civilizaciones el hombre poseía una dimensión física cuyo soporte o sustancia era el cuerpo y una dimensión espiritual asociada con la mente y el alma. Los egipcios denominaron *Ka* a la fuerza vital depositada en cada persona en el momento de su creación y sin la cual el cuerpo moría de inmediato. En Grecia el *eidolon* era considerado como la copia astral de un difunto o, lo que es lo mismo, una réplica o doble fantasmal de la forma humana. Muchos pueblos primitivos manifestaron una creencia colectiva en la existencia de espíritus que convivían con los hombres. Así pues, se pensaba que estas almas acompañaban a cada individuo desde su nacimiento y que podían encarnar una apariencia humana o animal. En ocasiones, estos pueblos creían apreciar dichos espíritus a través de visiones, sueños o estados de profundo trance.

Investigaciones de la antropología cultural han permitido registrar una variada cantidad de figuras míticas consideradas como dobles fantasmales o manifestaciones del alma de una

persona viva separada de su cuerpo como, por ejemplo, el *ikiryō* de la mitología nipona, el *vardøger* de la tradición escandinava o el *etiäinen* del folclore finés. Buena parte de las criaturas sobrenaturales se concebían como benéficas porque amparaban a cada persona socorriéndola ante situaciones riesgosas, como es el caso de los espíritus guardianes *hamingja*, *fylgja* y *vörðr* de la mitología nórdica y del *chulel* o *nahual* –animal tutelar– de las civilizaciones mesoamericanas. Según la tradición folclórica irlandesa, el fetch era una criatura que podía adoptar la forma de un humano a punto de fallecer para usurpar su lugar.

En gran parte de los estudios especializados se considera la *Epopéya de Gilgamesh* (siglo III a. C.) como el primer antecedente del doble registrado en la literatura, pues contiene gérmenes temáticos de rivalidad y concordia entre hermanos míticos. La pugna y complementariedad de fuerzas aparece encarnada en los gigantes Gilgamesh y Endiku. El primero es el soberano déspota de Uruk, mientras que Endiku –contraparte cándida, aunque zafia– es modelado por los dioses como respuesta a las súplicas del pueblo para sosegar el violento comportamiento de Gilgamesh.

Es ya un lugar común de la crítica la referencia a las comedias latinas *Anfitrión* y *Los Menecmos* escritas por Tito Maccio Plauto en el siglo II a. C. En la primera de ellas se produce una teofanía de los dioses Júpiter y Mercurio en Anfitrión y Sosia, respectivamente. En su afán por compartir el lecho con Alcmena, Júpiter decide transformarse en una copia idéntica de Anfitrión, mientras Mercurio, en complicidad con su padre, adopta el aspecto del esclavo Sosia para distraer al ingenuo esposo. Por su parte, *Los Menecmos* representa la historia de los gemelos Menecmo y Sosicles quienes, siendo separados cuando niños, se reencuentran después de varios años en Siracusa. La producción de Plauto contribuye a sentar las bases de la comedia de enredos consolidando el uso de recursos técnicos como la usurpación de la identidad mediante avatares o artificios –el disfraz y la máscara– y la confusión generada por la permutación de las figuras homomórficas en la trama. Ambas obras pueden asumirse como antecedentes arquetípicos de una tradición teatral retomada en siglos ulteriores por William Shakespeare (*The comedy of errors*, 1591-1592), Bernardo Dovizi da Bibbiena (*La calandria*, 1513), Juan de Timonceda (*Los Menecmos*, 1559), Jean de Rotrou (*Les Ménechmes*, 1636), Jean Racine (*La Thébaïde* o *les Frères ennemis*, 1664), Carlo Goldoni (*I*

due gemelli veneziani, 1747), Tristan Bernard (*Les Jumeaux de Brighton*, 1908) y Sacha Guitry (*Mon double et ma moitié*, 1931).

Con la llegada del Romanticismo se evidencia en la literatura europea, en particular desde la arista narrativa, un gusto por el motivo del doble que se disemina y consolida durante los siglos XIX y XX. En el período romántico se produce un desplazamiento de importantes códigos en relación con las características y funcionalidades del doble. De la recreación de equívocos o enredos entre los dobles, que generaba la comicidad propia de la tradición teatral grecolatina, se transita hacia la asignación de un conjunto de connotaciones negativas en tanto materialización de un *Second Self* ominoso, retomando la terminología de Keppler, que subyace en el inconsciente y es augurio de muerte o desgracias. Partiendo de una consideración de Nicole Fernández Bravo, Rebeca Martín señala que:

«(...) entre la prehistoria del doble y su configuración romántica hay un paso cualitativo: de la homogeneidad que supone la unión e identificación convencional entre gemelos y sosias renacentistas y barrocos, se pasa a la heterogeneidad implícita en la diferenciación entre *yo* y *segundo yo*, propia del doble romántico.» (105).

En aras de procurar una comprensión más cabal del motivo del doble, cabe interrogarnos en este punto sobre las condiciones que propiciaron su exponencial desarrollo durante el Romanticismo. Para ello no basta con tener en cuenta la eclosión de la literatura fantástica como fruto de un contexto cultural que impulsó una particular producción textual con determinados valores de significado y simbolicidad. Es preciso considerar también el horizonte sociohistórico, intelectual y científico de la época. En *Imágenes desencantadas. Una iconología literaria* (1980) Theodore Ziolkowski reconoce tres corrientes extraliterarias del siglo XVIII con un impacto directo en la configuración del *Doppelgänger*: la filosofía idealista de Fichte,¹⁹ el mesmerismo²⁰ y la génesis de la psicología moderna que asume el

¹⁹ Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) en sus postulados filosóficos desarrolló las nociones de “Yo puro” -supraindividual, absoluto- y de “Yo” -finito, empírico, limitado- que contrapone con un “no-Yo” -relativo- asociado con la naturaleza.

²⁰ Esta doctrina del siglo XVIII, creada por el alemán Franz Anton Mesmer (1734-1815), también se conoce con el nombre de magnetismo animal. Mesmer aseguraba la existencia de un fluido magnético universal capaz

inconsciente como su principal objeto de análisis. A este marco de precogniciones generalizadas y reabsorbidas en continuos procesos de producción y consumo cultural se incorpora la ineluctable crisis de la concepción racionalista del mundo que tiene lugar en esta etapa.

Ut notum est, el género fantástico convertirá el personaje del *Doppelgänger*,²¹ término acuñado en 1796 por Jean-Paul Richter en su novela *Siebenkäs*, en un núcleo de productividad textual y potenciación semiótica. El motivo del doble tiene una aparición prolífica en las creaciones de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, como se evidencia en *Las aventuras de la noche de San Silvestre* (1813), *Los Elixires del diablo* (1815), «El Hombre de la arena» (1817), *La Princesa Brambilla* (1820) y *El Gato Murr* (1822). De igual manera, Edgar Allan Poe explora repetidamente este motivo en cuentos como «William Wilson» (1839) –sin duda uno de los más importantes referentes de este tipo de literatura–, «El retrato oval» (1842) y «Un cuento de las montañas escabrosas» (1844). El doble es desarrollado a lo largo del siglo XIX por una pléyade de escritores europeos como Adelbert von Chamisso (*La maravillosa historia de Peter Schlemihl*, 1814), Hans Christian Andersen («La sombra», 1827), Théophile Gautier (*La muerta enamorada*, 1836), Fiódor Dostoievski (*El Doble*, 1846), Gérard de Nerval (*Aurelia*, 1855), Guy de Maupassant («El Horla», 1882), R. L. Stevenson (*El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, 1886), Oscar Wilde (*El retrato de Dorian Gray*, 1890) y H. G. Wells («El Doppelgänger del señor Marshall», 1897).

Más aún, algunos de los más conspicuos autores del siglo XX revitalizan y diversifican la tradición literaria integrando nuevas variantes y problemáticas al motivo del doble. Basta pensar en Henry James («El rincón agradable», 1908), Franz Kafka (*La metamorfosis*, 1915), Julien Green (*El viajero sobre la tierra*, 1925), Virginia Woolf (*Orlando*, 1928) e Ítalo Calvino (*El vizconde demediado*, 1952).

de prevenir o curar todas las enfermedades. El magnetizador era el encargado de restablecer la alteración de ese flujo a través de una práctica que combinaba el hipnotismo con imanes y descargas eléctricas para provocar con convulsiones una especie de trance mediante el que se liberaban los instintos del “lado oscuro”, del “yo oculto” del paciente. Con el desarrollo de estos experimentos se generalizó la creencia de que la esencia individual de cada sujeto se podía modificar o quedar a merced de la voluntad de otro mediante la hipnosis.

²¹ El *Doppelgänger* será analizado más adelante en el apartado correspondiente a las manifestaciones del doble.

El surgimiento de la ciencia ficción²² en la primera mitad del siglo XX instituye un campo discursivo que incorpora desde sus inicios el motivo del doble.²³ Los autores que asientan su práctica escritural en la estela de este género narrativo proponen en muchos de sus relatos la posibilidad de coexistencia de personajes en universos dobles, en realidades alternativas o intercambiables. Además, se sistematiza la inclusión de homúnculos, clones o andróides como personajes en las fabulaciones. En algunos casos, estas entidades autónomas son caracterizadas como dobles a partir de la similitud física y estrecha conexión mental que tienen con sus creadores o propietarios.

Paralelamente, tiene lugar en Estados Unidos la génesis de la industria del *comic book* desarrollada por dos grandes casas editoriales: DC Comics y Marvel Comics creadas en 1934 y 1939, respectivamente. Los icónicos personajes Clark Kent-Superman, Bruce Wayne-Batman y el Dr. Robert Bruce Banner-Hulk pueden considerarse dobles, pues constituyen parejas dicotómicas inseparables.²⁴ En todas estas novelas gráficas el alter ego permite mantener oculta la identidad del individuo que se transforma en superhéroe encarnando una versión trascendental y potenciada de sí mismo para combatir las fuerzas del mal.

En este apartado intentamos dibujar una genealogía del motivo del doble a través de sus más notables transformaciones y de un análisis diacrónico de su evolución literaria. El conjunto de escritores y obras revisadas constituyen un pequeño, pero representativo muestrario del amplio abanico de posibilidades narrativas y resignificaciones semánticas asignadas al doble. Con el transcurso de los siglos, este tipo de narrativa ha hecho resonar los ecos de las tensiones de identificación y diferencia en la constitución del yo y sus imaginarios. Es quizá por esa misma razón que este motivo, no solo se inscribe, sino que fortalece su vigencia en una línea reflexiva que se cuestiona sobre la unidad y la fragmentación del sujeto.

²² El término “ciencia ficción” fue creado en 1926 por el escritor Hugo Gernsback y apareció por vez primera en la portada de *Amazing Stories*, la revista norteamericana pionera de este género.

²³ Como ejemplo paradigmático de este tipo de producción literaria podemos mencionar la novela *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818) de Mary Shelley que ha sido considerada por John Clute como relato de proto ciencia ficción.

²⁴ El guionista Stan Lee, creador de Hulk, aseguró en varias entrevistas haberse inspirado en las historias de *Frankenstein* y *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* para desarrollar su personaje.

1.3 Tipologías formales del doble

Son abundantes los textos críticos que han configurado una serie de clasificaciones como resultado de su examen de la narrativa del doble. En virtud de la complejidad y diversidad de este motivo, procuraremos presentar un grupo de tipologías que lo diseccionan bajo diferentes enfoques analíticos. Debemos señalar que en muchos casos estas categorías formales no son excluyentes, sino que pueden superponerse o complementarse.

La primera tipología que quisiéramos referir por su importancia y capacidad de síntesis es la ofrecida por Pierre Jourde y Paolo Tortonese, quienes establecen una distinción entre doble objetivo y doble subjetivo. El doble objetivo se aprecia cuando el protagonista del relato es testigo de una duplicación ajena, dicho de otra forma, cuando es presentado un doble que se asemeja físicamente a otro individuo. Este puede surgir como resultado del anhelo de un sujeto que ansía recobrar a la persona amada, como sucede en «En memoria de Paulina» (1948) de Adolfo Bioy Casares, aunque también puede producirse por la semejanza entre gemelos o la confusión de similitudes de dos seres distintos, como pasa con los sosias.

En contraposición, el doble subjetivo puede ser de carácter interno o externo y aparece cuando el protagonista interactúa con su propio doble. En el primer caso, el yo interior se fragmenta o escinde en dos personalidades opuestas. Este tipo de doble interno puede actuar por la vía de la posesión y transformación de la identidad del individuo; este es el caso de «El Horla» (1882) de Guy de Maupassant, o surgir por un proceso de metamorfosis, como en *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* (1886) de R. L. Stevenson. En el segundo caso, el del doble subjetivo de carácter externo, el yo es repetido o desdoblado en otro, en una representación o ser exterior independiente con el que se identifica el yo del personaje y se materializa en una figura externa –compuesta o complementaria–, como ocurre en *El doble* (1846) de Fiódor Dostoievski.

La tipología propuesta por Lubomir Dolezel presenta un lúcido marco de referencia que permite distinguir un conjunto de criterios esenciales sobre la naturaleza, formación y factores modificantes del doble. Su influencia se deja sentir en Juan Bargalló, quien condensa y difunde las nociones de Dolezel en «Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por

fisión y por metamorfosis» (1994). Dolezel toma en cuenta cuatro criterios o factores fundamentales a partir de los cuales cimienta su clasificación de los dobles: los modos de construcción, las variantes paradigmáticas, las variantes sintagmáticas y las variantes de autenticidad. Los modos de construcción, o sea, la forma en que se originan los dobles en la fabulación, constituyen el factor modificante más significativo y tienen lugar a través de tres tipos de formación. El primero es por fusión de dos individuos originalmente separados. Esta, a su vez, puede ser una fusión gradual de dos identidades personales, como sucede en «William Wilson» (1839) de Edgar Allan Poe o, al contrario, una fusión repentina, como una aparición, tal y como pasa en *El retrato de Dorian Gray* (1890) de Oscar Wilde. El segundo modo de construcción es por la división en dos –Bargalló emplea el término fisión– de un individuo original sencillo. De acuerdo con Dolezel, «la operación de desdoblamiento afecta a una “posesión no enajenable”, un constituyente o parte de un individuo que bajo circunstancias normales no tendría existencia independiente» (171) y aduce como ejemplos «La nariz» (1836) de Nikolái Gógol y «La sombra» (1827) de Hans Christian Andersen. El tercer y último tipo de construcción se realiza por medio de un procedimiento de metamorfosis que vincula el doble con patrones narratológicos más generales.

Dolezel también profundiza en los mecanismos de autenticación y las relaciones de combinación o asociación en cuanto a las variantes sintagmáticas, paradigmáticas y de autenticidad entre los dobles. Las posibilidades de relación paradigmática son diversas, ya que pueden fluctuar «desde la perfecta semejanza hasta el contraste absoluto» (172), siendo la semejanza una de las posibilidades que produce pluralidad. En cuanto a las relaciones de interacción, es importante señalar que habitualmente los dobles se desempeñan como rivales que rechazan la existencia de dos incorporaciones del mismo sujeto en un universo ficcional. Las variantes sintagmáticas son generadas por una pareja antitética de relaciones entre los dobles, *id est*, por la simultaneidad y la exclusividad. Los dobles simultáneos intervienen en un mismo tiempo y espacio, por lo que pueden interactuar de manera física y verbal, mientras que los dobles exclusivos son incapaces de coexistir, pues se alternan en transformaciones sucesivas de una incorporación a otra, como ocurre con los dobles generados por metamorfosis. Dolezel alude a la condición periférica de la metamorfosis enfatizando que «la verdadera esencia del tema solo puede ser portada por los dobles simultáneos. Solo la

confrontación cara a cara entre dos incorporaciones del mismo individuo puede explotar todo su potencial semántico, emotivo y estético.» (172). En cuanto a las variantes de autenticidad, intervienen mecanismos o procedimientos de autenticación dentro del texto que producen un rango de dobles que puede abarcar desde el completamente autenticado hasta el totalmente ambiguo.

Quizá también debamos señalar el hecho de que Ralph Tymms propuso en 1949 una distinción entre dos clases de dobles: el doble por duplicación y el doble por división producidos por dos fuerzas que interactúan mutuamente. La primera clase está estrechamente relacionada con la multiplicación taumatúrgica de entes que pueden surgir por medio de un retrato, del reflejo especular o de la sombra del personaje, por el contrario, la división o escisión de un individuo suele concretarse en transformaciones. A diferencia de Dolezel, Tymms incluye los procesos de metamorfosis como parte de los casos de división del doble al citar el ejemplo de Gregorio Samsa y su transformación en insecto en el relato *La metamorfosis* (1915) de Franz Kafka. Tymms distingue las siguientes categorías de dobles: el fantasma, el enviado, el ángel guardián y el encantamiento. En lo que concierne a este último tipo, señala tres procesos de conversión: el mago o el fantasma adoptan la forma de un hombre, el mago suplanta a un personaje real o el mago crea un *golem*.

Por último, quisiéramos referir otras tipologías interesantes, como la de Francis Keppler, quien propone siete categorías de doble literario: el perseguidor, los gemelos, el o la bien amado(a), el tentador, la visión de horror, el salvador y el doble en el tiempo. Por su parte, Robert Rogers opta por concebir al doble como una fragmentación del individuo y establece la distinción entre dobles latentes y dobles manifiestos.

1.4 Manifestaciones e interpretaciones

En el transcurso de su historia las múltiples variantes y connotaciones asociadas al doble se han integrado a las dinámicas de producción de objetos culturales como parte de un sempiterno proceso de generación y reordenamiento simbólicos. Puede considerarse un truismo referir que no existe expresión artística, entiéndase pintura, grabado, fotografía,

danza, música, teatro y cine en la que el doble no haya sido ampliamente representado.²⁵ Quizás esta sea una de las razones por las que Stella Maris lo considera con acierto como una manifestación del imaginario audiovisual del sujeto moderno. La dualidad del ser humano se constituye como una constante universal en la producción poética y narrativa de incontables autores que la han perfilado desde numerosas y disímiles aristas, incorporándola como poderosa presencia en los mecanismos de generación de sus universos discursivos.

Como hemos comentado previamente, uno de los óbices para lograr un consenso en cuanto a la sistematización conceptual y tipologización del doble estriba en la amplísima gama de manifestaciones que puede subsumir: corpóreas/incorpóreas, objetivas/subjetivas, animadas/inanimadas. A esto podemos añadir que la duplicidad puede concretarse en criaturas humanas, animales, monstruosas o entes artificiales. En las obras que tratan este motivo literario menudean elementos como la máscara y el disfraz, además de los recursos de la sombra o el reflejo en espejos u otras superficies refractantes. Es apreciable también una predilección por las representaciones del yo materializadas en retratos, estatuas, muñecos y maniqués. A ello habría que sumar un gusto por la inclusión en múltiples relatos de hermanos idénticos, sosias o criaturas artificiales como clones o androides. A la luz de semejante complejidad, en lo que sigue estableceremos una categorización de las principales manifestaciones del motivo del doble. Vale aclarar que muchas de ellas pueden intervenir en zonas transicionales de los diferentes campos de representación. Por lo general, estas

²⁵ De manera sucinta podemos mencionar algunos ejemplos:

Pintura: *Cómo se encontraron a sí mismos* (1851-1852) de Dante Gabriel Rossetti, *Las dos Fridas* (1939) de Frida Kahlo, *La reproducción prohibida* (1937) de René Magritte y *Encuentro* (1959) de Remedios Varo.

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

Fotografía: *Identical twins* (1967) de Diane Arbus, *Narcissus* (1986) y *Alice's Mirror* (1974) de Duane Michals.

Danza: *El lago de los cisnes*, estrenado en 1877 con coreografía de Julius Reisinger y la pieza *After the curtain* (2017) realizada por Travis Wall para la compañía *Shaping Sounds*.

Música: La banda galesa de rock *Doppelgänger* y el dúo ruso de rock gótico *Doppelgänger*. También existen varias canciones tituladas *Doppelgänger* interpretadas por grupos como *Freezepop*, *The Antlers*, *Mortiis*, *Efterklang*, *Sky on Eye*, *Sexores*, *Curves* y por los solistas Sally Dige y Nicco Homaili.

Teatro: *Don Gil de las calzas verdes* (1617) de Tirso de Molina, *El hombre pobre todo es trazas* de Calderón de la Barca, *Electra Garrigó* (1941) y *Jesús* (1950) de Virgilio Piñera.

Videoarte: *Doppelgänger* (2008) de Matty Brown.

Cine: *Der student von Prag* (1913) de Stellan Rye y Paul Wegener, *Vértigo* (1958) de Alfred Hitchcock, *Persona* (1966) de Ingmar Bergman, *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott y *La double vie de Véronique* (1991) de Krzysztof Kieslowski. La proliferación de películas realizadas durante la última década ofrece testimonio de la diversidad y potencia del doble en la actualidad: *Black Swan* (2010) de Darren Aronofsky, *Enemy* (2013) de Denis Villeneuve, *L'amant double* (2017) de François Ozon, *Shadow* (2018) de Zhang Yimou, *Cam* (2018) de Daniel Golghaber, *The hole in the ground* (2019) de Lee Cronin, y *Us* (2019) de Jordan Peele.

manifestaciones híbridas se revelan como estelas de contaminaciones y cruces entre los principales recursos narrativos de generación del doble.

1.4.1 Gemelos y Sosias

Ya hemos apuntado que los gemelos y los sosias son las primeras manifestaciones del doble registradas en la tradición literaria. Existe un rasgo semántico consustancial a ambos, a saber, dos individuos con identidades distintas comparten una semejanza física. El extraordinario parecido entre sujetos que habitan en un mismo mundo genera una ambigüedad perceptiva, una confusión experimentada por ellos mismos y por el resto de los personajes.

La concepción binaria, a través de la cual interpretaban el mundo los antiguos, condiciona una apreciación de los gemelos como entes sobrenaturales que encarnan una prototípica relación de fuerzas opuestas y mantienen un nexo indisoluble. Desde tiempos remotos son considerados como seres anómalos que «simbolizan el estado de ambivalencia del universo mítico» (Chevalier y Gheerbrant, 1969: 526). Dicha ambivalencia se refuerza a través de la frecuente asociación de las figuras con valores maniqueos. De esta manera, la dialéctica entre hermanos se resume en el ancestral binomio del Bien y el Mal. Existen variaciones en cuanto a la naturaleza de las interacciones entre ambos que confieren riqueza y cariz simbólico a la creación de diversas narrativas sobre los gemelos. En algunos relatos son mellizos simbióticos con temperamentos y capacidades diferentes como los héroes Castor y Pólux, Dióscuros venerados en la mitología helénica. En otros, lo que se resalta es la rivalidad fraterna, como ocurre con los huérfanos Rómulo y Remo o con los personajes bíblicos Esaú y Jacob.

No debemos olvidar que a partir del Romanticismo muchos autores incorporan al tratamiento de este motivo connotaciones mágicas rescatadas de supersticiones milenarias y del acervo mitológico. Con frecuencia se les relaciona con los fenómenos de la autoscopia, la ubicuidad y la bilocación o se les asignan capacidades telepáticas sobrenaturales. El cuento «Uno de gemelos» escrito en 1893 por Ambrose Bierce ilustra de modo palmario esta enigmática conexión mental que permite la trasmisión de contenidos mentales entre los hermanos Henry y John Stevens.

El término sosia proviene del esclavo epónimo de la obra *Anfitrión* de Plauto comentada con anterioridad. Jourde y Tortonese consideran al sosia un doble generado por confusión o repetición de otro individuo. Por su parte, Lubomir Dolezel lo asocia con el *Doppelgänger* y los mellizos idénticos. A pesar de que lo distingue como una variante del tema de Anfitrión, señala su cercanía con el campo de representación del tema del doble.²⁶ El autor concluye que debido a su semejanza semántica «los temas están ligados por una zona transicional de manifestaciones ambiguas e inciertas. En esta zona existen individuos que parecen ser dobles, o *Doppelgängers*, o ambos.» (170).

A diferencia de los gemelos, los sosias no comparten un vínculo familiar, por consiguiente, el parecido físico entre individuos resulta incluso más desconcertante. Con la llegada del Romanticismo se registra una variación en esta manifestación del doble, puesto que se desliga del recurso de la teofanía para asumir códigos de la literatura fantástica en la que las acciones realizadas por este elemento anómalo, discordante con el orden natural provocan una fisura en el sistema epistemológico del universo representado. En efecto, la ausencia de una explicación biológica, sustentada en un discurso científico, ante este elemento sobrenatural propicia estupefacción o aprensión en los personajes y, como es obvio, en el lector.

1.4.2 *Doppelgänger*

Ciertamente es esta la manifestación del doble con mayor arraigo en el imaginario colectivo y la más ampliamente explorada por narradores durante más de dos siglos. Cabe indicar que también ha constituido el centro de atención de buena parte de la crítica literaria, antropológica, fenomenológica y psicoanalítica sobre el doble. Tal como se ha mencionado, *Doppelgänger* es un vocablo acuñado por Jean-Paul Richter en su novela *Siebenkäs* de 1796. Proviene de la unión de *doppel*, que significa «doble» y *gänger* «andante» y su traducción más antigua se corresponde con «el que camina al lado». La novela cuenta la historia del abogado Firmian Stanislaus Siebenkäs, quien, ávido por liberarse de su tedioso matrimonio con Lenette, decide fingir su muerte para iniciar una nueva vida suplantando a Heinrich Leibgeber, amigo de estudios con quien comparte un increíble parecido físico.

²⁶ Véase en el apartado 1.1. las categorías temáticas del doble que sistematiza el crítico como resultado de las manipulaciones de la componibilidad y la identidad personal.

Como sabemos, E. T. A. Hoffman fue uno de los primeros autores románticos en utilizar este término para denominar al doble en sus múltiples relatos. En «Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas» Juan Herrero define al *Doppelgänger* como:

«(...) 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». (Herrero, 2011: 22).

Aunque la génesis del *Doppelgänger* se registra en las letras germanas del Romanticismo, rápidamente se expande y adquiere una ingente popularidad entre eximios escritores europeos que experimentan con el género fantástico como James Hogg (*Memorias privadas y confesiones de un pecador justificado*, 1824), Théophile Gautier («El caballero doble», 1840) y Bram Stoker («Las arenas de Crooker», 1898), por solo mencionar algunas referencias. Algunos rasgos generales presentes en la caracterización y función diegética del *Doppelgänger* son: su identidad física, su sexo masculino, su cualidad siniestra o amenazante, su naturaleza antitética, su potencia para generar un enfrentamiento y su valor simbólico como heraldo de perjuicio o muerte.

La tensión entre el original y el «opposing self» (Rogers, 62) frecuentemente se materializa en un conflicto psicológico o físico, en un enfrentamiento que culmina con la usurpación de la identidad por el impostor. Para Clément Rosset, lo que provoca la tribulación abisal en el individuo desdoblado es la no-existencia a la que puede someterlo su *Doppelgänger* si prevalece en su intento por robar su identidad. «Lo que angustia al sujeto, –afirma Rosset– mucho más que su muerte próxima, es en primer lugar su no-realidad, su no-existencia.» (1993: 82).

La suplantación también altera radicalmente el vínculo del sujeto desdoblado con su entorno, ergo, es asumida en tanto cancelación de su experiencia vital y desintegración de su

singularidad. Siguiendo a Rebeca Martín, se puede afirmar que el *Doppelgänger* «no solo está llamado a privar al original de su identidad: le obliga además a enfrentarse a su faceta más irracional. (...) supone un desafío a la confianza en la razón como facultad armonizadora y emancipadora» (8). Lo anterior se refleja en el hecho de que muchos personajes exhiban perturbaciones mentales y comportamientos erráticos como resultado del conflicto con su réplica. Tal es el caso de los delirios experimentados por los protagonistas Goliadkin (*El doble*) y Nataniel («El hombre de la arena.»).

1.4.3 Sombra y reflejo

Durante el periodo romántico autores como Adelbert von Chamisso, Hans Christian Andersen y E. T. A. Hoffmann a través de múltiples narraciones de alto vuelo estético, introducen variantes de las manifestaciones del motivo del doble con el tratamiento de elementos como la sombra y el *spiegelbild* o reflejo especular. Dichos elementos, sumados a una extensa tradición mítico-poética, proporcionan un ubérrimo sustrato a partir del cual acercarnos a las representaciones de la dualidad.

Otto Rank recupera las investigaciones de folcloristas que coinciden en señalar que «la sombra es el coequivalente del alma humana» (97), razón por la cual muchas comunidades temían la pérdida o vulneración de su sombra por considerarlas augurio de desgracia o muerte. Rank también refiere numerosas creencias de pueblos primitivos –recopiladas por Frazer– que asocian la sombra con connotaciones positivas y de buena fortuna, ya sea como espíritu guardián y protector o como agente fecundador que ofrece, entre otras posibilidades, la regeneración del hombre en sus descendientes.

No obstante, la sociedad occidental ha atribuido a la sombra una carga negativa y perversa que puede rastrearse a la alegoría de la caverna de Platón y la valoración de esta como una simulación de la realidad diametralmente opuesta a la luz y la sabiduría, como una réplica ilusoria y engañosa de la esencia de los objetos. Con el nacimiento del psicoanálisis freudiano en el siglo XIX la sombra será interpretada como el lado siniestro y caliginoso de la personalidad humana y desarrollada en la psicología analítica de Carl Gustav Jung. No cabe duda de que entre los cinco arquetipos junguianos principales del inconsciente: el Animus, el

Anima, la Persona, el Sí mismo y la Sombra este último es uno de los que guarda una relación más estrecha con la producción y el análisis crítico de obras artísticas y literarias.

La sombra entraña la totalidad de los rasgos ocultos o inconscientes de cada individuo, que el ego reprime o no reconoce. En *Los arquetipos y lo inconsciente* colectivo, un texto trascendental para el desarrollo del psicoanálisis durante el siglo XX, el psiquiatra la define de la siguiente forma:

«La sombra representa cualidades y atributos desconocidos o poco conocidos del ego tanto individuales (incluso conscientes) como colectivos. Cuando queremos ver nuestra propia sombra nos damos cuenta (muchas veces con vergüenza) de cualidades e impulsos que negamos en nosotros mismos, pero que puedo ver claramente en otras personas.» (2002: 91).

En términos generales, la sombra está constituida por impulsos y deseos rechazados o reprimidos tanto a nivel colectivo como personal. En el plano individual, el sujeto suprime este lado caliginoso de su auto imagen, *id est*, de la forma en la que se percibe a sí mismo. Para Jung, esta faceta oscura del inconsciente individual permite representar determinados pensamientos obsesivos que pueden producir un desdoblamiento interior.

Vale decir que las creencias supersticiosas concebidas por comunidades antiguas que se atribuyen a la imagen del espejo y la imagen de la sombra son similares. En razón de lo cual, en el folclore de muchas regiones el reflejo es asociado con rasgos sobrenaturales cuyas propiedades basculan entre «la clarividencia, la trasfiguración del que se mira en él, la capacidad de proporcionar la invisibilidad y de rejuvenecer al ser humano, o incluso de reflejar al demonio.» (Martín, 95).

Sin duda, un célebre antecedente de la tradición literaria relacionada con el reflejo especular lo constituye el mito griego de Narciso. Según la versión del poeta romano Ovidio en el Libro III de sus *Metamorfosis* (I d. C), Narciso, doncel condenado por la diosa Némesis a enamorarse de su reflejo en la superficie cristalina de un lago, se suicida al no poder tener el

objeto de su deseo. Esta figura mítica será recuperada por Freud para elaborar su concepto de personalidad narcisista en el influyente ensayo *Introducción al narcisismo* de 1914. El reflejo en el espejo también será abordado en el campo de la psicología por Jacques Lacan en su teoría del estadio del espejo como fase inicial de construcción del yo.

En la práctica escritural, a través de distintos mecanismos narrativos de generación, el espejo –y su reflejo– se instaura como elemento clave para desencadenar una transgresión del *statu quo* e impulsar la progresión de los acontecimientos. La investigadora Beatriz Marín parte de la premisa de que «es en el espejo, espacio donde tiene lugar lo fantástico, lo ilusorio, lo irreal, espejo de la alteridad, espejo de la identidad, donde se situará la línea de corte entre lo imaginario, lo simbólico y lo real.» (Marín, 2009: 18).

En relación con el tratamiento y funcionalidad del objeto-espejo, podemos señalar algunos de los principales atributos que puede incorporar en tanto componente diegético con un acentuado valor simbólico. El primero está relacionado con su facultad instrumental para duplicar la imagen, dotando a la proyección del individuo de autonomía y, en muchos casos, de corporeidad. Otro atributo es su configuración semiótica como límite entre espacios divergentes o umbral para acceder a dimensiones alternativas.²⁷ También ostenta una propiedad para predecir eventos futuros, que son develados por la catoptrancia, más conocida como adivinación a través de la observación del espejo.

Uno de los rasgos más comúnmente asociados con el *spiegelbild* es el enantiomorfismo, o lo que es lo mismo, la simetría de dos objetos que no pueden sobreponerse, como sucede con la inversión entre derecha-izquierda en la imagen de un espejo o con la imagen invertida de una cámara oscura. Para el semiólogo Iuri Lotman, el mecanismo especular conforma pares simétrico-asimétricos con relaciones dialógicas en las que se cifra la generación de sentido en el texto: «las divisiones enantiomórficas de lo uno y los acercamientos de lo diferente son la base de la correlación estructural de las partes en el dispositivo generador de sentido.» (Lotman, 1981: 36).

²⁷ La influencia de Jacques Lacan se deja sentir en Umberto Eco, quien desarrolla la noción de umbral desde otra interesante perspectiva: «El espejo es un fenómeno-umbral que marca los límites entre imaginario y simbólico.» (Eco, 1985: 12).

Con el desarrollo de la literatura fantástica durante el Romanticismo, la sombra y el reflejo especular son tratados como incorporaciones autónomas, como proyecciones externas del individuo. De aquí se desprende que en buena parte de este tipo de producción la identidad del sujeto desdoblado se defina de forma relacional con la proyección perdida. Las complejas relaciones de poder entre ambas incorporaciones se concretan en una rivalidad y en el deseo por alcanzar una jerarquía. La derrota impone la sumisión del más débil, un cambio de estatus y, con ello, la aniquilación de la identidad.

Desde el siglo XIX muchos narradores han operado dentro de esta nueva serie de posibilidades ofrecidas por el fenómeno de reificación de la sombra y el reflejo. La desposesión de ambos atributos en la mayoría de los relatos engendra nefastas consecuencias para su dueño. Recordemos las aflicciones que ocasiona la negociación de la sombra – reelaboración propuesta por Chamisso del pacto demoniaco– en *La maravillosa historia de Peter Schlemihl* (1814), novela en la que el protagonista es marginado y sometido a vejaciones por la sociedad.²⁸ En «La sombra» (1827) de Andersen un sabio filantrópico es condenado a muerte como corolario de perder su identidad y ser desplazado por su sombra. Otra muestra palmaria puede apreciarse en «La historia del reflejo perdido» de Hoffmann. En este relato, perteneciente a *Las aventuras de la noche de San Silvestre* (1813), la desdicha se cierne sobre Erasmo Spikher cuando su amada Julieta prefiere abandonarlo para quedarse con el reflejo de este.

1.4.4 Dobles artificiales

En esta última categoría revisaremos otras manifestaciones del doble que denominamos dobles artificiales. Estamos conscientes de que el calificativo artificial puede considerarse redundante –cuando no polémico–. Esto, como resulta obvio, se debe a que las manifestaciones previamente presentadas también poseen una naturaleza artificial en la medida en que todos los personajes –dobles o no– son frutos de una ficción y, por ende, constructos artificiosos. Cabe aclarar que nos referimos a dobles con aspecto humano producidos a imagen y semejanza de algún individuo, a aquellos personajes que

²⁸ Podemos establecer un paralelismo del pacto con fuerzas oscuras en el poema “Anna” de Nikolaus Lenau en donde la joven se convierte en proscrita como consecuencia de canjear su sombra y renunciar a su fecundidad para perpetuar su belleza.

Massimo Fusillo llama criaturas artificiales en *L' altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio* (Fusillo, 1998). En su libro *Extraños semejantes: el personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana* Daniel Mesa los nombra como seres artificiales de segundo grado. Para el crítico, son «seres que no pasan al texto provenientes de un mundo exterior a él (real o imaginado: ese mundo de la vida “posible” del que proceden los personajes “naturales”), sino que (...) surgen en el texto diciendo su condición doblemente artificial.» (Mesa, 2002: 19).

Podemos apuntar algunos rasgos primordiales de los dobles artificiales que permiten determinar similitudes y diferencias. Como sucede con todas las manifestaciones analizadas previamente, el contacto con estas criaturas también puede generar *per se* una crisis de identidad que germina de las relaciones de identificación-proyección entre personaje-doble artificial, creador-doble artificial y/o propietario-doble artificial. De igual manera, la interacción entre ambas entidades está condicionada por una progresión de acontecimientos estructurados en la diégesis a partir de la prominencia de un «régimen estético-lúdico» o, por el contrario, de un «régimen de lo tecnológico-siniestro». (Mesa, 22).

La dinámica entre lo vivo y lo inerte, representada a través de las materias orgánica- inorgánica de las que se componen los dobles, es otro elemento de especial relieve. Asimismo, se caracterizan los personajes a partir de las antípodas: movilidad-inmovilidad, habla-mudez y autonomía-dependencia. En algunos relatos las criaturas transitan de una antípoda a otra al cobrar vida. Otro factor de distinción estaría en la inserción –en ocasiones actuación– de los dobles en las esferas públicas, privadas –o ambas– instituidas por el marco de la configuración espacial. Por último, pero no menos importante, la funcionalidad que comportan los dobles dentro de la arquitectura narrativa excede la consideración de estos como meros objetos con carácter decorativo-utilitario para realzar su potencia alegórica y trascendental.

Una de las variables más significativas a tomar en cuenta para el estudio del doble artificial es su forma de creación, en otras palabras, el método y las condicionantes con que se genera, ya que estos factores determinan la tipología y, con ello, las peculiaridades que asume.

Siguiendo este razonamiento, decidimos constituir dos subgrupos de dobles que desarrollaremos a continuación.

El primer subgrupo de dobles artificiales comprende retratos, estatuas, muñecos –títeres o marionetas– y maniqués. En algunos relatos no se concreta en el doble ningún proceso de animación. En unos casos, este proceso ocurre como proyección imaginaria de los protagonistas, mientras en otros el doble adquiere vida “real” como entidad autónoma, como humanoide artificial. Daniel Mesa analiza estos personajes y define su carácter artificial:²⁹

«personajes de ficción de aspecto humano creados en el marco del relato (o fuera de él) por otros personajes de ficción, que no reciben la vida en el mismo momento de su creación (y acaso nunca la recibirán). Son, en suma, seres doblemente artificiales: creados por palabras y presentados como artificios.»
(11-12).

Sin duda, entre estas manifestaciones del doble, la que ha gozado de más popularidad es el retrato, en vista de que tiene como propósito específico la reproducción de la imagen humana mediante el dibujo, la pintura o la fotografía. La novela *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde es considerada *par excellence* como el referente clásico y constituye un *locus* obligado para cualquier estudio crítico sobre el doble. Gracias a las posibilidades fantásticas que desarrolla la narrativa romántica, la efigie –también el reflejo y la sombra– a menudo adquiere autonomía. Un ejemplo original lo ofrece el relato «Mona» (1991) de Reinaldo Arenas, donde la imagen de Lisa Gherardini –doble femenino de su creador Leonardo Da Vinci– escapa diariamente del cuadro expuesto en el Museo Metropolitano para recorrer las calles de Nueva York y tener sexo desenfrenado con los hombres que encuentra a su paso.

Por otra parte, el segundo subgrupo de dobles artificiales engloba a clones y androides que constituyen arquetipos del hombre artificial autónomo. Las cosmogonías de diversas civilizaciones antiguas capturadas en el repertorio mítico-religioso ofrecen una miríada de

²⁹ El retrato no se incluye en el corpus de estudio de este autor.

versiones en las que se describe el acto deliberado de creación de vida humana por alguna deidad. Dos de las más difundidas en la cultura occidental son el mito griego del titán Prometeo, considerado como progenitor de la especie humana, y la historia presente en el libro de *Génesis* del *Tanaj* judío y del Antiguo Testamento de la *Biblia* cristiana sobre la creación de Adán y Eva como primeros humanos.

Indudablemente, el Golem constituye la criatura artificial por antonomasia. Este ilustre personaje, precursor de un extenso repertorio de seres fabricados con materia inanimada, forma parte del imaginario cultural que se nutre de la mitología judía y del folclore medieval. Otro conocido referente ficcional de la creación de vida artificial es el homúnculo del alquimista suizo Theophrastus Bombast von Hohenheim, comúnmente conocido como homúnculo de Paracelso, a quien se le atribuye el uso de este término por vez primera.

En la literatura de ciencia ficción, a diferencia de la fantástica, estos dobles artificiales no se perciben como seres que adquieren vida gracias a un fenómeno sobrenatural, sino que su existencia se explica en el marco de la ficción por adelantos en campos como la biología, la bioquímica o la ingeniería biónica. La aplicación de los avances científico-técnicos posibilita, en muchos casos, la creación de una versión optimizada –robotizada o modificada genéticamente– del sujeto con mejores capacidades físicas. El proceso de mimesis entre el original y la copia, *lato sensu*, llega a ser tan elaborado que los dobles físicos no solo simulan el aspecto, sino que pueden adquirir la mentalidad y el comportamiento del humano que replican experimentando sus mismos sentimientos y preferencias.

En resumidas cuentas, las manifestaciones del doble que hemos comentado se presentan ante el lector a modo de propuestas heterogéneas que dialogan con ideas profundamente arraigadas en los imaginarios artístico-literario, antropológico, psicológico y filosófico como la reproducción, multiplicación, escisión y transformación del individuo. Las representaciones polemizan la noción de límite como mera separación entre entidades para apuntar hacia una noción de extensión, en la cual los atributos individuales se expanden y transforman en la medida en que la corporeidad es multiplicada o escindida. La duplicidad proyecta posibles puntos de desplazamiento de lo individual hacia lo binario -o lo grupal-

que invalidan las concepciones de cuerpo y subjetividad como constructos rígidos y herméticos, resignificándolas en su contacto e intercambio con fuerzas opuestas y complementarias. De disímiles maneras numerosos autores han integrado particulares mecanismos conceptuales, formales y estéticos a sus prácticas escriturales para comunicar de forma coherente la disgregación de las nociones de individuo y de identidad.

1.5 Producción crítica sobre el motivo literario del doble

Un auténtico acercamiento a cualquier objeto de estudio demanda una metodología precisa y sistematizada. Por tal motivo, para el desarrollo de la presente investigación acometimos un riguroso escrutinio bibliográfico y documental, el cual constituyó la principal herramienta para la búsqueda y selección de información pertinente.

En la siguiente sección nos proponemos realizar una recopilación de la diseminada producción crítica en torno al desarrollo del motivo literario del doble. Es así como el amplio corpus bibliográfico, que referiremos a continuación, proporciona una guía panorámica muy práctica y accesible para la consulta de un catálogo de textos imprescindibles para cualquier investigador interesado en este objeto de estudio. Este ejercicio aglutinador también se ofrece como un registro actualizado de la bibliografía especializada, al incluir las nuevas publicaciones que nutren el repertorio académico existente sobre el doble.

1.5.1 Contexto crítico de Europa y Norteamérica

Como hemos podido advertir hasta el momento, bien puede afirmarse que el motivo del doble ha recibido una acentuada atención por parte de la academia y la crítica literaria en Europa y Norteamérica y esto implica, desde luego, un fértil campo de investigaciones consagradas al estudio de sus características generales, tipologización e interpretaciones. Paralelamente, se han originado numerosos estudios que enfocan las disímiles manifestaciones del doble desde perspectivas explicativas diferentes como la semiótica, la filosófica y la psicoanalítica, por mencionar algunas. Todas estas producciones críticas conforman una base histórico-epistemológica y, por lo tanto, fueron tomadas en cuenta.

Como referencias primarias en cuanto a libros podemos mencionar: *The literature of the Second Self* (Keppler, 1972), *Doubles. Studies in Literary History* (Miller, 1985), *Lo real y su doble: Ensayo sobre la ilusión* (Rosset, 1993), *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble* (Bargalló, 1994), *L' altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio* (Fusillo, 1998), *La cultura de la copia: parecidos sorprendentes, facsímiles insólitos* (Schwartz, 1998) y de Eduard Vilella la exhaustiva Tesis Doctoral *El doble: Elements per a una panoràmica* (1997) y *Doble contra senzill. La incognita del jo i l'enigma de l'altre en la literatura* (2007). De igual modo, en tanto fuentes primarias, debemos referir los valiosos artículos: «Una semántica para la temática: el caso del doble» (Dolezel, 1999), «Théorie et figures du double: du réactif au réversible» (Morel, 2001) y «Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas» (Herrero, 2011).

Es notable una producción de estudios académicos sobre el doble en el contexto literario europeo. Ejemplo claro de ello son la compilación *Le double dans le romantisme anglo-américain* (col. de autores, 1984), *The double in Nineteenth-Century Fiction*. (Herdman, 1990), *L'ombre et la différence. Le double en Europe* (Troubetzkoy, 1996) y *Figures du double dans les littératures européennes* (ed. Gérard Conio, 2001) sobre las literaturas rumana, rusa, polaca y alemana. De la misma manera, resaltan publicaciones sobre el período de la Edad Media: *Monde du Double: la Magie chez les anciens Scandinaves* (Boyer, 1986) y *Hadas, brujas y hombres lobo en la Edad Media. Historia del doble* (Lecouteux, 1989).

Algunos críticos se han concentrado específicamente en las múltiples representaciones narrativas del doble en naciones como Alemania: *The Doppelgänger. Double visions in German Literature* (Webber, 1996), Gran Bretaña: *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana* (Ballesteros, 1998) y España: *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea* (Martín, 2006).

Vale la pena mencionar igualmente un corpus de investigaciones con un enfoque metodológico comparativo como la Tesis de Licenciatura titulada *El doble en la literatura: genealogía y aproximación psicoanalítica* (Rodrigo, 2016), donde se analizan sendas novelas de Cristina Fernández Cubas y José Saramago. Asimismo, Tatiana St-Louis examina relatos

de reconocidos autores norteamericanos y europeos en su Tesis de Maestría *Le double et le texte. Homonymes, pseudonymes et auteurs chez Dostoïevski, King, Auster, Poe et Nabokov* (2012). Existen otros ejemplos dignos de mencionar en este apartado de literatura comparada como la investigación de Claudia Corti sobre los autores ingleses William Beckford y Hugh Walpole titulada «Il doppio come paradigma fantastico-gotico» (1991), *Le double. Chamisso, Dostoïevski, Maupassant, Nabokov* (Bessière, 1995) y, por último, *Gemelos y sosias. La comedia de doble en Plauto, Shakespeare y Molière* (García, 2001).

En términos generales, además de los textos citados previamente, destacan otras incursiones teóricas sobre el motivo del doble que exploran su naturaleza intrínsecamente malvada, como «El mal y el doble: mutaciones en la representación de la maldad» (Domínguez, 2003), o su carácter demoníaco reflejado en literatura, antropología y psicoanálisis, como es el caso de «Crítica arquetípica: La estructura demoníaca en el tema del doble» (Paraíso, 2009).

Recordemos también algunas investigaciones sobre el vínculo entre el doble y los espejos que, según señala buena parte de la crítica, se manifiesta bien como bipartición andrógina, bien como referente del doble de la persona por la capacidad refractaria y el carácter polisémico del espejo. La Tesis de Maestría *La imagen especular como doble. Dicotomías entre lo real y lo ilusorio* (Marín, 2009) propone un marco teórico que hace referencia al doble y al espejo en la tradición literaria y artística, en especial en cine y fotografía. Eugenia Kuzmina establece en su artículo «El espejo: un misterio desde cuatro contigüidades» (2013) cuatro dimensiones: -espejo vacío, espejo roto, espejo y el doble, espejo andrógino- en su análisis de obras de filosofía, pintura y literatura europeas.

Diversos críticos se percataron de la relevancia y reiterada presencia del motivo del doble en la producción cinematográfica. Stella Maris Poggian, por ejemplo, en su Tesis de Doctorado *El tema del doble en el cine como manifestación del imaginario audiovisual en el sujeto moderno* (2002) analiza este motivo en filmes de los célebres directores Alfred Hitchcock, Ingmar Bergman, Luis Buñuel y Krzysztof Kieślowski. Finalmente, podríamos mencionar la Tesis de Licenciatura *El clon como doble en el cine de ciencia ficción* (Ríos, 2013).

1.5.2 Contexto crítico en textos de Hispanoamérica

Como reflejo del interés crítico por el motivo del doble en la literatura hispanoamericana existen múltiples acercamientos filológicos cuyo foco se concentra mayoritariamente en el análisis formal, estilístico, semiótico o hermenéutico de los relatos. Por tanto, el estudio de este motivo se asume generalmente desde una perspectiva no relacional, es decir, que no se propone establecer redes o vasos comunicantes con corrientes literarias o producciones de otros narradores de la región. En este sentido, el amplio corpus de textos teóricos dedicados a analizar la correlación entre el doble y movimientos literarios o géneros narrativos en el contexto europeo contrasta con la insuficiente atención académica que ha recibido dentro de la tradición literaria de Hispanoamérica.

Vale decir que existe solo un antecedente de este tipo de investigación con afán panorámico o comparativo en el libro *El doble en la Literatura Latinoamericana* (Durán, 1975), el cual constituye un significativo antecedente crítico para nuestra investigación. Paralelo empeño, aunque a partir de otros presupuestos, motiva a Daniel Mesa, quien realiza una meritoria investigación sobre estatuas, muñecos, maniqués, andróides y autómatas en *Extraños semejantes: el personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana* (2002). En cambio, Matilde Escobar en su Tesis de Doctorado *Las manifestaciones del doble como problema de la identidad en la encrucijada teórica-literaria latinoamericana* (2017) articula un examen del doble como personaje conceptual de la literatura poscolonial. La autora argentina parte del análisis de *La tempestad* (1611) de William Shakespeare y *Una Tempestad* (1969) de Aimé Césaire con el propósito de reflexionar sobre las relaciones de poder entre Calibán-Próspero-Ariel y sobre las representaciones del doble Calibán como expresión de conflictos políticos y culturales. A excepción de estos textos, no pudimos rastrear otras fuentes recientes que compilen o agrupen a gran escala acercamientos críticos al doble hilvanando criterios geográficos, históricos o de otra índole.

En efecto, pocos críticos optan por establecer análisis comparativos que confronten diferentes autores y obras de varios períodos. Tal es el caso de dos artículos que indagan sobre los puntos de contacto entre escritores latinoamericanos y europeos: «El tema del doble en Julio Cortázar y Edgar Allan Poe» (Galbis, 2015) y «La construcción de la identidad y la alteridad

en Jorge Luis Borges y Nathaniel Hawthorne» (Silva y Gutiérrez, 2001). También pueden citarse los ensayos sobre el doble en dos autores latinoamericanos: «El doble en Clemente Palma y César Vallejo» (Vega, 2015) y «El doble o la representación de la alienación femenina en narraciones de Marta Brunet y Rosario Ferré» (Lagos-Pope, 1985).

La vasta mayoría de los investigadores se centra en analizar el doble en uno o varios textos de un mismo autor. Así pues, destacan los libros: *Lo fantástico y el doble en tres cuentos de Durán Ayanegui* (Bogantes, 1999) y *De palabras, exorcismos y dobles: María la noche de Anacristina Rossi* (Castro y Zúñiga, 2011), donde se analizan los procesos de desdoblamiento como ejes de la narración. Por su lado, Elba Sánchez examina las manifestaciones y funciones del espejo como constructor de realidades múltiples en *La escritura del espejo: Farabeuf de Salvador Elizondo* (2008). Además de las citadas investigaciones, hemos encontrado dos Tesis de Maestría: *Onetti y el otro* (Lubelski, 2009) y *La Llama Doble: Mariana-María Inés en Crónica de la Intervención de Juan García Ponce* (N. Lara, 2017).

Como ya mencionamos, son numerosos los críticos que emprenden un escrutinio sobre el motivo del doble en obras de un mismo escritor. Para tener un cuadro de referencia bastará remitirnos a los siguientes artículos: «Especularidad y narcisismo en *Abaddón el Exterminador* de Sábato» (Solotorevsky, 1981), «Felisberto Hernández, el insular de extraño cuerpo. El tema del doble en *Diario del sinvergüenza*» (Rodríguez, 1996), «El doble en la narrativa de Adolfo Bioy Casares» (Regazzoni, 2002), «A través del espejo: doble y alteridad en Borges» (Rodríguez, 2008), «Máscaras de una identidad oculta. Una lectura de *Señales captadas en el corazón de una fiesta* de Rodrigo Fresán» (Caamaño, 2012), «La dualidad del ser humano: su representación dicotómica en *Yo, el Supremo*» (Pascual, 2016), «Desdoblamiento como eje compositivo en los cuentos de Germán Espinosa» (N. Sánchez, 2016), «El fantasma que nos habita: *El huésped* y *El cuerpo en que nací* de Guadalupe Nettel como espejo político de México» (Wolfenzon, 2017), «Sueño, amor y muerte en *Entre tus dedos helados* de Francisco Tario: una lectura a raíz de la teoría psicoanalítica» (Iglesias, 2018) y por último, «Ciencia ficción chilena y saberes psi: El problema del doble en la obra *Los Títeres* de Hugo Correa» (Pizarro, 2018).

También debemos resaltar el hecho de que Julio Cortázar ha sido uno de los autores más atendidos por la crítica como lo evidencian los ensayos: «El recurso del doble en Julio Cortázar» (Lozano 1983), «Las estrategias narrativas del doble literario en *Continuidad de los parques* de Julio Cortázar» (Pérez, 2004), «Dobles e imágenes especulares en Julio Cortázar (a propósito de “Lejana”, “La isla a mediodía” y *Rayuela*) » (Rabí, 2006), «Cortázar y sus dobles» (H. Lara, 2014) y el artículo colectivo «El doble y tres relatos de Julio Cortázar» (Bolaños, Cerdas y Ramírez, 2013).

1.5.3 Contexto crítico sobre doble y psicología

En sentido general, destacan otras importantes incursiones teóricas que exploran el motivo del doble literario y su relación con la fenomenología psiquiátrica y el campo del psicoanálisis. Los mismos establecen un marco teórico-crítico en el que inscribir las bases de nuestra investigación. Para un examen sumario de estas aproximaciones remitimos a *El doble. Un estudio psicoanalítico* (Rank, 1914), *Doubles in Literary Psychology* (Tymms, 1949), *A psychoanalytic study of the double in literature* (Rogers, 1970) y *Narcisismo de vida, narcisismo de muerte* (Green, 1986) sobre narcisismo y psicoanálisis.

Entre las investigaciones que han trabajado más recientemente la vinculación entre el doble literario y el psicoanálisis habría que citar «Acerca del fenómeno del doble» (2013) del psicoanalista Pablo Muñoz, quien revisa la teoría de lo *Unheimlich* de Sigmund Freud y las nociones de locura y estadio del espejo desarrolladas por Jacques Lacan. En la Tesis de Licenciatura *El doble en la literatura: genealogía y aproximación psicoanalítica* (2016) Rebeca Rodrigo aplica la teoría psicoanalítica de Carl Gustav Jung al análisis literario; en particular, retoma los conceptos de inconsciente personal y colectivo, arquetipos, proceso de individuación, ánimo/ánima y persona, así como las tipologías de carácter introvertido y extrovertido.

Capítulo II. Construcción del motivo literario del doble en *La carne de René*

2.1 Desarrollo del motivo del doble en el corpus narrativo y dramático de Virgilio Piñera

Virgilio Piñera, como tantos otros antes y después que él, se suma a la miríada de eminentes voces literarias que han explorado el doble. Conviene recordar que este motivo se revela como uno de los más recurrentes y originales en su ejercicio escritural. En cualquier caso, esto es palmario si revisamos su presencia en siete relatos que, por cierto, integran lo más destacado de su matriz narrativa: «El caso Acteón», «Proyecto para un sueño», «La cara», «El muñeco» publicados en *Cuentos Fríos*, (1956), «Una desnudez salvadora», «El que vino a salvarme» de la colección *El que vino a salvarme*, (1970) y «El otro yo» del libro *Un fagonazo*, (1987).

En efecto, la presencia del motivo del doble se remonta a los textos inaugurales que componen *Cuentos Fríos*, su primer compendio de relatos, y recorre buena parte de la producción piñeriana hasta llegar a «El otro yo», publicado póstumamente en 1987 en la compilación *Un fagonazo*. No hace falta más que reparar en las fechas ya mencionadas de las publicaciones de los volúmenes que incluyen estos cuentos para percibir la importancia que Piñera concedió al doble y apreciar la inextinguible fascinación que lo impulsó a explorarlo desde diferentes aristas y contextos de enunciación.

En algunos de los textos referidos se sitúa al doble en un plano onírico o en un linde entre realidad e irrealdad, como pasa por ejemplo en «El que vino a salvarme», donde un anciano de noventa años en su lecho de muerte se cuestiona la presencia de un desconocido que esgrime una navaja.³⁰ En otros, se origina la duplicación y el trasvase de existencias mediante imágenes o relaciones especulares entre narrador-doble o personaje-doble. El conflicto de la multiplicación del yo también se desarrolla con la introducción del otro yo adverso, del *Doppelgänger* heredado de la tradición romántica germánica, representado como enemigo mortal en «Una desnudez salvadora». Por el contrario, en «El caso Acteón» las

³⁰ El protagonista del cuento pone en duda si «ese extraño y su cara eran, o un objeto más de los muchos que pueblan mi cuarto, o un fantasma de los muchos que pueblan mi cabeza.» (Piñera, *Cuentos completos*, 2011: 252).

fragmentaciones desdobladas se fusionan armónicamente en una sola entidad.³¹

Singular resulta la amalgama del doble con la reinterpretación piñeriana de mitos de la tradición grecolatina y judeocristiana en sus dos primeras obras teatrales: *Electra Garrigó* (1941) y *Jesús* (1950). En estas piezas, la palabra «doble» es empleada expresamente por Piñera, no solamente en los parlamentos, sino además en las acotaciones textuales para explicar detalles concernientes a los movimientos y acciones de los personajes en escena.

Electra Garrigó, resulta, sin duda, la obra dramática más prominente de Piñera y se inscribe por derecho propio en el ilustre repertorio de los clásicos de las tablas cubanas. Ya desde el título quedan explícitas las resonancias que encuentran su eco en el mito helénico de Electra –particularmente de la versión de Sófocles– y en la larga tradición escritural que el mismo ostenta.³² Los personajes de Clitemnestra y Agamenón³³ tienen sendos dobles vestidos del mismo modo que ellos. Los dobles están desprovistos de voz propia y solo tienen la capacidad de acompañar con sus movimientos las palabras proferidas por Clitemnestra y Agamenón. El doble de Clitemnestra muere de pena y dolor al enterarse por vía de un telegrama de la falsa muerte de Orestes. Por su parte, el doble de Agamenón interactúa con este y con tres mensajeros, que ofrecen versiones diferentes e igualmente ficticias de la muerte de Electra. Termina muriendo embargado por la culpabilidad que siente por no haber permitido a Electra desposarse con su pretendiente y abandonar el hogar disfuncional de los Atridas. Ambos dobles fallecen al tiempo que los personajes a los cuales desdoblan son testigos de su destrucción. De este modo, se despliega un esquema simbólico que prefigura, con ayuda de la ironía trágica, sus asesinatos inminentes, aunque en otras circunstancias.

La segunda pieza dramática referida tiene como personaje principal a Jesús García, conocido

³¹ Al final de este relato corto el narrador no puede distinguir entre su voz y la del doble presentado como el señor del sombrero amarillo, pues se convierten en “una sola masa, un solo montículo, una sola elevación, una sola cadena sin término.» (Piñera, *Cuentos completos*, 2011: 31).

³² En lo que respecta a la tradición teatral que se ha servido de la figura de Electra, es digno mencionar tragedias del período griego clásico como las sendas obras homónimas de Sófocles y Eurípides y *Las Coéforas* de Esquilo. Estas obras sientan las bases para el desarrollo de una genealogía del mito de Electra nutrida por relaciones intertextuales en constante ramificación y conexión con códigos y discursos artístico-literarios provenientes del teatro, la ópera, la novela y el cuento. Resulta obvio que Piñera conoció ampliamente todos estos referentes y los refundió con otros propios del teatro vernáculo cubano.

³³ En esta versión Agamenón aún no ha muerto y convive con Clitemnestra, Egisto, Electra y Orestes.

también como Jesús de Camagüey, un barbero a quien la *vox populi* atribuye la facultad de obrar milagros. Por consiguiente, es considerado por los habitantes de la Ciudad de La Habana como el segundo Mesías. El atormentado personaje se resiste enérgicamente a ser reverenciado como santo y a asumir el rol de doble de Cristo. Su negativa trae como consecuencia que sea torturado en prisión, apedreado en plena calle, perseguido y acuchillado a muerte por un asesino a sueldo momentos antes de que una turba irrumpiera en su barbería pidiendo su cabeza. Los paralelismos entre el figaro cubano y Jesucristo son obvios: sus padres se llaman María y José, tienen doce discípulos y mueren con treinta y tres años. De excelente factura dramática y estilística es esta obra en la que el doble emerge como un modelo normativo impuesto por la sociedad.

Tanto en la caracterización de los personajes de *Electra Garrigó* y de *Jesús*, como en las referencias al contexto espacio-temporal en que se desarrollan los acontecimientos dramáticos resaltan a primera vista algunos rasgos de cubanía que les imprime el autor.³⁴ De este modo y hasta cierto punto, las acciones o destinos de sus personajes, y consecuentemente de sus dobles, están ineludiblemente anclados a su *fatum* trágico y a su *hic et nunc*.

Haciendo gala de una escritura erudita que es, a la vez, espejo de su vasto arsenal cultural, el autor asume con frecuencia una postura irreverente y lúdica al tomar como inspiración fuentes, temas y motivos religiosos, filosóficos y artístico-literarios. Consciente de su fascinación por reformular estos referentes en su esencia, Piñera elabora historias en las que los personajes devienen nuestros contemporáneos porque manifiestan muchas de nuestras actitudes, conflictos y motivaciones. A nuestro juicio, la manera en la que los mismos están configurados permite que trasciendan su marco de enunciación al revelar puntos de vista, sensibilidades y posicionamientos que pueden valorarse como atemporales. Pese a que pueda resultar paradójico, en cuanto constructos literarios, los seres ficcionales construidos por Piñera son capaces de rebasar la inmediatez presente del texto. Esto sucede en la medida en

³⁴ Piñera elige la isla de Cuba como espacio en el que se desarrollan ambas obras. En *Electra Garrigó* la familia vive en una finca criolla cubana. El coro recita décimas al compás de un punto guajiro interpretando *La Guantanamera*. Además, se incluyen elementos criollos como una pelea de gallos, una frutabomba envenenada que da muerte a Clitemnestra y un traje blanco popular entre los proxenetas cubanos que porta Egisto. Por último, el lenguaje de los personajes alterna los parlamentos altisonantes y el tono trágico clásico con el registro coloquial del habla cubana.

que las experiencias a las que se enfrentan resultan comprensibles y extensivas a partir de la decodificación del lector de un grupo de convenciones sobre el motivo del doble dispuestas por una amplia tradición escritural previamente analizada en el Capítulo I.

2.2 Análisis de las manifestaciones y características del doble

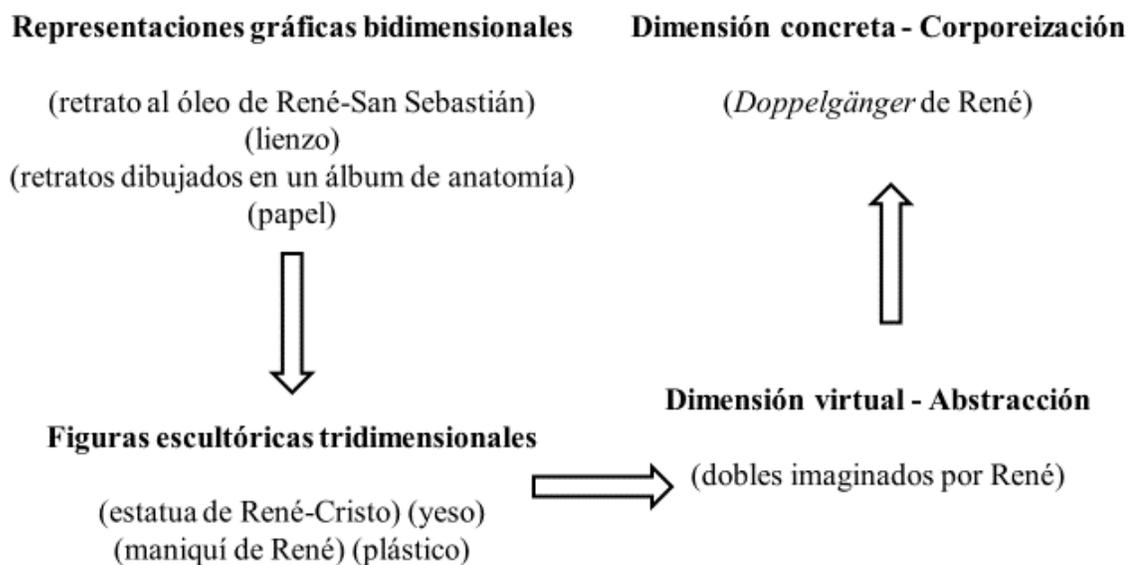
Como punto de partida básico para iniciar nuestro análisis de la novela debemos tomar en consideración que René no es el único personaje desdoblado. Tenemos que especificar más de cerca dicha afirmación con el objetivo de aclarar que las interacciones de René no se limitan únicamente al contacto con sus propios dobles, sino que el protagonista también se relaciona con los dobles de otros personajes. El universo textual presenta una sociedad en la que son normales los desdoblamientos de algunos individuos. En razón de la puntualización anterior, proponemos una división de los dobles en dos conjuntos: los dobles de René y los dobles de otros personajes. Por razones de extensión, este capítulo estará consagrado, en lo esencial, al análisis del primer grupo. En lo que respecta al segundo conjunto, solo señalaremos en este apartado algunos puntos que nos parecen esenciales para los fines de este estudio.

En *La carne de René* el motivo del doble, sus representaciones y funciones proliferan paulatinamente con el desarrollo de la trama novelesca adquiriendo múltiples significaciones. Esta presencia de los dobles de René no solo se materializa en un incremento cuantitativo, sino que también transita por cuatro dimensiones. En la primera de ellas incluimos las representaciones gráficas bidimensionales: el rostro de René aparece plasmado en un retrato al óleo del martirio “extático” de San Sebastián y en horripilantes retratos dibujados en un álbum de anatomía. Luego distinguimos su cara en figuras escultóricas tridimensionales: la estatua de la crucifixión de Cristo-René y el maniquí de René perteneciente a la señora Dalia de Pérez. En tercer lugar, podemos hablar de una dimensión virtual o abstracta en la que René, como consecuencia de las alucinaciones que padece, confunde a cuatro personajes con cuatro de sus dobles. Por último, vislumbramos una dimensión concreta en la que interviene el *Doppelgänger* o doble humano de René. Para sintetizar, podemos indicar que los dobles de René asumen las siguientes manifestaciones:

1. Retrato al óleo de René-San Sebastián.
2. Retratos dibujados en un álbum de anatomía.
3. Estatua de René-Cristo.
4. Maniquí de René.
5. Dobles imaginados por René.
6. *Doppelgänger* de René.

Resumiendo lo anterior, y en forma esquemática, presentamos el siguiente diagrama que también da cuenta del tránsito de los dobles por varias dimensiones. Este esquema será retomado y desarrollado más extensivamente en el Capítulo III concerniente a las funciones del motivo del doble en *La carne de René*.

Dimensiones en las que intervienen los dobles de René



Con respecto al segundo grupo de dobles, más exactamente los dobles de otros personajes, debemos hacer referencia a dos manifestaciones de este motivo: las estatuas y los sosias. A saber, en la Escuela del Dolor dirigida por Mármolo, debido al establecimiento de una disposición oficial, corresponde a cada estudiante una estatua de la crucifixión de Cristo, cuyo rostro no es otro que el de su propietario. De igual manera, el padre de René y otros altos dirigentes de la Sede de la Carne Acusada tienen asignados sosias para su protección.

En suma, podemos hablar de:

1. Estatuas de Cristo con los rostros de estudiantes de la Escuela del Dolor.
2. Sosia de Ramón llamado Martín García.
3. Sosas de otros dirigentes de la Sede de la Carne Acosada.

Estos últimos sosias solo son personajes referidos. Sabemos de la existencia de dos de ellos por el *Doppelgänger* de René, pero no tienen participación directa en ninguna de las escenas de la novela.

Es esencial que retomemos en este momento algunos criterios, desarrollados en el Capítulo I, para aplicarlos a nuestro examen de las manifestaciones de los dobles de René, si hemos de explicar los modos de representación, las características y funciones que adquieren en la narración.

El primer criterio se relaciona con las tipologías formales de doble subjetivo y doble objetivo propuestas por Jourde y Tortonese, en vista de que en la novela conviven ambas. Todas las manifestaciones del desdoblamiento de René son subjetivas porque el protagonista interactúa con sus propios dobles. A esto debemos añadir que son dobles subjetivos de carácter externo, pues, como referimos previamente, René es repetido o desdoblado en otros, en representaciones o seres exteriores independientes con los que se identifica el yo del personaje y los mismos son materializados en figuras externas: varios retratos, una estatua, un maniquí, cuatro dobles imaginados y un *Doppelgänger*. Por su parte, los dobles de otros personajes son dobles objetivos en la medida en que aparecen en el relato cuando René es testigo de la duplicación ajena, dicho de otra forma, cuando el joven se involucra con dobles semejantes físicamente a otros individuos.

De los factores fundamentales a partir de los cuales Lubomir Dolezel cimienta su clasificación de los dobles rescatamos las variantes sintagmáticas generadas por una pareja antitética de relaciones entre los dobles: la simultaneidad y la exclusividad. A tal respecto, todos los dobles presentados en la fabulación –tanto los subjetivos como los objetivos– son

dobles simultáneos, dado que intervienen y comparten el mismo tiempo-espacio que los personajes y en los casos del *Doppelgänger* de René y los sosias pueden interactuar de manera física y verbal con ellos.

Un último criterio tiene que ver con la inclusión de los cuatro primeros dobles –los retratos, la estatua y el maniquí– en un mismo subgrupo de dobles artificiales, establecido en el Capítulo I. La primera razón por la cual han sido aunados en esta categoría estriba en que en su conjunto estos dobles son representaciones inanimadas de aspecto humano; la segunda en que estas creaciones han sido reproducidas a imagen y semejanza de René por medio de diferentes herramientas, técnicas (pintura, dibujo, modelado) y materiales (óleo, lienzo, papel, yeso, plástico, goma).

2.2.1 Retrato al óleo de René-San Sebastián

La aparición del primero de los dobles de René se produce en el tercer capítulo titulado «La causa». Piñera hace uso reiterado de un interesante y antiguo procedimiento retórico-discursivo conocido como écfrasis, cuyos orígenes pueden encontrarse en la antigua Grecia con la difusión entre estudiantes de retórica de ejercicios para describir vívidamente objetos a través del uso elaborado del lenguaje.

Según la tipología de écfrasis propuesta por el crítico Michel Riffaterre, estamos en presencia de una écfrasis literaria, la cual «presupone el cuadro, sea este real o ficticio. Por tanto, (...) se basa en una idea del cuadro, en una imagen del artista, en lugares comunes del lenguaje y a propósito del arte» (Riffaterre, 2000: 162). La manera en que el retrato al óleo de René-San Sebastián es presentado por el *racconteur* sentará un importante precedente para la posterior introducción de dos dobles: los retratos dibujados en un álbum de anatomía y la estatua de René-Cristo. En efecto, estos tres primeros dobles se materializan como objetos plásticos y, en concordancia, son revelados de manera semejante mediante la vía de la écfrasis.

La écfrasis es definida por Claus Clüver como «la representación verbal de un texto real o ficticio compuesto en un sistema sígnico no verbal» (Clüver, 1994: 26). Ello quiere decir que es la representación lingüística de una imagen o representación visual, más concretamente,

de un objeto plástico, lo que da cuenta de su naturaleza doblemente representacional y de su carácter relacional e intersemiótico. Tal vez sería adecuado citar también la definición, un poco más completa, de Luz Aurora Pimentel:

«(...) la écfrasis misma, en tanto que lectura/escritura del texto visual modifica nuestra percepción del objeto plástico, reorganiza nuestra mirada y la jerarquiza de acuerdo con los valores establecidos por el texto verbal.»
(Pimentel, 2003: 208).

Recordando la clasificación propuesta por Pimentel sobre los tipos de écfrasis, diremos que todas las utilizadas en la novela son écfrasis nocionales, puesto que «el objeto “representado” solamente existe en y por el lenguaje». (Pimentel, 2003: 207). En otras palabras, el narrador refiere piezas artístico-visuales inexistentes,—aunque podrían existir—, por lo que los objetos descritos lingüísticamente no tienen correspondencia o equivalencia con objetos reales, sino que constituyen únicamente una idea, una invención del autor.

La écfrasis expande el texto en múltiples posibilidades semióticas y hermenéuticas al introducir una relación entre dos sistemas de representación: el plástico y el verbal. Si asumimos con Pedro Agudelo el hecho de que el texto ecfástico incluye «la presencia signica de una cosa ausente, pero que es posible conocer gracias a la mediación de un interpretante (...) que la describe» (Agudelo, 2011: 89), comprenderemos que tiene lugar un proceso de transposición mediante el cual los retratos y la escultura de los dobles de René son insertados en un texto escrito en donde se reordenan y jerarquizan los elementos de significación que el autor decide registrar. Entre las funciones ecfásticas más importantes apuntadas por la crítica literaria: recreativa, interpretativa, crítica, descriptiva y narrativa, podemos señalar la marcada presencia en la novela de las últimas dos. Dichas funciones potencian la imaginación del lector al tiempo que fomentan la síntesis y el dinamismo no solo de los objetos —los dobles representados—, sino además de los pasajes en que intervienen.

2.2.1.1 Un martirio sui géneris

El decisivo encuentro tiene lugar el día del cumpleaños número veinte de René en la oficina

de Ramón. Cabe resaltar que hasta ese momento el joven no ha tenido acceso a esta zona de la casa en que habita, por lo que ignora las actividades que mantienen ocupado a su padre durante horas. El narrador en tercera persona describe la habitación que remeda el gabinete de un estomatólogo o un salón de operaciones:

«En medio del cuarto había una especie de sillón de dentista, (...). En una vitrina, pinzas, tenazas, bisturíes. Al fondo del cuarto y pendientes del techo, poleas, cuerdas y trapecios. Sobre una mesa de hierro varios sopletes oxídricos.» (25).

Como resulta evidente, se refieren elementos que por su carácter utilitario pueden agruparse como instrumentos para sujetar-inmovilizar o para vulnerar-infligir dolor. El énfasis puesto en la disposición de los objetos en el espacio no solo se vuelve una forma elocuente de incorporar, a través de la percepción visual, disímiles signos vinculados con la perturbación y la tortura, por solo mencionar algunos. En la misma medida, las condiciones de recepción del cuadro, entre las que se incluye el marco espacial, ofrecen a René pistas para conjeturar sobre la índole de las revelaciones a las que se enfrentará. Mientras René observa minuciosamente la habitación, llama de manera particular su atención una pintura al óleo de gran formato en penumbras, la cual es descrita por la voz narrativa en los siguientes términos:

«Finalmente, sus ojos se posaron en un cuadro de grandes dimensiones, un óleo del martirio de San Sebastián. O al menos el pintor tomó como punto de partida dicho martirio, porque en el caso de este cuadro no se podría afirmar que fuera exactamente un martirio. La pintura presentaba a un hermoso joven, tal como lo había sido Sebastián, en actitud reposada, con la mirada perdida y una sonrisa enigmática. Hasta ahí el cuadro no ofrecía nada de particular. En lo que se apartaba del modelo tradicional era en lo referente a las flechas. San Sebastián sacaba las flechas de un carcaj y se las clavaba en el cuerpo. El pintor lo había presentado en el momento de clavarse la última en la frente. La mano aún se mostraba en alto, separados los dedos del extremo de la flecha y como si temieran no se hubiera sumido definitivamente en la propia carne.» (Piñera: 2011, 25-26).

Como artificio retórico, esta écfrasis presenta varios rasgos que precisan un análisis pormenorizado. Más que describir una imagen fija, en cuanto que retrato al óleo, parece que

el narrador se refiere a una imagen móvil, dinámica. La voz enunciativa no se limita a detallar algunos atributos del cuerpo perforado de San Sebastián, sino que concede al santo la capacidad de movimiento y la facultad de realizar acciones: «(...) sacaba las flechas de un carcaj y se las clavaba en el cuerpo.» (26). Resulta significativo el uso del tiempo verbal Pretérito Imperfecto de Indicativo para aludir a la duración prolongada de sus actos. A diferencia de lo que podríamos anticipar, el interés recae en la ejecución y desarrollo del agónico proceso. Por esta razón, no se considera necesario precisar la cantidad de flechas que atraviesan al santo y, en cuanto a la localización de las mismas en la anatomía humana, solo se nos revela la posición de la última como conclusión del proceso: «El pintor lo había presentado en el momento de clavarse la última en la frente.» (26).

Otra noción de capital importancia es la inclusión-desviación de esta pieza plástica en el paradigma de representación pictórica de los martirios. Como es conocido, la preeminencia del influjo de la religión cristiana en la cultura occidental posibilitó un dilatado proceso de arraigo y expansión no solo de sus doctrinas, sino también de imaginarios artístico-literarios, hagiográficos y martiriales con fines catequéticos. En la historia del arte, sobre todo a partir del Renacimiento, podemos rastrear la vigorización y difusión de un extenso catálogo iconográfico de atroces martirios, donde los personajes padecen persecuciones, ultrajes y suplicios por profesar la religión cristiana. En muchas pinturas aparecen desollados (San Bartolomé),³⁵ quemados en hogueras (San Lorenzo),³⁶ decapitados (San Juan Bautista y San Pablo),³⁷ lapidados (San Esteban)³⁸ o crucificados (San Andrés),³⁹ por solo evocar algunos ejemplos.

En las imágenes de los martirios abundan las referencias a formas de representación y

³⁵ *San Bartolomé* (1616-1617) y *Martirio de San Bartolomé* (1644) de José de Rivera y *Martirio de San Bartolomé* (1651) de Camilo Francisco.

³⁶ *El martirio de San Lorenzo* (1622-1624) de Valentín de Boulogne y *El martirio de San Lorenzo* (fecha desconocida) de Francesco Barbieri.

³⁷ *La decapitación de San Juan Bautista* (1608) de Michelangelo Merisi da Caravaggio y *Cabeza de San Juan Bautista* (1644) de José de Rivera.

El martirio de San Pablo (1656-1659) de Matia Pretti y *Martirio de San Pablo* (1760) de Andrés de Rubira.

³⁸ *El martirio de San Esteban* (1560) de Peter Paul Rubens y *El martirio de San Esteban* (1560) de Giorgio Vasari.

³⁹ *El martirio de San Andrés* (1639) de Peter Rubens y *El martirio de San Andrés* (1675-1682) de Bartolomé Esteban Murillo.

códigos de expresión que pueden valorarse como componentes de una iconografía del sufrimiento.⁴⁰ Para tener un cuadro de referencia de algunas contribuciones teóricas sobre la genealogía del dolor, apuntaremos algunos rasgos formales especialmente útiles para las breves reflexiones que haremos en torno al paradigma de representación pictórica de los martirios. Entre ellos podemos mencionar la presencia de un verdugo como perpetrador de la agonía; el uso simbólico de los colores blanco y rojo asociados a las vestiduras de los mártires y a la sangre derramada respectivamente; la inserción de atributos genéricos como coronas o ramas de palmera. Además, los mártires exhiben cuerpos atléticos, musculosos, que denotan su fortaleza interior y aparecen vistiendo hábitos blancos o con un *perizonium*.⁴¹ En muchos casos, las miradas y la posición de sus cabezas están dirigidas hacia el cielo en busca de ayuda divina o como resultado de una experiencia mística. Otro rasgo recurrente es la no exteriorización de sentimientos, por lo que los mártires tienen una expresión facial impasible —si bien en algunos casos son representados con una sonrisa— y una actitud imperturbable y estoica ante el dolor.

La escena plasmada en el cuadro dialoga con algunos de los códigos formales enraizados en el discurso plástico martirial, como se aprecia en este ejemplo: «La pintura presentaba a un hermoso joven, (...), en actitud reposada, con la mirada perdida y una sonrisa enigmática.» (25). No obstante, el propio narrador nos advierte que esta obra no podría ser calificada en buena ley como un martirio: «(...) el pintor tomó como punto de partida dicho martirio, porque en el caso de este cuadro no se podría afirmar que fuera exactamente un martirio.» (25). Y más adelante, señala explícitamente que esta composición se aleja del «modelo tradicional» (26). Estos fragmentos deben entenderse como marcas contenidas en

⁴⁰ Al respecto, véase el libro *Ante el dolor de los demás* de la crítica e historiadora del arte Susan Sontag, en donde reflexiona sobre las representaciones audiovisuales de dolor y violencia: guerras, genocidios y barbaries. En el siguiente fragmento alude a la potencia de este tipo de imágenes martiriales y a sus usos ideológicos: «La iconografía del sufrimiento es de antiguo linaje. Los sufrimientos que más a menudo se consideran dignos de representación son los que se entienden como resultado de la ira, humana o divina. (...) las incontables versiones pintadas o esculpidas de la Pasión de Cristo y el inagotable catálogo visual de las desalmadas ejecuciones de los mártires cristianos, sin duda están destinados a conmover y a emocionar, a ser instrucción y ejemplo. El espectador quizá se comisere del dolor de quienes lo padecen —y, en el caso de los santos cristianos, se sienta amonestado o inspirado por una fe y fortaleza modélicas—, pero son destinos que están más allá de la lamentación o la impugnación.» (2004: 94)

⁴¹ Este latinismo puede traducirse como paño de pureza y consiste en una pieza de tela o falda corta que cubre únicamente las partes pudendas de los desnudos en el arte.

el texto para condicionar una lectura de la imagen plástica descrita como familiar, reconocible, pero al mismo tiempo modificada en su esencia.

En el retrato de San Sebastián que aprecia René destacan las saetas como elementos con una profunda carga simbólica, pues las mismas son indesligables del destino del santo y de su representación, a tal grado que garantizan su identificación dentro de un extenso catálogo martirial. Tal y como ha sostenido Jean Chevalier, la flecha constituye un «símbolo de penetración, de apertura» (Chevalier, 2007: 502) y por su evidente apariencia fálica simboliza también «el órgano creador, que abre para fecundar, que desdobla para permitir una síntesis» (502).

En «Escribir la carne: Virgilio Piñera», Amy Alexander reflexiona sobre las saetas como objetos de escritura simbólica en el cuerpo de San Sebastián:

«las flechas no son simplemente instrumentos de tortura, sino también son instrumentos de inscripción. (...) Las puntas (los estilos) marcan la carne dejando heridas y cicatrices en que se lee la vulnerabilidad y la externalización del mundo interno en la superficie.» (Alexander, 2002: 38).

A todas luces, las saetas constituyen componentes comunicacionales y semióticos imprescindibles en la interpretación del padecimiento de San Sebastián. Lo anterior se manifiesta en su puesta en relieve por el narrador como criterio divergente del patrón representacional del martirio: «En lo que se apartaba del modelo tradicional era en lo referente a las flechas.» (25).

A nuestro juicio, la principal variación con respecto al paradigma de representación martirial es la inexistencia de una división clara entre el verdugo y el torturado. Este santo, al autoinfligirse las heridas que lo llevarán a su muerte, pone en jaque este modelo antagónico y asume de forma complaciente los roles de víctima y victimario. De hecho, es muy curiosa la focalización en partes corporales fragmentadas como, por ejemplo, la mano o, para ser más precisos, los dedos del santo. A estos últimos, la voz narrativa atribuye sentimientos humanos, puesto que aparecen distanciados del «extremo de la flecha y como si temieran no

se hubiera sumido definitivamente en la propia carne.» (26). De suerte que el sentido primigenio de la concepción religiosa de martirio como un proceso de dolor o muerte es desplazado ante la sugerencia de una fruición experimentada por San Sebastián –tal vez el motivo de la «sonrisa enigmática» (25)– y la supresión de un componente imprescindible: la imposición del sufrimiento.

2.2.1.2 Perdiendo su halo ¿Ídolo en transición?

Habría que considerar otros factores de capital importancia para redondear nuestro acercamiento analítico a este retrato al óleo de René-San Sebastián: la elección del protagonista del cuadro y la red de implicaciones semiológicas generadas a partir de este celeberrimo personaje, quien, por cierto, aparece representado en las cubiertas de tres ediciones del libro: dos de ellas cubanas y una traducción al inglés de Eridanos Library del año 1990.⁴² La decisión editorial de incluir la figura del santo en las ilustraciones de las portadas como elementos paratextuales palmarios solo confirma la relevancia de la estratégica presencia del santo en la producción, distribución y lectura de la novela

La historia de San Sebastián es sumamente conocida. *Grosso modo*, podemos decir que fue un capitán de la primera cohorte de la guardia pretoriana imperial de Diocleciano que se vio forzado a elegir entre su fe religiosa y su condición militar. El joven no cedió a las intimidaciones de Maximiano y se rehusó a desistir de su fe, motivo por el cual fue condenado a morir asaeteado. Contra todos los pronósticos, sobrevivió a la ejecución de su sentencia y se restableció de sus heridas. Posteriormente, decidió presentarse ante el emperador para reprocharle su actitud persecutoria hacia los cristianos y como resultado fue asesinado con azotes.

Sin duda, San Sebastián –junto a Cristo– ha devenido por antonomasia la imagen del mártir en la tradición cristiana. Durante siglos se ha ido cimentando en el imaginario artístico-cultural occidental una iconografía que toma como centro su figura.⁴³ Desde la segunda mitad

⁴² Véase el Anexo 1.

⁴³ El santo ha sido representado por los pintores Sandro Botticelli (*San Sebastián*, 1474), Hans Memling (*El Martirio de San Sebastián*, 1475), Rafael (*San Sebastián*, 1501-1502), El Greco (*El martirio de San Sebastián*, 1577-1578), Peter Paul Rubens (*San Sebastián rescatado por los ángeles*, 1604), Guido Reni (*San Sebastián*,

del siglo XX, la representación tradicional del santo y su martirio experimenta cambios significativos y se reactualiza gracias a las apropiaciones de múltiples artistas que, desde distintas visiones y disciplinas, recrean el modelo católico.⁴⁴

En una de estas vertientes disruptivas de representación se acentúa una percepción feminizada del personaje como un joven imberbe, atractivo y con una pose sensual que se vincula a la homosexualidad. En efecto, tiene lugar un proceso de resemantización de la imagen arquetípica del Renacimiento que se desliga del horizonte de expectativas⁴⁵ construido por la tradición católica para asumir nuevos significados –entre tantos otros posibles– asociados al homoerotismo.

En el extensivo ensayo «Loosing his Religion: Saint Sebastian as Contemporary Gay Martyr», el crítico Richard Kaye estudia en profundidad los cambios que experimenta en diacronía esta figura, como se condensa en este fragmento:

«A Christian saint invoked against illness throughout medieval times, exquisite, beardless youth of Apollonian beauty in the Renaissance, “decadent” androgyne throughout the nineteenth century, and self-consciously homosexual emblem in the twentieth, Saint Sebastian today has sustained his role as a distinctly “perverse” martyr. Owing partly to the medicalization of homosexuality as a distinctly feminizing illness at the *fin de siècle*, Sebastian has come to represent the formation -and self-formation- of the modern male homosexual. Refusing to take his place with the obsolete icons of earlier epochs, he has enhanced his position as the single most successfully deployed image of modern male gay identity.» (Kaye, 1996: 87).⁴⁶

1620-1625) y Mattia Preti (*San Sebastián*, 1657), entre muchos otros.

⁴⁴ Como ejemplos podemos referir los retratos escenificados tomados por los fotógrafos Carl Fischer al boxeador Muhammed Ali (*La pasión de Muhammed Ali*, 1968) y Shinoyama Kishin al escritor Yukio Mishima (*Yukio Mishima como San Sebastián*, 1968). También aparece representado el santo en el video musical “Losing my religion” del grupo R.E.M. dirigido por *Tarsem Singh* en 1991.

⁴⁵ Esta noción es desarrollada por las teorías de la estética de la recepción, en particular, por el crítico Hans Robert Jauss en “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”. *La literatura como provocación*. Trad. Juan Godo. Barcelona: Península, 1976, pp.131-211.

⁴⁶ «Un santo cristiano invocado contra la enfermedad a lo largo de la época medieval, exquisito, imberbe juventud de belleza apolínea en el Renacimiento, andrógino “decadente” a lo largo del siglo XIX y emblema

Por derroteros similares y siguiendo la visión de Kaye, Lee L'Clerc explora la figura de San Sebastián y los distintos procesos que atraviesa su representación en su Tesis de Doctorado *Painting and visual Imagery in literature: Three Contemporary Latin American Novels* (1999):

«What has happened then to the image of Saint Sebastian? (...) Saint Sebastian, in other words, is no longer only understood as emblematic of Christian dogma and in relation to an original context of production, but is understood as an image that, as engaged and experienced in a contemporary cultural discourse, bears and seems to reveal itself as the incarnation of homosexuality.» (L'Clerc, 1999: 165).⁴⁷

Como figura que se ha resistido a ser totalizada, San Sebastián pone en escena un cuestionamiento sobre los ordenamientos simbólicos y discursivos que encuentra su lugar de expansión en un contexto desdibujado y fronterizo de producción de imaginarios. Partiendo de este presupuesto, el santo se ha ido constituyendo como representación inestable y ambigua, como personaje y como sujeto discursivo en un juego de identidades múltiples y cambiantes.

Hasta aquí hemos intentado analizar algunos rasgos comunicacionales, plásticos y estéticos que han sido establecidos diacrónicamente como integrantes de un amplio repertorio de signos visuales y semánticos relacionados con la representación de los mártires católicos y, en particular, de San Sebastián. Estas fórmulas convencionales resultan vitales e ineludibles en la decodificación y apreciación del martirio de San Sebastián realizada por René y, por extensión, por cualquier receptor con conocimiento cultural occidental.

conscientemente homosexual en el XX, San Sebastián hoy sostiene su papel de mártir claramente “perverso”. En parte debido a la medicalización de la homosexualidad como una enfermedad claramente feminizante en el fin de siglo, Sebastián ha llegado a representar la formación -y autoformación- del homosexual masculino moderno. Al negarse a ocupar su lugar con los íconos obsoletos de épocas anteriores, ha mejorado su posición como la imagen individual más exitosa de la identidad masculina *gay* moderna.» (Kaye, 1996: 87).

⁴⁷ «¿Qué ha pasado entonces con la imagen de San Sebastián? (...) San Sebastián, en otras palabras, ya no se entiende solo como emblemático del dogma cristiano y en relación con un contexto original de producción, sino que se entiende como una imagen que, comprometida y experimentada en un discurso cultural contemporáneo, parece revelarse como la encarnación de la homosexualidad.» (L'Clerc, 1999: 165).

2.2.1.3 El doble San Sebastián

Como ya hemos indicado, René contempla absorto el cuadro para posteriormente descubrir con horror, gracias a un cambio de iluminación, a su primer doble. El joven experimenta una profunda perturbación nacida de la identificación que establece entre su persona y esta representación pictórica:

«René se acercó más. En ese momento la luz de un reflector cayó sobre el cuadro, que hasta entonces había disfrutado de una ligera claridad. René retrocedió espantado: era su cara.» (26).

Debemos detenernos un momento en este tenso proceso de identificación entre René y San Sebastián: primero porque define la naturaleza de la relación con el doble, luego porque se reitera con los demás dobles artificiales que aparecerán con posterioridad. De cierta forma, el encuentro es orientado por las intervenciones de Ramón y, a nuestro modo de ver, podría escindirse en dos momentos que se suceden y complementan. En primer lugar, ocurre una identificación física y, en segundo lugar, una identificación sensitiva mediante la que se establecen nexos que conciernen a las emociones representadas en el cuadro.

Esta identificación comienza siendo física por el establecimiento de una comparación de las similitudes entre los atributos y facciones de ambos.⁴⁸ Aunque el lector desconoce cuáles son las características fisonómicas de René, el narrador señala la existencia de tres elementos distintivos –cabellos, boca y frente– como partes de un todo constituido por dichos rasgos homomórficos: «Este San Sebastián era René. Sus mismos cabellos y su boca, su misma

⁴⁸ Desde el punto de vista de la caracterización de René, Piñera elude el empleo de una figura de pensamiento como la prosopografía o descripción detallada de atributos físicos proponiendo, a su vez, un singular procedimiento descriptivo que parte de una perspectiva subjetiva provista por Dalia, quien vive «enamorada en silencio de la carne de René.» (14). Como tantos otros personajes a lo largo de la novela, Dalia confiere un especial acento a la calidad de la piel y la vulnerabilidad de la carne del joven, como podemos observar en el siguiente fragmento: «De acuerdo con el canon de esta señora, René era la encarnación viviente de un semidiós griego. (...) no podría negarse que René es una criatura espléndida. Si no posee los músculos del atleta, en cambio en la calidad de su piel reside su belleza, y lo que lo hace irresistible es la seducción de su cara. En ella la nota dominante es ese aire que está pidiendo protección contra las furias del mundo. Y cosa extraña: ese aire que pedía protección se manifestaba en su carne de víctima propiciatoria. La señora Pérez la imaginaba herida por un cuchillo, perforada por una bala o pensaba en su uso placentero o doloroso. Cuando por vez primera sus ojos vieron la carne de René, experimentó la desagradable y angustiosa sensación de que esa carne estaba a dos dedos de ser atropellada por un camión, que se hallaba intacta de puro milagro, y tan solo faltaban unos minutos para que algo demoledor se le echara encima aniquilándola.» (14-15).

frente.» (26). Por su parte, Ramón recalca esta semejanza preguntándole en tres oportunidades si detecta el parecido físico:

«Como en un sueño oyó la voz de su padre:

—Se parece a ti, ¿verdad?

René no respondió. Seguía con los ojos clavados, como otras flechas, en la cara del joven Sebastián. Ramón volvió a preguntar sobre el parecido. René cayó en nuevas sorpresas: su padre estaba sentado en el sillón y comprimía horriblemente sus dedos en unos torniquetes. Volvió a insistir sobre el parecido.

—Es mi misma cara —musitó René—. Sí, soy yo mismo.» (26).

Luego de establecida esta primera identificación entre René y San Sebastián, sobrevendrá una segunda etapa, a saber, la que concierne a una vinculación en un nivel más profundo, que implica no solo reconocer las similitudes, sino constituir un proceso de compenetración entre René y las sensaciones y sentimientos representados por el doble. Esta fase, al igual que la anterior, estará guiada por la persistencia de las interrogantes de Ramón:

«—Dime, hijo mío, ¿te gusta?

(...) La voz de su padre, repitiendo la pregunta, lo sustraía de golpe del plano infantil, en que hasta entonces se moviera, para situarlo en la realidad de la violencia. Se vio obligado a responder. Por tercera vez Ramón preguntaba.

—Sí, padre, me gusta.

—Eso no es decir nada. Sé que te gusta. Te refieres a la pintura en cuanto tal. Y yo no te hablo de ella. (...) Lo que quiero saber es si te sientes como el René del cuadro.

—¿Lleno de flechas?

—Lleno de flechas y de cuanto está en este cuarto. Todo es poco para servir a la Causa.» (26).

En los fragmentos citados vemos en qué medida la contemplación de la imagen pictórica, sumada a la formulación constante de preguntas por parte de Ramón, es decisiva para condicionar la conexión de René con su doble San Sebastián. Es necesario subrayar que estas

preguntas no se articulan únicamente a través de la repetición, sino también de la inclusión de pequeñas variaciones sobre la naturaleza misma de las interrogantes que transitan del establecimiento de una semejanza física: «Se parece a ti, ¿verdad?» (26) hasta la posibilidad de una compenetración sentimental: «Lo que quiero saber es si te sientes como el René del cuadro.» (26). En este sentido, podemos hablar de un proceso progresivo de interpelación y orientación durante el cual Ramón coloca el énfasis sobre determinados rasgos para garantizar el establecimiento por parte de René de una particular recepción e interpretación de las fundamentales unidades expresivas que componen el retrato. Estos procedimientos narrativos tienen una finalidad clara, puesto que el autor pretende potenciar específicamente una entre varias posibles interpretaciones que no son más que las actualizaciones del contenido del texto.⁴⁹

2.2.2 Retratos dibujados en un álbum de anatomía

Con posterioridad a su encuentro con el doble de San Sebastián, René es confrontado con varios dibujos pertenecientes a un álbum de anatomía. Antes de iniciar el análisis de los dobles, es preciso decir que este libro es presentado en el cuarto capítulo llamado «El cuerpo humano» por su propietaria Dalia de Pérez en la intimidad de su casa como parte de un intento de erotización con el que se propone iniciar sexualmente a René.

Durante la escena de seducción, ambos personajes están sentados en un sofá con una luz tenue y Dalia, después de brindarle a René una copa de coñac, hojea las páginas del libro, donde aparecen figuras femeninas y masculinas desnudas. Por su parte, René no capta las señales del juego erótico de Dalia y cree que ella está en contubernio con Ramón. Su primera reacción ante la observación de las láminas es de miedo a revivir el trauma experimentado con su primer doble en la oficina de su padre: «Lo asaltó la idea de que (...) el álbum sería una horrible sucesión de figuras torturadas y, finalmente, la misma Dalia le quemaría las plantas de los pies o lo clavaría en la pared con una flecha.» (38). En su conjunto, estas expectativas incumplidas pueden ser leídas como una estrategia basada en el recurso narrativo de la anticipación, con la cual el narrador prefigura lo que sucederá en el próximo

⁴⁹ Al respecto de la interpretación como proceso de la lectura, nos dice el semiólogo Umberto Eco: «Por interpretación se entiende (...) la actualización semántica de lo que el texto, como estrategia, quiere decir con la cooperación de su Lector Modelo (...)» (Eco, 1993: 252).

capítulo en el que serán introducidos los dobles.

De modo correlativo, es apreciable una analogía con la contemplación del doble de San Sebastián porque Dalia también pregunta a René si le gustan las figuras: «René experimentó una sensación de frío: le pareció que la figura tiritaba. Como en una pesadilla oyó la voz de Dalia formularle la misma pregunta de Ramón ante el San Sebastián: «¿Te gusta? ¿Te gusta?» (38). Al mismo tiempo, René retoma el elemento simbólico de la saeta, pero Dalia, en su estado de excitación sexual, le atribuye una nueva connotación. En su capacidad diseminatoria, el significante «flecha» se vuelve símbolo y su productividad textual se potencia. De esta manera, se contraponen dos asociaciones simbólicas que dialogan con focos de interés opuestos –el dolor y el amor– cuando René pregunta al observar una de las figuras:

«—¿Por qué no lo dibujaron con una flecha en las manos?

—Nadie lo contradice, queridito. Claro que una flecha. La flecha de Cupido.

—No, Dalia —gritó René—, no hablo de la flecha del Amor, hablo de la flecha del Dolor.» (39)

La presentación de los múltiples dobles del álbum se produce en el quinto capítulo titulado «El servicio del dolor». René y su padre realizan un viaje en tren con destino hacia la Escuela del Dolor. Ramón le entrega el manual de anatomía y René sucumbe a la tentación de hojearlo, si bien sospecha que su contenido le deparará una horrenda sorpresa. Su consternación es apreciable en este fragmento: «Apretaba la cubierta del álbum como si quisiera estrangularlo. Esperaba una desagradable sorpresa. (...) Por fin, se decidió y abrió el álbum. Lanzó una exclamación ahogada de horror.» (42).

Paralelamente, se esboza una tendencia de caracterización que hará referencia al personaje en calidad de víctima potencial, incapaz de sustraerse del hilo de los acontecimientos. En *Teoría de Narrativa. Introducción a la narratología* (1990), Mieke Bal ha llamado la atención sobre el hecho de que la repetición es uno de los dos principios que operan para construir la imagen de un personaje.⁵⁰ Aunque puesto de relieve en esta sección, este afán de

⁵⁰ El segundo principio que también cumple una función en la construcción de la imagen de un personaje es el almacenamiento de datos: «La acumulación de características hace que los datos anteriores se unan y

victimización del narrador en sus referencias a René reaparece constantemente a lo largo de la narración:⁵¹ «René bajó la vista y quedó en la actitud de la víctima que aguarda el golpe del hacha.» Esta misma idea es desarrollada más adelante a través del uso del símil: «(...) como quien asiste a su propia ejecución, ya sin resistencia, clavó sus ojos en la primera figura.» (42).

Mediante la éfrasis nuevamente son descritos los cinco dobles de René manifestados como dibujos modificados por las manos de Ramón, quien decide arrancar del libro las páginas de todas las figuras femeninas y dibujar reiteradamente el rostro de su hijo, transformando las ilustraciones genéricas en retratos de René.

Es altamente significativo que en la inclusión de nuevos elementos en los dibujos de los dos primeros dobles se retome por tercera vez en la narración el *leitmotiv* de las flechas. El primer doble del álbum replica el cuadro de San Sebastián, pues dicha figura también es representada con muchas saetas clavadas:

«(...) decenas de flechas se clavaban ahora en su carne, en tanto que la cara era la del mismo René. Las manos, descansando sobre los muslos, sostenían una flecha vuelta hacia su propio cuerpo. (...) La figura había sido dotada de un fondo: un campo de cultivo sembrado de flechas, tan unidas que sería imposible caminar entre ellas.» (42)

Además, una saeta ardiente se incluye en la representación del segundo doble:

«Contempló la figura siguiente: era la del hombre con la barra en alto (...). El retoque se había limitado a dos modificaciones: una en la cara, que era ahora

complementen, y formen así un todo: la imagen de un personaje.» (Bal, 1990: 93).

⁵¹ Otros ejemplos textuales de lo dicho serían:

«(...) ese aire que pedía protección se manifestaba en su carne de víctima propiciatoria.» (14)

«Sus palabras, proferidas con el acento de la víctima frente a su verdugo, fueron acogidas con una carcajada general.» (35)

«(...) René de nuevo era víctima de la pesadilla sufrida en el tren, y se quedó inmóvil.» (46)

«Entonces retiró sus manos del cuello de su víctima, apagó la lamparilla y empezó a quitarle el pijama.» (110),

«Su paso (...) era el del soldado que marcha alegremente al sacrificio de su carne.» (140)

«Se hizo el firme propósito de permanecer ecuánime, sin contradecir a sus verdugos.» (157).

la de René; la otra, en la barra, convertida en flecha al rojo vivo.» (43)

El tercer doble aparece despellejado y acompañado por un nuevo elemento de capital importancia: un verdugo que sostiene un bisturí y trozos de piel humana.

«Pasó a la tercera figura: era él mismo, pero desollado. Junto a él se veía a un hombre mostrando en su mano derecha un afilado bisturí y en la izquierda un montón de tiras de piel humana. El desollador tenía por cara un óvalo blanco con un signo de interrogación.» (43).

El cuarto doble «exhibe su trasero tostado por completo» (44) y aparece acompañado por un verdugo con un soplete en la mano que es denominado por Ramón como «el tostador» (44). Este doble es uno de los más interesantes porque prefigura acontecimientos que tendrán lugar en la ceremonia de iniciación llevada a cabo en la «iglesia del cuerpo humano», un gran salón decorado por «tapices de torturas célebres, realizados con la técnica del dibujo animado» (94). En este acto, los neófitos de la escuela, desnudos y en cuatro patas en el altar, son marcados como reses. La prueba consiste en sufrir la quemadura sin prorrumpir en gemidos o gritos para que sus carnes sean reconocidas por las autoridades escolares como aptas para el servicio del dolor.⁵² En contra de su voluntad, René es públicamente marcado en la nalga con un hierro ardiente. Lo peculiar es que Piñera añade un inesperado giro de tuerca porque el verdugo resulta ser su propio padre.⁵³ Por último, el quinto doble no es

⁵² Sería posible hablar, en términos relativos, de una analogía entre esta iniciación y la ceremonia litúrgica de la tonsura de la iglesia católica, durante la cual se rapaba una sección de cabello de la coronilla de los aspirantes para indicar su entrada al clero y su consagración a Dios. Ambos ritos de iniciación comparten una adscripción de los candidatos al servicio divino y del dolor, respectivamente. Otra similitud está dada por la imposición de signos visibles -el rapado del cabello y la quemadura en el trasero- como reflejo del cambio de estado y del inicio de una nueva etapa de servicio.

El carácter paródico de esta escena se manifiesta en la selección de la «iglesia del cuerpo humano», espacio descrito irreverentemente con el símil «semejante a una catedral disfrazada de *music-hall*» (94). Otros elementos burlescos son los atavíos y pantomimas hechas en el púlpito por el enano Predicador Cochón y la presencia de un coro que canta «el *Salva facta Regem*» (95). En último término, están las descripciones de los neófitos: «por sus ojos cerrados y sus manos cruzadas sobre el pecho, causaban el efecto que hacen los ángeles de mármol a la entrada de los santuarios» (94). Esta frase refiere la actitud resignada de los jóvenes a punto de plegarse «a las exigencias de la carne» (97) ofreciendo «sus traseros en holocausto» (97).

⁵³ «Pronto sintió en su carne las uñas de sus perseguidores. Unos lo cogían por las piernas y otros lo encorbaban para que su trasero quedara bien expuesto. Mármolo se dispuso a marcarlo, pero Ramón exclamó: —¡Alto ahí, director! Su ministerio ha terminado y empieza el mío. Deme el hierro. Soy yo quien marcará al animal levantisco.

Con el hierro candente en alto miró a Mármolo pidiéndole la venia, y acto seguido marcó el trasero de su hijo,

descrito propiamente, pero se hace alusión a su castración.

El álbum resulta un soporte material gráfico para la contemplación de siniestras y dantescas imágenes con un explícito contenido violento cuya apreciación tiene un impacto directo en René: «Sentía que el álbum le quemaba las piernas y también el alma» (42). La presencia de la tortura como elemento aglutinante de todos los dibujos bien puede remitirnos a los repertorios de crueldades y tormentos infligidos en este tipo de prácticas durante la Edad Media en Europa. Aun cuando los dobles están separados por las características diferenciales que hemos visto, la representación del rostro de René y de los personajes de los verdugos constituyen recursos que producen cohesión en estas representaciones.

Sería interesante pensar el proceso de lectura a partir de los efectos físicos y psicológicos que produce en el joven. Esto se pone de manifiesto al comprender que las visiones de todos los dobles artificiales desencadenan en René distintos tipos de reacciones psíquicas y fisiológicas: desfallecimientos,⁵⁴ gritos,⁵⁵ disnea,⁵⁶ vómitos,⁵⁷ temblores⁵⁸ y una alucinación en la que asiste a la muerte simbólica de su padre. En este último caso, el narrador omnisciente revela los pensamientos del joven, como puede apreciarse en este fragmento:

«De pronto tuvo una alucinación: el tren descarrilaba y veía a su padre horriblemente despedazado. En cuanto a él, salía de los restos del vagón con unos simples rasguños. Cosa singular: Dalia le tendía la mano para ayudarlo a pasar por encima del cadáver de su padre.» (43).

Las escenas le resultan tan traumáticas y repulsivas que desatan una reacción somática extrema con vómitos y una alucinación en la que un siniestro del tren provoca la muerte del padre, mientras el joven consigue escapar casi ileso. El hecho de que imagine a su padre

en medio de un silencio de muerte. Pero no contaban con la rebeldía de René. Un alarido escapó de su boca y rompió el silencio.» (98).

⁵⁴ «(...) sentía que sus fuerzas lo abandonaban. Eran emociones intensas.» (26).

⁵⁵ «Lanzó una exclamación ahogada de horror.» (42).

⁵⁶ «experimentó la angustiosa sensación de que se ahogaba.» (42).

⁵⁷ «(...) se sintió presa de un profundo asco: sacó la cabeza por la ventanilla y vomitó.» (43).

⁵⁸ «(...) tiritando, René miraba fascinado.» (50). «(...) tembló ante la idea de que, (...) también él podría ir a dar al fondo de la bañera.» (111).

«horriblemente despedazado» (43) como resultado del accidente, es sumamente notorio y tal vez pueda relacionarse con un deseo edípico inconsciente, expresado concretamente como anhelo parricida, que revela la voluntad de liberarse del yugo de la figura autoritaria.⁵⁹

Resulta claro que en la novela los contenidos presentes en las representaciones arquetípicas ejercen un gran poder sobre la conciencia de René. Al encontrar estas figuras convertidas en sus dobles, el protagonista les otorga cargas afectivas propias como la fascinación y el terror que no puede racionalizar del todo, puesto que al mismo tiempo trata de aferrarse a su experiencia vital previa. La contemplación del horror va transformando a René, quien crea una conexión tan vívida con las escenas en que intervienen los dobles que incluso llega a considerar algunos elementos pictóricos como parte de su realidad objetiva. Esto se evidencia sobre todo en este pasaje con la reinsertión de las saetas como instrumentos causantes del dolor:

La figura había sido dotada de (...) un campo (...) sembrado de flechas, tan unidas que sería imposible caminar entre ellas. Automáticamente René encogió los pies. Tuvo la sensación de que no podría levantarse de su asiento: las flechas le impedirían caminar por el pasillo del tren. No podría bajar en la estación: ellas le saldrían al paso y, clavándolo en tierra, lo convertirían en una flecha más. (42).

Como podemos deducir del fragmento anterior, René resulta tan perturbado por la imagen del doble atravesado por las flechas que las extrae del dibujo y las proyecta en su marco espacial inmediato. También resulta muy significativa la utilización de la personificación, recurso tropológico con el que se atribuyen características humanas a estos objetos. Entonces, las saetas no solo son empleadas por un personaje desconocido como herramienta para la tortura de sus dobles, sino que pueden cobrar vida y, con ello, la capacidad de clavar al propio René en el suelo.

⁵⁹Si bien no es este el lugar para explicar en detalle este pasaje o para extendernos sobre la cuestión central que ha ocupado el parricidio en el desarrollo del psicoanálisis, es preciso indicar que Sigmund Freud explora nociones como la muerte del padre y el complejo de Edipo en *Tótem y tabú* (1913) y en *Moisés y la religión monoteísta* (1939). Años más tarde, en el Seminario XVII, dictado entre 1969 y 1970 y publicado bajo el título de *El reverso del psicoanálisis*, Jacques Lacan ofrece una explicación psicoanalítica que reformula la concepción freudiana estableciendo una relación entre la aniquilación del padre y el cuestionamiento de la Ley.

2.2.3 Estatua de René-Cristo

El encuentro con el tercero de sus dobles, o sea, la estatua de René-Cristo, se efectúa también en el capítulo «El servicio del dolor». El protagonista es internado por su padre en la Escuela del Dolor para iniciar su peculiar aprendizaje sobre el cuerpo humano bajo el lema institucional de «sufrir en silencio» (47). A los cincuenta neófitos, jóvenes vigorosos con edades comprendidas entre los quince y los dieciocho años, les son asignados dobles, más específicamente, reproducciones escultóricas de Jesús con sus rostros.

2.2.3.1 Una crucifixión reinterpretada

No cabe duda de que la muerte de Jesús en la *crux compacta*⁶⁰ es una de las escenas más representadas a lo largo de la historia occidental. Su imagen es plasmada en una ingente iconografía que se nutre de los episodios del ciclo narrativo denominado como la Pasión de Cristo. Las diferentes variaciones en la actitud de Cristo generaron algunas convenciones de representación que han sido bautizadas por los historiadores del arte como *Christus triumphans* (Cristo triunfante), *Christus patiens* (Cristo resignado) y *Christus dolens* (Cristo sufriente o muerto). Las representaciones de los sucesos agrupados entre la última cena, la crucifixión y la muerte de este personaje bíblico engendran un poliedro semántico a partir de elementos de alta densidad alegórica –la cruz, las heridas y la sangre derramada– que encuentra adeptos en un sinfín de creadores con innumerables propuestas artísticas.⁶¹

La representación tradicional de la iconografía medieval de Jesucristo fue cambiando diacrónicamente para adaptarse a las pautas formales de cada uno de los estilos y movimientos artísticos. Mediante paráfrasis visuales la potencia icónica de la crucifixión ha sido llevada a diferentes contextos –de índole sagrada y profana– empleándose en carteles propagandísticos, caricaturas, sátiras políticas, fotografía, cine y otras muchas

⁶⁰ Conjunto de dos travesaños o vigas de madera.

⁶¹ Los ejemplos más elementales de esculturas que acuden a la mente son: *La Cruz* (hacia 1220) de Berlinghiero Berlinghieri, *Cristo de la Minerva* (1521) de Miguel Ángel, *Crucifijo* (1559-1562) de Benvenuto Cellini, *Cristo de la Clemencia* (1603) de Juan Martínez Montañés y *Cristo crucificado* (1793) de José Luján Pérez. Algunas muestras pictóricas de la crucifixión son: *Christus triumphans* (1255) de Margaritone D'Arezzo, *Cristo crucificado con dos donantes* (1590) de El Greco, *Cristo en la cruz* (1631) de Velázquez, *Cristo en la cruz* (hacia 1628) de Peter Paul Rubens, *Cristo en la cruz* (1780) de Goya, *Crucifixión* (1880) de Thomas Eakins, *Cristo amarillo* (1889) de Paul Gauguin, *Cristo en la cruz* (1914) de Georges Rouault y *Cristo de San Juan de la Cruz* (1951) de Salvador Dalí.

manifestaciones de la cultura popular. La figura de Jesús adquiere una ilimitada productividad de formas de imaginario capaces de ser investidas con fuerza de significado, con potencia de simbolicidad en un sempiterno proceso de producción y consumo cultural.

Al igual que con el doble de San Sebastián, la escultura de Cristo-René es descrita por el narrador mediante el procedimiento efrástico. En el cuarto de baño de su habitación, oculta tras una cortina negra y creando una forma turbadora, René encuentra la estatua de yeso de la crucifixión:

«Hubiera jurado que alguien se encontraba tras la cortina, sin mover un músculo ni apenas respirar. Su curiosidad fue tan intensa que la recorrió de un tirón. Ante sus ojos apareció la consumada reproducción de sí mismo, en el trance de la crucifixión.» (50).

La archiconocida imagen del nazareno también es sometida a importantes alteraciones que hacen que se aleje del paradigma tradicional de representación de la crucifixión. La primera de ellas es la permutación del rostro de René por el de Jesucristo y la segunda está en la expresión facial gozosa plasmada en el personaje. El siguiente fragmento puede servirnos de ejemplo palmario:

«Inspirada en la de Cristo, el escultor había introducido una modificación capital: en vez de la patética y angustiada faz de Jesús, la cara de René en yeso se ofrecía, no caída sobre el pecho, sino erguida, y la boca mostraba la risa de una persona satisfecha. Podría afirmarse que acababa de oír un chiste. O también, que era la cara jubilosa del atleta vencedor.» (50).

Otro rasgo común a este y al resto de los dobles de la escuela es la correspondencia entre los rostros de los alumnos y los Cristos instaurados en este enrarecido contexto. Así pues, las caras de los estudiantes son trasmutadas asumiendo las expresiones triunfantes de los dobles como resultado del “cultivo” facial y corporal. El narrador presenta a los educandos del tercer año con un discurso en el que se evidencia un marcado contraste entre la vitalidad de sus caras y la parsimonia e ingravidez de sus cuerpos:

«(...) aparecieron, pero caminando con paso tan lento que René habría jurado que sus miembros les dolían horriblemente o que, habiendo sido sacados de un profundo sueño, no estaban despiertos del todo, o que posiblemente sufrían los efectos de alguna droga, tan lentos e ingravidos se mostraban. Contradictoriamente con el resto de sus cuerpos, las caras reflejaban una intensa vivacidad que parecía adelantarse al resto del cuerpo y marchar con autonomía propia. Esas caras eran las caras de los dobles (no había duda alguna) y eran asimismo las de atletas que han triunfado rotundamente.» (55).

Después de escuchar el discurso proferido por Mármolo durante el primer día de clases y de apreciar de primera mano las secuelas de la educación en todo el plantel estudiantil, René acude nuevamente a su doble, buscando esta vez muestras anticipatorias y reveladoras de la apariencia de su propia cara en un futuro próximo: «Tenía absoluta necesidad de verle la cara: sería la suya pasados los tres años de aprendizaje.» (56). Es importante destacar que durante el período lectivo se llevan a cabo prácticas que propician la alienación y deshumanización al privar a los chicos de sus más elementales derechos.⁶² A través de un sistemático proceso de degradación los alumnos son despojados de su naturaleza humana, equiparados con perros, reses y en último término, reducidos a la categoría de autómatas que solo ofrecen mecánicamente su «carne de cañón» a la batalla por la carne.⁶³

⁶² La deshumanización se produce con el empleo de múltiples estrategias docentes. Una de las más ingeniosas e inquietantes es la imposición de bozales como materiales escolares para “fabricar” el silencio entre los recién llegados. El uso de mordazas persigue la privación total del habla y con ello la imposibilidad de comunicarse libremente, de exteriorizar gritos o clamores como reacción natural ante el dolor. Como es lógico, este método educativo tiene inmediatos y angustiosos efectos psicológicos en la autopercepción de los alumnos y, por ende, en sus relaciones con los demás, como se ve en este fragmento en que se reflejan las impresiones de René al recibir su bozal de cuero negro: «(...) sintió que sus orejas iban a estallar por el agolpamiento de la sangre. No cabía duda, desde ahora eran perros... ¿Iban a llevar la vida de la perrera?» (57) o en este otro pasaje: «le habían puesto al alumno un bozal, y causaba el efecto de un animal acorralado. Pronto se generalizó el paso de hombre al estado de bestia. A medida que los neófitos iban siendo embozalados el silencio se volvía opresivo.» (56).

⁶³ Desde el punto de vista tropológico, el efecto de animalización se produce con el empleo de figuras como el símil y la sinécdoque.

La construcción de símiles sirve para aludir a la naturaleza animalesca de los alumnos. Citemos algunos ejemplos:

«como perros de cacería se lanzaron sobre los neófitos» (54)

«alzaron las cabezas mostrando sus lenguas colgantes y palpitantes, semejantes al animal que es separado de su presa en lo mejor del descuartizamiento.» (84).

La sinécdoque constituye otro de los tropos más empleados, pues en varios momentos de la novela se hace referencia a los jóvenes a partir de frases con el sustantivo carne:

«carne archisufriente» (81)

Al predicador Cochón se debe la idea de asignar oficialmente los dobles a la totalidad del alumnado. En la particular interpretación que hace el enano de la Pasión, Jesucristo ya no es el redentor que se sacrifica por amor eterno e incondicional a la humanidad, sino que en esta lectura alternativa, el personaje bíblico perece en la cruz por «amor a su propia carne» (75):

«(...) Cristo, tal y como venía representándose desde siglos, era una rémora en época tan ajena a la piedad como la presente. Su faz angustiada, la cabeza caída sobre el hombro, las lágrimas y el sudor de muerte resultaban ridículos a nuestro espíritu deportivo. Nuestra época se apartaba de la piedad.» (75).

Por medio de este juego deconstructivista y desacralizador emergerán nuevos ordenadores de sentido para nociones como fe, piedad, sufrimiento y sacrificio. A través de esta distorsión de los evangelios y epístolas bíblicas, las prácticas de la escuela de Mármolo no constituyen únicamente una acerada crítica a la representación plástica convencional del nazareno, sino que la reformula desvirtuando sus atributos estéticos y expresivos consustanciales.

2.2.4 Maniquí de René

En el noveno capítulo titulado «La carne perfumada» René presencia el acuchillamiento impune de un anciano por sus dos hijos en plena calle.⁶⁴ Luego de semejante visión,

«montaña de carne alcoholizada» (86)

«tuvo que agrupar las carnes» (95).

También se evocan partes corporales como lenguas, narices y caras, como en este pasaje donde se presentan a los estudiantes del segundo y tercer curso:

«se agruparon con su montón de caras sonrientes frente al montón de narices olisqueadoras “del segundo”» (55).

En otro momento, el director Mármolo emplea una sinécdoque para referirse a los estudiantes, y más adelante establece una diferenciación entre los derivados de la carne de cañón:

«La carne de cañón resultaba de dos clases: la carne-leader y la carne-masa. La primera pertenecía a los maestros, a los que no solo eran torturados, sino que se torturaban y a su vez torturaban, creando nuevos modelos de tortura. La segunda, no menos valiosa, sin embargo, era la de los que se dejan torturar y a su vez están en aptitud y conocimiento de torturar a un semejante, pero que no contribuyen con ninguna invención a la causa de la carne.» (92).

⁶⁴ Esta es una de las escenas fundamentales para comprender la dimensión distópica de la novela:

«Sus risueños proyectos de súbito se coloreaban con la sangre vertida. (...) cabía pensar que la vida a la que aspiraba estaba en contradicción con la que hacían los demás; por lo que él acababa de ver, tales métodos violentos eran usuales en la ciudad y por tanto sería hartamente difícil conciliar sus proyectos con tal violencia legalizada.» (102).

Con este brutal acontecimiento, el protagonista se convence de que vive en una sociedad de violencia generalizada y constata, para su desgracia, que no se encuentra a salvo en ningún lugar:

«No solo la carne se tallaba en la escuela, sino también en las calles. Los hijos a los padres, los padres a los hijos. Los hermanos a los hermanos o la suegra al yerno. La danza universal de la carne.» (103).

aterrorizado, sufriendo de alucinaciones y herido, busca cobijo en la casa de Dalia.⁶⁵ La señora Pérez le acoge, cura con desinfectante sus moretones y lo emborracha con coñac para iniciarlo sexualmente.⁶⁶

A la mañana siguiente, René decide tomar una ducha y advierte algo extraño en el fondo de la bañera. Es entonces cuando su cuarto doble, un maniquí de plástico modificado por Dalia, es presentado a través del recurso narrativo del suspenso, con el que se suscita un estado creciente de tensión e inquietud. Este efecto posibilita una atmósfera de ambigüedad e imprecisión que alarga el desenlace de la escena y está determinado por la forma en la que el focalizador suministra la información, pues tanto René como el lector desconocen de qué objeto se trata. El narrador va revelando fragmentos de información con la inclusión de una serie escalonada de sintagmas nominales: «objeto duro», «cuerpo humano», «cadáver», «carne rígida», «maniquí» y «muñeco». De esta manera, la voz narrativa genera una cadena de identificaciones y de negaciones sucesivas, lo cual es tanto como decir que crea una secuencia de expectativas sobre el objeto sumergido en la bañera que se van definiendo y redefiniendo gradualmente:

«Sus pies (...) tropezaron contra un objeto duro. Dio un salto y salió tiritando. (...) echó un vistazo al interior. Pegado al fondo de la bañera, boca abajo, estaba un cuerpo humano. (...) tembló ante la idea de que, como ese cadáver, también él podría ir a dar al fondo de la bañera. A través del agua enturbiada, le pareció tan joven como él. (...) lo contempló. Por lo menos había una

⁶⁵ La contemplación del asesinato repercute bruscamente en la estabilidad mental de René. Así lo embarga un paroxismo en el que comienza a tener alucinaciones en las que la realidad, o más exactamente, la corporalidad humana, entendida aquí como carne, aparece deformada e hipertrofiada. El autor emplea recursos como la hipérbole y la sinécdoque para referir la perspectiva de René en este alucinante fragmento:

«Vio su pobre carne chocando contra un ejército de millones de carnes; vio su carne incrustada en otras carnes; vio que, a su vez, él formaba parte del ejército y chocaba contra otra carne solitaria, y que esa carne solitaria se incrustaba en su carne, transformándose en carne-ejército. (...) De tal magnitud fue su espanto y tan erizadas de aviesas intenciones percibió esas carnes, que se quedó clavado en el sitio. Y esas carnes no le dejaban libre el paso, sino que cerraban contra la suya.» (102).

Consecuentemente, el joven es arrinconado por una «avalancha de carne» (102) en el metro y sufre heridas: «Tenía un aspecto siniestro: de la cara le corría un hilillo de sangre; un ojo casi lo tenía cerrado por efecto de una patada. Él sobre todo estaba hecho una ruina, (...)» (104).

⁶⁶ «Apretó (...) con brazos y piernas y, sin pérdida de tiempo, metió su lengua en la boca de René. Su cuerpo se estremeció, se arqueó un tanto y finalmente percibió que las carnes de René se iban endureciendo con lentitud. Ya no era una masa desarticulada lo que estaba debajo de su cuerpo también endurecido. Entonces retiró sus manos del cuello de su víctima, apagó la lamparilla y empezó a quitarle el pijama.» (110).

marcada diferencia entre ambos: el cadáver no tenía ni un cabello. (...) René sentía deseos de ver la cara del cadáver, y no se atrevió a tanto. (111).

El narrador va construyendo también las expectativas en relación con la exploración táctil que René hace de las distintas partes corporales y la consistencia y textura de la carne, como se aprecia a continuación: «La carne era tan rara. Ahora parecía cualquier cosa, menos carne» (111) y «A cada tacto, la carne resultaba menos carne.» (111). A través del ritmo narrativo y el uso de pistas engañosas, somos inducidos a pensar inicialmente que se trata de un cadáver, aunque el trasfondo atemorizante es puesto en pausa cuando René se percató de que es un maniquí:

«René tuvo ganas de echarse a reír. El siniestro cadáver se había transmutado en un maniquí. (...) se dijo que era preferible haber encontrado un maniquí que un cadáver. Este pensamiento le devolvió los colores y hasta lo alegró.» (111).

El nudo dramático se intensifica y desata con el desenlace de estos acontecimientos, puesto que finalmente René descubre que es su doble al observar su rostro. Como sucede con las descripciones de los dobles artificiales anteriores, la recurrente similitud física se basa en los rasgos faciales —boca, ojos, cejas y nariz—: «La risa se heló en sus labios. La cara del maniquí era su propia cara. (...) El parecido era impresionante: su misma boca, sus mismos ojos, sus mismas cejas, su misma nariz.» (112).

Al ser confrontada por el joven, Dalia admite abiertamente que tiene un doble como sustituto de René para satisfacer sus necesidades afectivas y sexuales, dada la imposibilidad de poseerlo físicamente. Además, le explica el proceso de transformación plástica que tuvo lugar al pintar ella misma la cara del maniquí:

«—Es mi doble —gritó René con voz estrangulada—. También usted tiene mi doble.

—Pues claro que es su doble —contestó ella con desfachatez—. Qué iba a hacer si no podía tenerlo a usted en carne y huesos. (...)

¿Sabe una cosa, queridito? (...) Lo compré en una tienda de artículos para caballeros, (...). La cara la pinté yo misma, ayudada por mis propios recuerdos. No diré que soy una artista, pero lo esencial de su cara está en él.
—Entonces todos tienen mi doble.» (112).

Como es visible, el maniquí es una mercancía, un objeto de consumo que Dalia adquiere en una tienda para caballeros. Sin embargo, al ser modificado manualmente para mimetizar las facciones de René se convierte en un doble cuya utilidad principal será la de colmar los deseos e instintos sexuales de la señora en ausencia de René. Más adelante, el muñeco es descrito mediante el símil «parecía un barco encallado, encima del cual volaba una mosca.» (113). Con el nexo comparativo se «produce un acercamiento de términos comparables»⁶⁷ y se enfatizan las cualidades análogas de ambos objetos como su naturaleza inerte y su sumersión en agua.

En cuanto a las características de índole física, resaltan dos que adquieren especial relevancia. La primera es que está mutilado porque accidentalmente René le desprende un brazo y hace trizas una oreja pegada con tela adhesiva. Dalia le cuenta cómo previamente arrancó la oreja del maniquí con un mordisco y René, a raíz de sus experiencias anteriores y de la ineludible identificación que ya ha establecido con el doble, imagina con temor que le morderá las suyas también: «(...) se tocó las orejas. Le pareció que Dalia abría la boca y se ponía tranquilamente a mordisquearle las orejas.» (113).

El segundo rasgo del doble es que está sucio como resultado de las prácticas sexuales masturbatorias sugeridas más adelante. Dalia admite con procacidad que está mugroso por el uso que ha hecho de él: «Si está en la bañera es a causa de lo cochino que estaba. Cochino, cochinísimo.» (113) y le confiesa haber dormido abrazada al muñeco: «Pidiéndole con lágrimas. Pasando mis ardientes dedos por su sedosa cabellera.» (113).

La señora Pérez, además, deja escapar que «su otra persona» (113) forma parte de un conjunto que incluye una peluca confeccionada a mano por ella misma y a Fifo: «—Lo guardaré todo.

⁶⁷ Véase la entrada Comparación del *Diccionario de retórica y poética* (1995) de Helena Beristáin, p. 101.

El muñeco lo envuelvo en celofán; la peluca en su cajita y a Fifo en su estuche de terciopelo.» (114). Al escuchar esta indiscreción, René es embargado por una acuciante pregunta que lo perturba profundamente: «¿Fifo era un doble más, con su propia cara, perpetuada en el lienzo o en el yeso, en el cartón o en algo infinitamente más siniestro?» (114). Antes de abandonar definitivamente la casa, interroga a Dalia al respecto. Ella tiene un acceso de risa y, aunque de forma nebulosa, le da a entender que Fifo no es otra cosa que un sexo de goma «convertido en un segundo doble de René» (114).

En lo que respecta al *dildo*, resulta igualmente importante proponer una lectura alternativa en la que no sea considerado únicamente como una nimia imitación del pene de René. Como veremos en el Capítulo III, para Dalia el maniquí y Fifo constituyen también tecnologías de producción de placer sexual en relación con lo imaginario y con su modo particular de construir a René como sujeto ausente. Atendiendo al nuevo horizonte de visibilidad que abren este doble y el objeto protésico, será posible apreciarlos como algo más que simples representaciones artificiales de René y de su órgano sexual.

2.2.5 Dobles imaginados por René

Para iniciar el análisis de los dobles del décimo capítulo «La carne de gallina», es preciso hacer referencia primeramente a la caracterización psicológica de René establecida por el narrador. En este punto de la novela, el personaje ha conseguido salir de la Escuela del Dolor, no obstante, la zozobra y el recelo ante los peligros se incrementan exponencialmente con su regreso a la sociedad. Además, debemos recalcar que su estado físico y mental es frágil por los acontecimientos violentos que ha presenciado la noche anterior y por el reciente descubrimiento de su cuarto doble. Dentro del elevador en el que se dispone a abandonar la casa de Dalia se encuentra con los cuatro dobles imaginados. La consternación que embarga a René al conocer a su doble de plástico es tan grande que pone en duda la estabilidad del orden de lo visible y ocasiona que considere a cuatro personas como sus dobles:

«Si eran cuatro seres humanos, René los vio como cuatro maniqués, dobles de su propia persona. Aunque en el grupo había dos mujeres, las creyó igualmente encarnaciones de sí mismo. Y los cuatro «René» lo miraban burlonamente.» (115).

El trastornado joven proyecta sus temores al ver a estos personajes como desdoblamientos de su persona, al tiempo que asume automáticamente que obedecen órdenes del partido de los chocolatófilos y que están en ese lugar cumpliendo alguna misión específica. Entonces, tiene un acceso de ira en el que descarga con asertividad su frustración acumulada: «Con voz desafiante dijo que doblar a un ciudadano constituía un delito de lesa patria, y que nada en el mundo justificaba el doblaje que hacían de su persona.» (115). A pesar de que las evidencias demuestran lo contrario, ya que ni en parecido ni en constitución física los personajes pueden ser sus dobles, René está completamente convencido de que son otras tantas de sus copias y les increpa furioso «que, si querían entenderse con él, debían empezar por recobrar su verdadera personalidad.» (115). Un anciano, convencido de que René está desquiciado, le sigue la corriente inventando la historia de que han sido pagados para doblarlo y garantizar así su protección en caso de un ataque:

«René palideció. Con voz desfallecida musitó: —¿Un atentado contra mí?
—¿No lo sabe? —exclamó el anciano, y tuvo que hacer un esfuerzo para no reír—. Muy pronto le harán un atentado; por eso la persona interesada en salvarle su vida paga una crecida suma a quien acepte hacer de su doble. A nosotros nos hacía falta dinero. (...)
—¿Qué hago? —preguntó René consternado, saliendo del ascensor.
—Búsquese otro doble. Nosotros vamos a cobrar nuestro dinero.» (115-116).

Incluso si la historia del anciano es completamente falsa y se configura como una cruel burla, resulta vital porque con esta invención se retoman y consolidan algunos temas desarrollados en el transcurso de la novela como la constante inseguridad reinante en esa sociedad distópica y la necesidad de que René asuma activa y conscientemente el rol de perseguido que huye de sus perseguidores. De este modo, el protagonista comprende que el acoso al que está expuesto como futuro líder de la Causa es ineludible. El siguiente extracto textual ilustra este punto de modo paradigmático:

«(...) En distintas ocasiones Ramón le había dicho que tendría que encarar la vida desde el punto de vista del atentado. Que desconocidos en un ascensor se lo recordaran era una confirmación y hasta una saludable advertencia. (...)

Estaba claro que le habían gastado una broma, pero habían elegido como objeto para hacerla el atentado y la elección constituía la confirmación rotunda del estado general de las cosas. Entonces no había escapatoria posible.» (116).

En aras de descubrir algunos matices de esta interesante escena, podemos introducir en nuestro análisis la noción psicológica de delirio. En su *Diccionario de Psicología* (2002), el filósofo y académico italiano Umberto Galimberti define el delirio como «idea o conjunto de ideas que, aun sin tener correspondencia alguna con los datos de la realidad, no ceden a los argumentos de la discusión ni a los desmentidos de la experiencia.» (Galimberti, 2002: 292). Si tomamos en cuenta las clasificaciones propuestas por este autor, podemos decir que René experimenta un «delirio de persecución, típico de quien está convencido de la existencia de un complot en su contra, y por lo tanto está obligado a defenderse y sospechar de todos». (294). Los perseguidores de René están localizados en dos grupos bien precisos e identificables: los emisarios de la batalla por la carne y los militantes del partido contrario. El protagonista no tiene sosiego ni paz mental porque reiteradamente teme que los emisarios lleguen hasta él para persuadirlo de asumir su cargo como futuro dirigente o que, en un escenario incluso más macabro, lo alcancen los enemigos de la Causa del Chocolate.

Para entender mejor algunos factores implicados en la alteración del estado de conciencia de René, son significativas también las consideraciones sobre el delirio que cita Galimberti del reconocido psiquiatra italiano Giovanni Jervis en su *Manuale Critico di Psichiatria* (1975):

«La experiencia de pasividad y la experiencia de aislamiento se refuerzan mutuamente: quien se siente ‘pasivizado’ por los acontecimientos y por la situación en la que se encuentra tiende a estar aislado de los demás y a aislarse de la realidad; quien está en situación de aislamiento de los demás tiende a sentirse ‘pasivizado’, influido, amenazado e impotente respecto a los acontecimientos» (292).

René está dominado por sensaciones de pasividad e impotencia que le impiden lidiar adecuadamente con la realidad y que alteran la lógica de su pensamiento. En la misma medida, carece de contacto o conexión genuinos con el resto de los personajes. Está aislado

porque no cuenta con amigos ni confidentes que lo asistan en la resolución de sus conflictos e inquietudes.⁶⁸ Dicha situación determina su imposibilidad para establecer una verbalización eficaz y significativa, puesto que no tiene a quien comunicar abiertamente las vicisitudes de su trayecto vital. De todo el catálogo de personajes piñerianos, solo él se debate entre asimilación o intransigencia, entre aceptación o recriminación de la violencia, entre mimesis o inventiva libre y espontánea. No cabe duda, por consiguiente, que René es un *outsider*, un marginado solitario que subsiste en un universo distópico, en el cual imperan la crueldad, la violencia, el autoritarismo, la manipulación y la muerte, donde la subyugación del yo y la anulación de la autonomía se fomentan continuamente por los mecanismos de poder.

Por lo tanto, podemos considerar que este delirio funciona como matriz de una fragmentación subjetiva del protagonista. En la misma medida, se manifiesta como consecuencia del deterioro de la relación consigo mismo y de la consiguiente pérdida de control de la realidad, a la que dota de una interpretación diferente. Es posible también entender esta reacción como un mecanismo de defensa que le permite reestructurar una realidad que escapa de su control.

2.2.6 *Doppelgänger* de René

La inserción del *Doppelgänger* o doble humano de René ocurre en el penúltimo capítulo nombrado «La batalla por la carne». A estas alturas de la narración, la estabilidad mental y afectiva de René está seriamente comprometida por lo que sufre delirios de persecución. Paulatinamente, la paranoia⁶⁹ y el temor constante a ser vigilado y perseguido van en ascenso. Esto se debe principalmente a la interacción con cinco de sus dobles, a los dos encuentros

⁶⁸ Este rasgo ha sido apuntado por Antón Arrufat en su prólogo “La carne de Virgilio” a la novela: «(...) René está solo. No tiene amigos de su edad y es hijo único. Nadie lo acompaña, rectifica ni influye. (...) Cada experiencia que vive es individual, aislada y se cierra sobre sí misma. (...) cuando su padre, (...) decide, (...) enviarlo a la escuela, no se relaciona con ninguno de sus condiscípulos. Es más, se aparta, los rehúye, y defiende a toda costa su soledad personal.» (Arrufat, 1998: 6).

⁶⁹ Galimberti define la paranoia en los siguientes términos: «(...) psicosis caracterizada por un delirio más o menos sistematizado, centrado en temas de persecución, grandeza o celos. No está acompañada de alucinaciones ni de síntomas disociativos o de deterioro, por lo que la personalidad paranoica conserva pensamiento, inteligencia, voluntad y vida de relación que no presentan grandes trastornos más allá de los inducidos por la temática delirante.» (786).

con Martín García⁷⁰, –el sosia de Ramón–, al asesinato a sangre fría de sus padres, y a los múltiples intentos de acercamiento que han emprendido los dirigentes del partido de los chocolatófilos. El siguiente fragmento describe cómo mientras se desplaza por la ciudad en el transporte público René es embargado por la zozobra y el recelo:

«él estaba a merced de ellos. Cada vez que el ómnibus echaba a andar de nuevo, tras cada parada, aumentaban sus temores: la distancia amenguaba, el fantasma de los emisarios se hacía más corpóreo. (...) ahora, rendido, ansiando, al igual que los pasajeros del ómnibus, tomar un descanso, verse obligado a espiar y acercarse con temor a su casa, entrar en ella con paso de lobo. Al parecer nunca iban a dejarlo tranquilo.» (135).

Ante este amenazante estado de cosas, René llega a la habitación que renta en una casa de huéspedes y percibe que alguien escudriñó sus pertenencias. Malhumorado, recrimina a la encargada, quien se defiende diciéndole que él mismo había llegado una hora antes para revolverlo todo como un loco. Haciendo un gesto de demencia con su mano, la chica le muestra una taza de café solicitada por él previamente. El narrador expone explícitamente el desconcierto que se apodera de René con esta declaración: «Lo que se nombra sinrazón, disparate, confusión, empezaba a posesionarse de su mente.» (147). Para disipar sus ideas, el joven se asoma a la ventana y, al ver en la esquina a un sujeto sospechoso que lo mira fijamente, desciende a la calle a toda velocidad. Desde este momento, comienza a percatarse de que ha llegado una nueva fase en la que no tendrá sosiego:

«Percibía que acababa de empezar una nueva estación de su vía crucis pro carne. (...) Cuando él se asomó a la ventana y vio al otro, se convenció de que la carne no lo había olvidado. Volvía por el contrario con renovados bríos a ensañarse en la suya.» (148-149).

Como podemos apreciar, inicialmente el *racconteur* se refiere al *Doppelgänger* y último doble de René empleando el pronombre indefinido «otro» para presentarlo de manera

⁷⁰ Debemos decir que las conversaciones entre René y el sosia sirven de prelude para la presentación de su último y más influyente doble, que definimos aquí como su *Doppelgänger*. La importancia y la funcionalidad que reviste el personaje de Martín García en la novela serán analizadas en el Capítulo III.

imprecisa. De hecho, la distinción lingüística «el otro», que establece una oposición entre René y su doble, se reitera a lo largo de este capítulo. Al instante, René comprende la discrepancia sustancial entre su *Doppelgänger* y los dobles inanimados anteriores, pues, a diferencia del resto, esta concreción «Tenía vida real; era de carne y no iba, como en los sueños, a esfumarse.» (148). Después de perseguir a toda velocidad a su doble por algunas cuadras, René entra en una sastrería que opera como el espacio destinado para la prueba de reconocimiento físico. Ambos personajes observan y comparan detenidamente sus reflejos ante un gran espejo:

«Pidió al dependiente unos modelos para ver si él y su hermano se hacían cortar dos trajes. René lo oyó con gran estupefacción. El otro, señalando un espejo de cuerpo entero, le hizo señas para que lo siguiera. Una vez que estuvieron frente al espejo, dijo:

—Solo faltaba esta prueba. Nos parecemos como dos gotas de agua. —Miró fijamente a René y añadió—: Ahora no podrán negarme el puesto.» (149).

Si reparamos en la frase coloquial «Nos parecemos como dos gotas de agua», podremos reconocer el símil como figura retórica que da cuenta del insólito parecido físico. El dependiente de la sastrería ratifica esta semejanza preguntándoles si son mellizos. Además, no solo se alude a la similitud de apariencias, sino también del sonido de sus voces: «Al oír esa voz que recordaba la suya, René dio un paso atrás, (...)» (149). Aunque el doble emplea la forma de tratamiento «usted», en señal de respeto para dirigirse a René, también lo llama repetidamente «hermano»: «Hay tiempo para todo, hermano» (152), «¡Estaba vivo, mi hermano!» (154), «Despierte, hermano» (154), «Escapatoria o no, hay que vivir, hermano.» (155). Este tipo de tratamiento repercute directamente en la interacción entre ambos personajes, ya que entabla vínculos de proximidad, familiaridad, al tiempo que acorta las jerarquías y distancias.

El *Doppelgänger* propone a René ir a un bar en donde primeramente le relata eventos de su vida pasada caracterizada por la pobreza y las privaciones. Luego le ofrece explicaciones sobre cómo fue reclutado por uno de los miembros del Partido de los Chocolatófilos bajo la excusa de que necesitaban un doble que remplazara a un famoso actor de cine en algunas

escenas de peligro. Seguidamente, procede a detallarle el proceso de su contratación como doble, el cual consta de dos pruebas estructuradas a modo de ensayo de escena teatral o cinematográfica con guiones predeterminados. La primera prueba consiste en disparar a quemarropa a «el Maligno», un viejito amarrado que ruega por su vida. El doble, siguiendo las instrucciones dadas por los dirigentes y desoyendo las súplicas de la víctima, le dispara directamente al corazón. A continuación, mientras cena en un restaurante de lujo, le cuenta a René la «segunda escena» o prueba en la que debe interpretar «el papel de acorralado, huir de una emboscada y caer en otra emboscada y perder la vida» (153) como resultado del encuentro con dos tipos armados. A todas luces, ambas escenas son desarrolladas como representaciones escénicas de los roles que deberá cumplir en su futuro como doble sustituto de René. Con su papel de “actor” debe encarnar los ya familiares roles de perseguidor (en la primera escena debe asesinar) y de perseguido (en la segunda escena debe morir asesinado).

El diseño de la caracterización del *Doppelgänger* se teje mediante la oposición de caracteres entre ambos individuos. René es tímido, sensible, compasivo, mientras su otro yo es un asesino extrovertido y ambicioso. En otras palabras, sus personalidades operan en las antípodas suscitando que no haya unificación posible entre estos temperamentos por ser tan discrepantes. A través del discurso en primera persona se perfilan las características psicológicas del doble. Algunas de las más significativas podrían ser su cinismo y su sentido práctico cuando enuncia: «Puedo perder la vida. No obstante, para qué quiero esta carne si no puedo alimentarla y hacerla gozar como ella se merece.» (150)

En el capítulo I, referimos varios rasgos generales de la caracterización y función diegética presentes en la tradición literaria del *Doppelgänger* que podemos detectar claramente en el doble de René como su identidad física, su sexo masculino, su cualidad siniestra o amenazante, su naturaleza antitética, su potencia para generar un enfrentamiento y su valor simbólico como heraldo de perjuicio o muerte. Con sus sórdidas revelaciones el doble cambia raigalmente la cosmovisión de René, quien comienza a reconocer muerte en todos los objetos dispuestos a su alrededor en el restaurante. La perspectiva de René es descrita por el narrador mediante la introducción de un campo léxico-semántico asociado con un contexto funerario con términos como «cadáveres», «mármoles», «tumbas» y «lápidas», lo cual es muy

relevante, ya que este ámbito mortuorio se enlaza con el oficio de sepulturero que asumirá más adelante René.

«René miró en torno suyo y tuvo la impresión de que la gente que llenaba la cafetería, ellos dos incluidos, eran cadáveres, los cortinajes negros, las mesas, tumbas y sus mármoles eran lápidas. Involuntariamente murmuró:
—No hay escapatoria.
Y cerró los ojos.» (154).

Este gesto de cerrar sus ojos es profundamente significativo porque puede leerse como símbolo de la renuncia de René a su vida previa, a las aspiraciones y proyectos que concibió para mantenerse alejado de la Causa. A partir de este crucial momento, el joven finalmente entiende que no existe salida posible, que está forzado a cerrar un ciclo vital e iniciar una nueva etapa en la que deberá ceder el control de sus acciones y de su destino.

A modo de conclusión del presente capítulo, diremos que a lo largo de las páginas precedentes hemos querido dimensionar los principales recursos temáticos, formales, retóricos y estilísticos utilizados por Virgilio Piñera para insertar, caracterizar y conferir unidad a los dobles de René. Con este fin, optamos por la agrupación de los mismos en seis manifestaciones (varios retratos, una estatua, un maniquí, cuatro dobles imaginados y un *Doppelgänger*), por el establecimiento de subdivisiones en tipologías de dobles subjetivos de carácter externo (varios dobles artificiales bidimensionales, dos dobles artificiales tridimensionales, cuatro dobles abstractos y un doble carnal) y, en último término, por la conformación de acápites analíticos específicos. Lo anterior permitió examinar cronológica y minuciosamente las diferentes estrategias narrativas de presentación como la écfrasis, la anticipación, la gradación, la focalización, la repetición y el suspenso. En menor medida, también realizamos un ejercicio comparativo de algunos de sus rasgos comunes y diferenciales para explicar cómo operan los dobles en el texto literario.

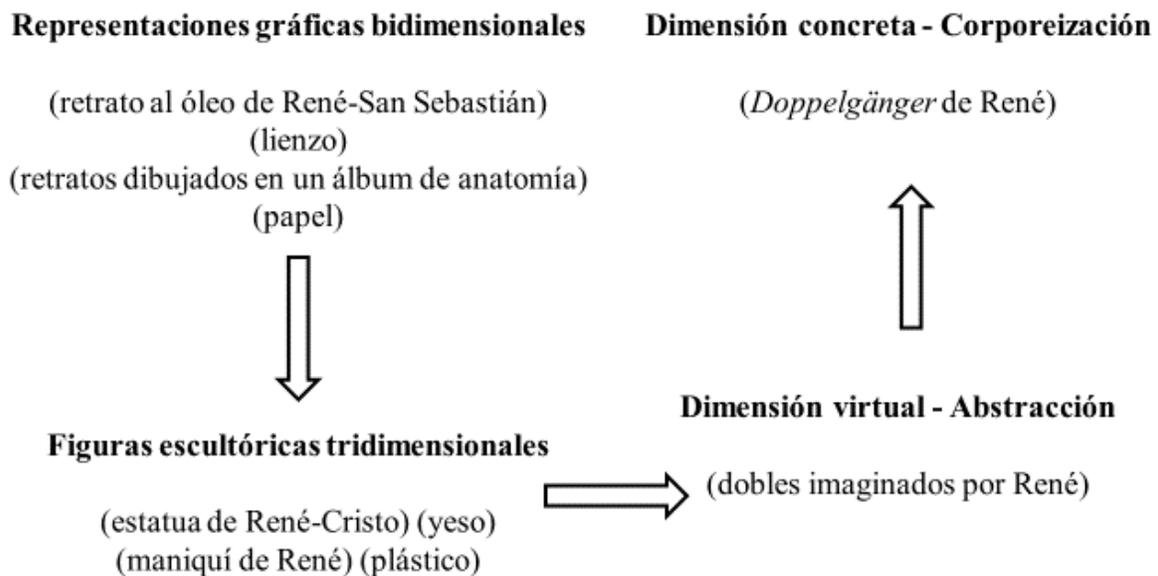
Otro propósito fundamental fue la revisión descriptiva, expositiva y analítica de cada una de las manifestaciones del desdoblamiento de René para recabar elementos episódicos y valorativos acerca de las escenas en que intervienen y la consecuente inserción de estas en el

contexto narrativo global. Dicho interés evidencia dos preocupaciones: la primera consiste en explicar el modo en que son presentados los dobles en relación no solo con René, sino también con otros personajes, temas y acontecimientos de la novela, mientras que la segunda se sustenta en el deseo de establecer un marco propicio para el análisis ulterior de la funcionalidad que desempeñan.

Capítulo III. Análisis de la funcionalidad de los dobles literarios

3.1 Consideraciones generales sobre la funcionalidad de los dobles en *La carne de René*

Con el objetivo de retomar algunas reflexiones de carácter general, presentamos nuevamente el esquema propuesto en el Capítulo II donde se sintetizan algunos rasgos principales implicados en la configuración y dimensiones en que actúan los dobles de René. Este diagrama servirá como fundamento para el estudio de la relación y funcionalidad que desempeñan los dobles en la conformación estructural de la novela.



Como regla general, los encuentros con sus dobles –efigies, seres abstractos o de carne y hueso– no son deseados ni solicitados por René, por lo que desatan en el personaje reacciones traumáticas o de profunda aversión. La recurrencia de los dobles y la amplificación de las dimensiones en que los mismos intervienen permite hablar de un largo proceso de concatenación en el que cada una de estas manifestaciones va mermando progresivamente la capacidad del protagonista de conservar su autonomía. A dicho proceso se suma la interacción de René con los dobles de otros personajes: los Cristos asignados a cada alumno de la escuela de Mármolo y Martín García, el sosia de su padre Ramón, contratado por los dirigentes de la Sede de la Carne Acosada. La reiteración y progresiva intensificación de este motivo literario alcanza tal grado que el protagonista se siente presa del asedio de ese mundo

iterativo, lleno de reproducciones, fragmentado en relaciones duales y del que no puede escapar.

Varios elementos que estructuran la novela: la repetición (de procedimientos, motivos y elementos) y la reacción que se materializa en la huida de René⁷¹ pueden ofrecernos pistas significativas para intentar comprender a cabalidad la dinámica y funcionalidad de los dobles. No es ningún secreto que a mayor empeño de René por escapar de su destino corresponde una intensa y sistemática irrupción de dobles a lo largo de la trama novelesca. La numerosa cantidad de dobles que hemos analizado –seis manifestaciones diferentes– es sustancial para transformar radicalmente el comportamiento del joven inexperto.

Como referimos en la Introducción, tres artículos focalizan una mirada reflexiva hacia el motivo del doble literario y su funcionalidad como recurso privilegiado en la narrativa piñeriana: «Funciones del doble en la narrativa de Virgilio Piñera» (Ibieta, 1990), «Significado del doble en la obra de Virgilio Piñera» (Cabrera, 2005) y «La delectación morosa en *La carne de René*, de Virgilio Piñera» (Cuadra, 2012). Por su importancia, estos textos se asumen como referentes teóricos en este apartado de la investigación.

Pilar Cabrera reconoce el doble como un elemento temático significativo de la producción piñeriana.⁷² Según la autora, la relación entre el original y el doble es «una reflexión acerca de la identidad individual, que aparece involucrada en una lucha de resistencia contra distintas instancias opresoras» (Cabrera, 2005: 66). Más adelante, añade que revela «el interés de Piñera en la lucha del individuo por constituirse a sí mismo en medio de instancias antagónicas» (66). Otro elemento crucial para la teórica es que en la obra del escritor cubano se representan instancias de opresión que utilizan la «repetición forzosa de una norma o modelo» como mecanismo «con el fin de imponer al individuo una identidad

⁷¹ En “La carne de Virgilio” (1998), prólogo de la novela, Antón Arrufat explica así la actitud de René con respecto a la huida: «Toda su acción, desde el primer capítulo hasta el último consiste solamente en huir. Huida patética, y semejante a una apuesta metafísica, pues paso a paso comprende con horror que su lucha es imposible: nunca podrá escapar de su propio cuerpo.» (Arrufat, 1998: 6).

⁷² En su breve artículo dedica una reflexión a este motivo analizando cuatro obras: las piezas teatrales «Electra Garrigó» y «El encarné», el relato «La cara» y *La carne de René*.

preestablecida.⁷³ Esta imposición no es solo moral o ideológica sino también física, es decir, busca moldear al cuerpo, controlar el dolor y el placer» (66). En las páginas que siguen analizaremos algunos pasajes concretos para reflexionar sobre las estrategias empleadas en el desarrollo de la repetición y las complejidades que reviste no solo como modelo subordinante instaurado mediante diferentes vías, sino también como recurso que estructura la diégesis.

Sobre las particularidades que alcanza el tratamiento del motivo del doble comenta Gabriella Ibieta: «Esbozado en los cuentos, el tema del doble adquiere mayores dimensiones en *La carne de René*, novela en la cual los dobles barrocos se multiplican a medida que avanza el complicado argumento» (Ibieta, 1990: 983).⁷⁴ Con respecto a la cita anterior, resulta imprescindible realizar dos precisiones. En primer lugar, no consideramos conveniente la elección del calificativo «barroco», que Ibieta adopta de la clasificación propuesta por Robert Rogers en *A psychoanalytic study of the double in literature* (1970) para analizar la presencia y función del doble en obras autorreflexivas de Nabokov y John Barth por las múltiples complicaciones semánticas que puede entrañar el uso de este término acuñado por la historiografía y crítica artístico-literaria. En segundo lugar, como ya hemos apuntado, más que una multiplicación de naturaleza arbitraria, advertimos un proceso de transición de los dobles, pues estos nunca comparten un mismo espacio físico o marco temporal.

No es casual en absoluto el afán persistente de Piñera por sumergir al desdichado René en un universo textual rebotante de dobles. La repetitiva acumulación se manifiesta también desde los niveles lexical y semántico, pues el autor hace uso del vocablo «doble» con función sustantiva en ochenta y cuatro oportunidades a lo largo de la novela. La sucesión insistente de los dobles otorga un peso innegable al desarrollo de los acontecimientos, puesto que

⁷³Cabrera señala que el modelo que se intenta imponer a René está basado en los roles de género de la heterosexualidad obligatoria y conecta esta idea con algunas de las nociones que la filósofa Judith Butler desarrolla en *Imitation and Gender Insubordination*: «La posibilidad de representar una identidad diferente desaparece cuando el cuerpo (...) significa una función y un destino prefijados. Este es precisamente el punto que Butler ataca en su crítica de la heterosexualidad obligatoria». (Cabrera, 2005: 70).

⁷⁴Ibieta parte de un análisis del doble en *La carne de René* y en ocho cuentos examinados en el siguiente orden: «Una desnudez salvadora», «Proyecto para un sueño», «Las partes», «La cara», «El caso Acteón», «La caída», «El que vino a salvarme» y «El otro yo».

socava las bases de la construcción individual, condicionando las acciones que acomete el protagonista. En su conjunto, estos desdoblamientos no son una mera tautología, en virtud de que alcanzan una evolución transitando entre diferentes planos o niveles de representación, de percepción, de interacción con René y, por ende, de significación.

Los dobles se fusionan e interconectan en los planos de la conciencia y de las experiencias vitales de René al ritmo de un movimiento progresivo en el que van adquiriendo prominencia, cohesión y densidad. Dicho movimiento no se genera exclusivamente de manera aditiva, por lo que no resultaría coherente valorar la funcionalidad de la repetición como propiciadora de la mera constitución de un conjunto conmutable y asociativo, en este caso de dobles, que conforma una suma de elementos. Tal vez la vía para proyectar un análisis más certero resida en considerar que dicho argumento sugiere una relación íntima e indisoluble entre cada una de las manifestaciones de los dobles que inexorable y deliberadamente remiten a otras. Se sigue, pues, que cada doble adquiere su plena expresión de acuerdo con el resto de elementos del conjunto a los que se integra. Es así como este motivo se inserta en una robusta y continua línea de significación y de funcionalidad que adquiere vigor en el presente textual.

Respecto del tratamiento y funcionalidad que adquieren los dobles en la novela es importante citar las consideraciones de Carlos Cuadra, puesto que se refiere a este motivo como «la columna vertebral sobre la que se articula la trama de la novela» (Cuadra, 2012: 330). Sin lugar a duda, el crítico privilegia en su análisis a tres de los dobles: el retrato de San Sebastián-René, la estatua de Cristo-René y el *Doppelgänger* o doble carnal.⁷⁵

⁷⁵ La tipología de los dobles que distingue Cuadra resulta especialmente útil como antecedente de esta investigación, pues agrupa los dobles en dos conjuntos: el *doble arquetipo* y el *doble réplica*.

El *doble arquetipo* es «una imagen inanimada: una pintura o una escultura que se convierte en un modelo a imitar» (Cuadra, 2012: 336) En este grupo de imágenes «culturalmente aceptadas» incluye el cuadro de San Sebastián y la escultura de Cristo crucificado.

El segundo tipo, el *doble réplica*, es conformado por «seres humanos que renuncian a su propia identidad para convertirse en clones absolutos de otra persona» (340).

Aunque suscribimos algunas de las ideas de Cuadra, no compartimos totalmente estas clasificaciones de dobles. Desde nuestro punto de vista, este autor parece negligir en su análisis a los dobles del álbum de anatomía y a los cuatro dobles imaginados por René en el ascensor, puesto que no da cuenta de sus especificidades estructurales y funcionales. Aun cuando, efectivamente, dedica algunas consideraciones al maniquí de René, - uno de los dobles más interesantes y sugestivos en lo que a nosotros respecta- no lo incluye en ninguna de las categorías que propone. Esto puede deberse a la complejidad del intento por clasificar las tipologías del doble en grupos con características rígidas o sistematizadas. Como anotamos en el Capítulo I, las manifestaciones de este motivo por su naturaleza camaleónica y variable pueden presentar rasgos afines, pero también divergentes.

«El *Chocolatismo* se impone a sus súbditos por medio de dobles y fuerza a René a enfrentarse a tres de ellos, cada uno más poderoso que el anterior. René logra escapar a la influencia de los dos primeros, pero es derrotado por el tercero, una réplica viviente de sí mismo.» (330).

El crítico también vincula el uso de los dobles en la novela piñeriana con algunas concepciones sobre los dispositivos sociales de manipulación y control del Estado desarrolladas por el pensador marxista Louis Althusser.⁷⁶ De manera especial, establece una relación en cuanto a la naturaleza y función de los dobles arquetipo de Piñera –modelos recurrentes de la cultura y el arte conocidos por todos– y las «imágenes especulares» propuestas por el filósofo.⁷⁷

En lo que concierne a la funcionalidad del motivo del doble, también resulta pertinente valorar el siguiente criterio de Ibieta:

«En el texto de Piñera el «doble» de René representa los valores de la sociedad y es creado por ella, mientras que el «yo» ha sido sistemáticamente aniquilado. La progresiva multiplicación de los dobles ha logrado borrar la identidad de René. La culminación de este proceso sucede al morir este último doble, el machito, a quien irónicamente se entierra bajo el nombre de René.» (Ibieta, 1990: 988).

Si bien se refiere al *Doppelgänger* de René, la autora ofrece una conclusión generalizadora que excluye un aspecto cardinal: no todas las manifestaciones que asumen los dobles «representan los valores de la sociedad», o más específicamente los del Partido de los Chocolatófilos. Esto se evidencia claramente en el maniquí de René que posee Dalia de Pérez y en los dobles imaginados por René. Tal como hemos discutido, el maniquí y su respectivo *dildo*, apodado Fifo, son utilizados como juguetes eróticos por Dalia para satisfacer sus

⁷⁶ Althusser, Louis. *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Trad. Ben Brewster. New York y Londres: Monthly Review P, 1971.

⁷⁷ En palabras de Cuadra: «Para Althusser, cada sistema social construye una imagen especular central en la que el sujeto puede reconocerse. Esta implantación comienza ya en la infancia, y se desarrolla a través de la escuela, la cultura, los medios de comunicación, etc.» (Cuadra, 2012: 337).

fantasías sexuales, por lo que no podríamos hablar en este caso de una creación de la sociedad, sino más bien, de un objeto concebido para el deleite individual. Tampoco los dobles percibidos en una alucinación paranoide de René son la personificación de un modelo social, sino el producto de un delirio de persecución exacerbado por la angustia y el miedo que experimenta el joven.

En cuanto a la función que asumen los dobles en la novela, Cuadra sigue, en parte, la misma línea expresada por Ibieta, pues identifica su uso como «la técnica de manipulación más efectiva a nivel familiar y social» (2012: 336), pero se desliga de Ibieta al asumir una visión más abarcadora, ya que también concibe la configuración de los dobles como «producto de los deseos individuales que pasa a formar parte de un sistema de poder.» (338). El crítico va más lejos en su análisis atribuyendo funciones distintivas a los dos tipos de dobles. En el caso de los dobles réplica expresa: «la función del doble (...) es (...) intentar que René renuncie a su identidad y se identifique con una imagen que lo subordina a una voluntad ajena.» (339). En opinión del teórico, el doble réplica surge como una derivación potenciada de la intención de subordinar o destruir la identidad individual:

«El *doble réplica* no es más que el resultado de llevar hasta el extremo la efectividad del *doble arquetipo*. Una vez que los sujetos aprenden a imitar al *doble arquetipo*, ya no hay diferencias entre ellos. Cualquier discrepancia con el modelo tiende a ser eliminada y los sujetos son idénticos entre sí, intercambiables y sustituibles: hemos llegado así al *doble réplica*». (340-341).

Hasta aquí hemos sintetizado algunas ideas centrales que forman parte del marco teórico-crítico en el que inscribir esta investigación. Debemos atender ahora al análisis de la funcionalidad que desempeñan los dobles. Con el objetivo de valorar concretamente las dinámicas en las que intervienen estos motivos literarios, cada uno de ellos será abordado en secciones independientes.

3.2 San Sebastián, sufriente, extático, edificante

A partir de la decodificación de los múltiples signos, que conforman el retrato al óleo del martirio de René-San Sebastián, podemos establecer una conexión insoslayable entre ambos

personajes, pues en dicha pintura se plasman gráficamente algunas de las actividades que el protagonista tendrá que asumir como futuro líder de la Causa. La reacción sufrida por René refleja claramente que aborrece y teme la escena representada por las asociaciones mentales que establece con la imagen del santo. A propósito del espanto que embarga al joven, expresa el narrador: «(...) sentía que sus fuerzas lo abandonaban. Eran emociones intensas. (...) Oscuramente se percataba de que también se contaría con él para «el servicio del dolor». (26) A esto debe añadirse que resulta palmario que este primer doble es constituido como un modelo de conducta e imitación. Después de todo, Ramón pretende que su hijo encuentre en el mártir un ejemplo edificante de comportamiento para su vida sufriente y que emule sus virtudes como es fácilmente apreciable en este fragmento:

«—(...) Si ordené pintar el cuadro fue con el único objeto de hacerte comprender plásticamente tu destino.
—Pero soy yo mismo quien se tortura, padre.
—En efecto, eres tú quien se tortura. Es una manera de invitar a los otros a que lo hagan.» (31).

Siguiendo este razonamiento, podemos señalar que la representación de un martirio resulta sumamente efectiva para la función didáctica que concede Ramón a la imagen del doble San Sebastián. La descripción-contemplación del cuadro funciona como una estrategia de écfrasis comunicativa, una suerte de proemio visual, al generar en la diégesis un umbral propicio para informar a René sobre la génesis de la Causa, la absurda revolución de los chocolatófilos y las peripecias experimentadas por su abuelo, el fundador del Partido.⁷⁸ Al fin y al cabo, con la introducción de este recurso plástico, Ramón se propone poner a René en posesión del «secreto de la carne» (23) valiéndose de estímulos visuales, auditivos y táctiles. El carácter representacional de la écfrasis y su función didáctica se refuerza durante el desenlace del diálogo a través de un acto que establece una analogía entre las saetas que perforan el cuerpo de San Sebastián y la aguja que Ramón hunde en el brazo de René:

«—(...) ¿Quién, en medio de tantas flechas, resistiría la tentación de clavarte

⁷⁸ Este personaje es denominado hiperbólicamente como La Criba Humana por el sinfín de lesiones que ostentaba en su cuerpo.

una más? Por ejemplo, yo.

Y rápido como el rayo le clavó una aguja en el brazo. René dio un grito y cayó a los pies de su padre, quien, levantándolo, dijo con inmensa ternura:

—He ahí tu regalo de cumpleaños.» (31)

Este gesto paterno es sumamente significativo debido a que el pinchazo constituye la primera de una serie de agresiones corporales a las que deberá enfrentarse René. La violencia aplicada sobre el personaje irá creciendo en escalas de intensidad con el transcurso de la trama y, como veremos más adelante en el apartado 3.4, encontrará su culminación en las prácticas “formativas” de la Escuela del Dolor.

3.3 Un álbum reinventado

Tal como hemos discutido, durante el viaje en tren hacia la escuela del Dolor el segundo grupo de dobles -los retratos dibujados con el rostro de René-, es presentado mediante el empleo de recursos diegéticos como la écfrasis y la repetición que se concretan en dos estrategias. Por una parte, con la inclusión de dobles plásticos en los que se advierten y detallan determinadas modificaciones, y por otra, con el establecimiento de asociaciones simbólicas de carácter ilustrativo que, en palabras de Ramón, «son solo variaciones sobre un mismo tema» (44). En rigor, la repetición organiza, aglutina el discurso visual plasmado en el libro y orienta las relaciones de identificación y equiparación de René con sus dobles artificiales.

Una noción que podemos vincular con lo dicho anteriormente es la de sujeto fractal de Jean Baudrillard por su estrecha relación con la fragmentación y «desmultiplicación fractal» (Baudrillard, 1988: 37) que experimentan el cuerpo, el sexo y el deseo del individuo en la era de la hiperrealidad y la simulación. El neologismo fractal, acuñado por el académico polaco Benoît Mandelbrot, proviene del campo de las matemáticas, específicamente de los estudios sobre geometría desarrollados a partir de la década del setenta.⁷⁹ Según el Diccionario de la Real Academia, el vocablo define a un objeto geométrico cuya estructura básica, fragmentada

⁷⁹ Al respecto, véanse las publicaciones del autor: *Fractales: forma, azar y dimensiones* (1977), *La geometría fractal en la naturaleza* (1982), *Las múltiples caras de la escala. Fractales, geometría de la naturaleza y economía* (1982) y *Fraktal Kikagaku* (1988).

o aparentemente irregular, se repite a diferentes escalas y tamaños. Dicha categoría científica es recuperada por el filósofo y sociólogo francés en su libro *El otro por sí mismo* (1988). En palabras del autor, el sujeto fractal es aquel que:

«(...) en lugar de trascenderse en una finalidad o un conjunto que le supera, se difracta en una multitud de egos miniaturizados, absolutamente semejantes entre sí, que se desmultiplican embrionariamente como en un cultivo biológico, saturando por escisiparidad su entorno hasta el infinito.» (Baudrillard, 1988: 34-35).

Esta definición está en consonancia con la etimología del adjetivo latino *fractus* y del verbo *frangere*, cuyos significados respectivos son «quebrado» y «romper, partir en pedazos». La multiplicación de René en tantos dobles provoca, gradualmente y a fuerza de acumulación y reiteración, una atomización de su esencia identitaria que hará que al final de la novela sea incapaz de tener una individualidad deslindable. La dispersión de René como sujeto fractal que puede ser reproducido en un ciclo *ad infinitum* se hace patente en este fragmento en el que contempla a sus dobles artificiales:

«Del álbum solo quedaban las figuras masculinas convertidas en otros tantos René. La boca se le llenó con una palabra y experimentó la angustiada sensación de que se ahogaba. Esa palabra era: repetición. Por repetición se intentaba convencerlo y por repetición querían acostumbrarlo. Se vio hojeando infinitos álbumes en que se exhibían a infinitos René.» (42).

La autosimilitud y su inherente propiedad de reproducción continua en diversas escalas se asocian directamente con el quiebre o fractura de un todo –en este caso de René– en pequeñas unidades. Como sostiene Baudrillard:

«El parecido ya no apunta a los demás, sino que es aquel, indefinido, del individuo consigo mismo cuando se resuelve en sus elementos simples. La diferencia, al mismo tiempo, cambia de sentido. Ya no es la de un sujeto con otro, sino la diferenciación interna del mismo sujeto al infinito. La fatalidad actual corresponde al orden del vértigo interior, del estallido en lo idéntico, de

la fidelidad del «narcisista» al propio signo y a la propia fórmula. Alienado de sí mismo, de sus múltiples clones, de sus pequeños yoes isomorfos...» (Baudrillard, 1988: 35-36)

La dinámica entre los polos de la reiteración y la variación está sustentada principalmente por la representación de disímiles tipos de torturas –flechazos, desolladura, quemadura y castración– infligidas sobre los cuerpos plásticos o «pequeños yoes isomorfos» de René. Debemos considerar, además, que los rasgos faciales de los verdugos –presentados como el desollador y el tostador– son borrados y reemplazados por signos de interrogación. Con afán pedagógico, Ramón explica a su hijo el motivo de la despersonalización de las figuras y del uso de estos signos que califica como simbolismos: «El hombre sin cara y con una interrogación significa que desconocemos a tu desollador. Puede ser H, puede ser X.» (44). Tomadas del lenguaje algebraico, las letras H y X señalan la incógnita a resolver en cualquier ecuación y, por extensión, representan a seres sin rostros o nombres definidos que, a su vez, reproducen la incertidumbre acerca de la identidad que asumirán los eventuales agresores de René. De suerte que los verdugos que acompañan a los dobles son recreados como modelos humanos esquemáticos y universales.

En lo concerniente a la funcionalidad de estos dobles, es importante señalar que los retoques plásticos asumen un carácter esencialmente didáctico, puesto que la indudable intención de Ramón es adulterar las figuras del álbum poniéndolas al servicio del dolor, como se refleja inequívocamente en este pasaje: «(...) solo he querido con estos groseros retoques, hacer un poco (...) de nuestra pedagogía.» (44). Ramón, con el citado propósito en mente, no solo elimina todas las figuras femeninas, sino que también modifica sustancialmente las figuras masculinas presentes en el libro y, con ello, desvirtúa las asociaciones erótico-sexuales concedidas previamente por Dalia.⁸⁰

De este modo, el actual líder del Partido, se propone potenciar una función educativa al impregnar a estos dobles con el espíritu de la Causa: «(...) pensé que, sacrificando un poco el arte en aras de la Causa, podría, (...), retocar dichas figuras al extremo de volverlas

⁸⁰ Véase el apartado 2.2.2 Retratos dibujados en un álbum de anatomía.

serviciales.» (43). Los dobles, preñados de nuevos sentidos asociados con el sufrimiento y la vulneración del cuerpo, están destinados a mostrar pictóricamente el destino que deberá asumir René en su rol de perseguido. Desde luego que las espeluznantes escenas en las que intervienen los dobles bidimensionales pueden ser utilizadas con carácter operativo como material complementario de cuya «laboriosa contemplación» (44) aprender durante el periodo de estudio en la escuela de Mármolo, como es apreciable en este fragmento: «El álbum, modificado por su padre, podría ser definido también como un instrumento en el sufrimiento del cuerpo.» (49).

Sería enriquecedor considerar este ejercicio creativo de Ramón en relación con los modos de producción del palimpsesto en la escritura y del *pentimento* en las artes plásticas. Los antiguos denominaban palimpsesto a aquellas prácticas de economía y reciclaje en las que el contenido de un soporte físico era borrado expresamente para inscribir nuevos signos en la misma superficie y, en consecuencia, se identifica con este nombre al soporte mismo. En cuanto al estudio de esta noción, cabe destacar el trabajo de Ángel Escobar como compilador de un sólido volumen de ensayos bajo el título *El palimpsesto grecolatino como fenómeno librario y textual* (2006) concebido como plataforma crítica para explorar esta práctica en el contexto literario. Tal como lo ha formulado el académico:

«Solemos denominar «palimpsestos» a los códices escritos sobre folios de pergamino cuya primera escritura se eliminó mediante lavado o raspado para poder transcribir sobre ese mismo pergamino un segundo texto. A veces el pergamino llegaba a reutilizarse incluso una segunda vez (*bis rescriptus* o *ter scriptus*) (...)» (2006: 16).

Consideramos valiosa la figura del palimpsesto en la medida en que hace referencia a un texto donde coexisten como mínimo dos escrituras heterogéneas: una primigenia (*scriptio inferior*) y otra incorporada diacrónicamente (*scriptio superior*). De acuerdo con la civilización latina, la *scriptio inferior* pertenecía al *codex antiquior*, mientras que la *scriptio superior*, al denominado *codex recentior* o *codex rescriptus*.⁸¹ Estas formas de escritura

⁸¹ Para una explicación más detallada consúltese el artículo de Edoardo Crisci: “Codices Graeci rescripti fra antichità e Medioevo bizantino. Il caso di palinsesti di Grottaferrata”, (2006).

encuentran resonancia en las ideas desarrolladas por Gérard Genette en *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1989), un libro seminal para la teoría literaria, en donde investiga sobre la transtextualidad a partir de un vasto conjunto de relaciones: –hipertextualidad, intertextualidad, paratextualidad, architextualidad, metatextualidad– que no es posible reproducir en este breve espacio. De acuerdo con Genette, la hipertextualidad es «(...) toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario» (1989: 14). Dicha definición sugiere una relación íntima entre las categorías de hipotexto y la *scriptio inferior*; y, en la misma medida, entre la *scriptio superior* y el hipertexto, el cual es definido como «(...) todo texto derivado de un texto anterior por *transformación* (...) o por (...) *imitación*» (17).

Podríamos hablar entonces de la existencia de una recodificación que transita de la mera esquematización científica de la anatomía del cuerpo humano y sus estructuras biológicas, pasando por lo erótico para concluir con representaciones enfáticas de diferentes actos de violencia descarnada. Las imágenes se configuran como representaciones desligadas de su campo de acción inicial al ser manipuladas, intervenidas ulteriormente. De hecho y hasta cierto punto, se alteran considerablemente los significantes que serán asociados con nuevos significados motivando un proceso semiótico de vaciamiento y reformulación en el cual se amplían y reorganizan los signos preponderantes.

La noción de palimpsesto se complementa, de manera importante, con la de *pentimento*, la cual se entiende como la modificación hecha por un artista a una obra como resultado de la corrección de algún error de composición o por un cambio de idea o intención con respecto a lo previamente proyectado y/o realizado. Dicho con términos más técnicos, es una estrategia de construcción –pictórica, escultórica y arquitectónica– empleada para la corrección a partir de procesos aditivos en los que se superponen capas y/o materiales. Si bien es cierto que las anteriores son las concepciones más usuales de este término, nos interesa expandir la exégesis de *pentimento* como un simple acto de rectificación hacia un proceso de (re)creación abierto e inacabado que ofrece múltiples posibilidades de expresión creativa. A este respecto, son muy lúcidas las ideas formuladas por Mario Bismarck en «Pentimento, ou fazer e feito, ou o desenho “abs-ceno”, ou, talvez, o elogio do erro» (2007):

«Um *pentimento* é assim uma correção que não esconde o que é corrigido”, isto é, que não pretende obliterar a sua actuação, deixando revelada e revelando o seu estado de indecisão, de disponibilidad, de espaço em aberto, salientando assim a sua condição claramente procesual.» (2007: 10)⁸²

Como hemos podido ver hasta ahora, tanto el palimpsesto como el *pentimento* comparten una zona de convergencia al ser procedimientos constitutivos que entrañan la coexistencia de al menos dos escrituras: la inferior y la superior. En efecto, estas dos inscripciones son heterogéneas en cuanto a cronología, estructuras enunciativas y recursos expresivos, aunque, en palabras de Germán Prósperi, se vinculan por una «contigüidad espacial». (2006: 217).

Los dibujos del álbum son sometidos a una resignificación y, paralelamente, las “correcciones” son aludidas por el discurso del narrador y los personajes con una expresa voluntad de resaltar modificaciones como la inclusión de planos –una lámina es dotada de un fondo con un campo de cultivo sembrado de saetas–, de objetos lesivos o repulsivos –bisturí, soplete, flechas al rojo vivo, tiras de piel humana– y de personajes. Al asumir contenidos y recursos expresivos adicionales, las composiciones descritas proponen una nueva lectura *ad hoc* con los preceptos de la batalla por la carne.

Tal como hemos señalado, la descripción del libro mediante la écfrasis se convierte en una estrategia diegética para poner en circulación un nuevo texto pluridimensional que vuelve perceptible las tensiones y discrepancias de René con sus dobles. La borradura y ulterior inscripción de signos comportan decisiones que cancelan el sentido primigenio de los dibujos del álbum para reactualizar y jerarquizar sus contenidos.⁸³ Consiguientemente, se suscita una pugna de fuerzas entre los recuerdos de las imágenes del *codex antiquior* –escritura inferior– previamente contempladas por René en compañía de Dalia y la asimilación de los nuevos signos del *codex recentior*, –escritura superior– que se incorporan a la construcción de las

⁸² «Un *pentimento* es entonces una corrección que no esconde lo que fue corregido, es decir, que no pretende borrar su actuación, dejando al descubierto y revelando su estado de indecisión, de disponibilidad, de espacio abierto, resaltando así su condición claramente procesual.» (Bismarck, 2007: 10).

⁸³ Al respecto de la pareja conceptual inscripción y borradura, véase el texto *Inscribir y borrar. Cultura escrita y literatura (siglos XI-XVIII)* donde Roger Chartier analiza la tensión entre los modos de producción y asimilación de escrituras duraderas y efímeras en distintas etapas históricas.

manifestaciones de los dobles artificiales.

La contemplación del álbum “reinventado” restablece y confirma el temor inicial de René sobre su macabro contenido y la posibilidad de que mostrara «una horrible sucesión de figuras torturadas» (38). Así pues, con el desarrollo de este pasaje, las escenas terroríficas proyectadas con anterioridad por la imaginación de René en la residencia de Dalia hallan su materialización gráfica, con lo que se refuerza el contraste entre la evocación de momentos pasados y la recepción de nuevos estímulos y contenidos. La evocación influye sobre la percepción, integrando el recuerdo y el reconocimiento, el tiempo pasado y el presente, puesto que el protagonista no solo establece conexiones con los eventos de la velada en casa de la viuda, sino también con los del gabinete de su padre. Si por recuerdo entendemos la actualización de un contenido pasado, podremos comprender cómo los recuerdos de René se remiten al encuentro con su doble de San Sebastián, en la medida en que este segundo grupo de dobles reproduce las imágenes asociadas con «el llamado de la carne» (171).

3.4 Cristos Modernos, microcosmos somáticos

Ya hemos explicado en el Capítulo II que los dobles de Cristo acompañan a los educandos durante los tres años de su aberrante formación en la Escuela del Dolor, cuyo programa incluye prácticas en las que son pinchados, amordazados, atados de pies y manos, sometidos a descargas en la «sillita eléctrica»,⁸⁴ quemados y, de modo general, agredidos mediante toda suerte de torturas psicológicas y físicas. Tomando como punto de partida la imaginaria sufrida de Cristo, que revisamos anteriormente, la institución escolar introduce los dobles “modernos” reactualizándolos como herramientas didácticas con las cuales los jóvenes puedan mirarse en la carne del nazareno: «(...) sus alumnos serían otros tantos Cristos modernizados, crucificados, con cara de felicidad; ablandados, machacados, molidos, comprimidos, pero modernos, siempre modernos.» (75).

⁸⁴ Nótese en el uso del diminutivo un guiño irónico del autor. El sufijo apreciativo “ita” -empleado por el profesor del Curso de Electricidad- gramaticaliza una reducción de tamaño que expresa una atenuación de los elementos potencialmente negativos asociados con la aplicación de este tipo de máquina en la pena capital: «(...) es el único ejercicio que me divierte. Le he puesto el nombre en consonancia con su finalidad: «la sillita eléctrica». Sí, no tienen que mirarme con esa cara de condenados a la última pena. Los norteamericanos tienen la «Silla» con mayúscula, la gran Silla que los lleva rápidos *ad penates*, pero como nuestra misión es el cultivo del cuerpo y no su supresión, nosotros tenemos la «sillita».» (60).

Una afirmación coherente en su valoración sobre la selección de la imagen de Cristo como manifestación del doble y que anticipa nuestros planteamientos sobre la potencia alegórica de esta figura religiosa es la de Lee L´Clerc, quien con acierto señala en su Tesis de Doctorado que:

«The significance of this image lies, of course, in the body of Christ. Christ's body not only serves for visual consumption but communicates, by metaphorical analogy, that ultimately, the body of each student is mirrored in the body of Christ. However, the effect intended by this image is not with the opening up of a history that alludes to the spirituality of Christ, nor the continuity of his myth or history. It is, rather, the body of Christ as bearer of the world's physical pain, and a body that allegorizes suffering in terms of a dialectic of exteriority which is represented. This is a critical distinction from the interiority of suffering as alluded to through Christian teaching, but which cannot be represented.» (L´Clerc, 1999: 188-189).⁸⁵

Reinterpretando los dogmas cristianos, el predicador Cochón desvirtúa el aura divina y redentora del Mesías al equiparlo con el «hijo de la carne (...) apta para el servicio del dolor» (75). La condición de sufriente, la capacidad de soportar estoicamente el dolor en su trance de la crucifixión es lo que motiva la selección e imposición de Jesucristo como modelo a seguir por los estudiantes en los diferentes ejercicios diseñados para entrenarlos en el «sufrimiento en silencio». (57).

Cabe señalar que el encuentro de René con Pedro –uno de los sirvientes de la escuela– opera como pasaje narrativo destinado a esclarecer la presencia de los dobles y a explicar su utilidad como material docente. En otra instancia, también se aborda la aplicación de procedimientos graduales de inscripción a través de los cuales el doble irá mutando su apariencia general por

⁸⁵ «El significado de esta imagen reside, por supuesto, en el cuerpo de Cristo. El cuerpo de Cristo no solo sirve para el consumo visual, sino que comunica, por analogía metafórica, que, en última instancia, el cuerpo de cada estudiante se refleja en el cuerpo de Cristo. Sin embargo, el efecto que pretende esta imagen no es con la apertura de una historia que alude a la espiritualidad de Cristo, ni con la continuidad de su mito o historia. Es, más bien, el cuerpo de Cristo portador del dolor físico del mundo, y un cuerpo que alegoriza el sufrimiento en términos de una dialéctica de exterioridad que se representa. Esta es una distinción crítica de la interioridad del sufrimiento a la que se alude en la enseñanza cristiana, pero que no se puede representar.» (L´Clerc, 1999: 188-189).

el uso de un creyón:

«—(...) ahora el doble solamente está pintado de blanco. Al final de la carrera, estará lleno de marcas rojas. Y cogió de la mesa de trabajo un gran lápiz de creyón rojo. Con este lápiz irá marcando sobre su doble cuanto aprenda allá abajo.» (51).

Este diálogo adquiere tintes cómicos cuando, en un inesperado viraje de los acontecimientos, René se hace con el creyón rojo y verifica la calidad del mismo trazando una cruz en la piel de su pecho:

«—¡Qué hace...! —gritó Pedro—. Usted no es el doble. Es al doble a quien tendrá que marcar cuando llegue el momento.

—Pensaba que sería más conveniente hacer de doble. No me vería en la obligación de recibir las lecciones de esta escuela. No me ofendería si al final del curso mis compañeros me tomaran por un piel roja.» (51).

Con el uso del sintagma nominal «un piel roja», Piñera incorpora una relación de orden metonímico en la que opera una sustitución o desplazamiento de la referencia. En este caso, piel roja o *red skin* ya no es el término designado por los europeos para referirse a los habitantes nativos de tribus de apaches, sioux, cheyennes, comanches y kiowas que poblaban América del Norte, sino que el mecanismo de la metonimia se explica por la excesiva acumulación de tinta roja que podría ostentar el cuerpo de René al finalizar el periodo lectivo. El empleo de recursos como el sarcasmo y el humor participa de un gesto lúdico e irreverente de apropiación de los códigos signícos por parte de René, quien se rehúsa a convertirse en autómatas transgrediendo deliberadamente las directrices coercitivas y reguladoras. La sobresaltada reacción de Pedro es de suma importancia para comprender en qué medida la dimensión gestual produce esta permutación de soportes de inscripción y redistribución de funciones somáticas que puede subvertir o fracturar los roles dictados por el contexto disciplinario de la escuela.⁸⁶

⁸⁶ Dicha idea está a tono con la noción de disciplina foucaultiana desarrollada en *Vigilar y castigar: El nacimiento de la prisión*. Para el filósofo, la disciplina es entendida como el resultado de la puesta en práctica de «(...) métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción

En cuanto a su función, los dobles de Cristo de la Escuela del Dolor pueden ser valorados como archivos materiales sobre los cuales se registran detallada y progresivamente los signos de la tortura y la impronta del rudo aprendizaje enfrentado por los jóvenes: «Por fin tenían los alumnos un espejo en el que reflejarse. (...) Mirarse en la carne de Cristo era algo en verdad novedoso.» (75). Como ha quedado apuntado, el código de la escuela concibe a los dobles como representaciones especulares que reflejan las heridas padecidas por los estudiantes durante el proceso docente.

A nuestro parecer, la materia escultórica de los dobles, inicialmente impoluta, deviene superficie que replica y acumula en registro traslaticio múltiples eventos de violencia. De este modo, el cuerpo de Cristo experimenta una transferencia de sentido que lo convierte en extensión simbólica de los cuerpos de René y del resto de los alumnos. Lo dicho podría dar peso a la concepción de los dobles como microcosmos somáticos sobre los que se disponen y dimensionan distintas escalas de agresiones reales. Cada marca en estas estatuas reproducirá «llagas, cardenales, contusiones, pústulas, dislocaciones y hematomas» (83) de sus propietarios. Asimismo, los dobles adquieren un carácter procesual, puesto que se construyen como soportes materiales, como receptáculos escriturales susceptibles de ser actualizados gradualmente mediante la superposición de inscripciones.

El soma de las figuras se configura como una suerte de *collage* artístico que imbrica varias “intervenciones” en un nivel representacional donde, como es lógico, se articulan también relaciones semióticas. Lo curioso es que este proceso de actualización es llevado a cabo por los propios estudiantes y se erige sobre la base de una sucesión temporal, deviniendo así un *work in progress*, una síntesis o condensación de un proceso abierto, inacabado. En cierto modo, los Cristos son objetos centrales en el paso de lo individual hacia lo colectivo, de lo privado hacia lo público, puesto que ofrecen un contrapunto visible de «los tesoros del sufrimiento en silencio» (83), es decir, facilitan la posibilidad de exhibir rotundamente aquello que queda oculto bajo el vestuario de los alumnos.

constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad». (2008: 141).

Los dobles no son solo estrategias de comunicación visual. Pueden considerarse, además, como herramientas cruciales en el proceso de construcción conductual al conectar con la psicología de los estudiantes en la medida en que estos, a semejanza de un artista, van plasmando su forma de entender su corporeidad a partir de trazos, formas y colores. Eso permite pensar en esta práctica institucional como el reflejo de experiencias somáticas a través de un ejercicio de mimesis, pero también como una actividad creativa que desafía los límites entre lo real y lo ficticio en correspondencia con el hecho de que cada educando refleja sus vivencias individuales.

3.4.1 Un montón de yeso

No cabe duda de que uno de los pasajes más perturbadores de la novela lo constituye la «escena de la liquefacción» (84) que tiene lugar en la escuela en la víspera de la ceremonia de iniciación.⁸⁷ Ante la negativa de René de aceptar los dogmas de la escuela y convertirse en servidor del sufrimiento en silencio, el predicador Cochón organiza un ritual con el propósito de ablandar la carne «dura, coriácea, refractaria a la acción bienhechora del dolor» (81) del rebelde. Para ello se sirve de la ayuda del director Mármolo y de los «perros del tercer curso» (79), es decir, de cincuenta estudiantes, quienes, divididos en cuadrillas, son conminados a lamer constantemente el cuerpo desnudo de René que yace sobre una mesa.

No hace falta más que observar el grado de deshumanización y obediencia absoluta con que son presentados los alumnos para percibir un vínculo con la noción de cuerpos dóciles desarrollada por Foucault, es decir, de «cuerpos sometidos y ejercitados» (142) que son fabricados por la disciplina. Los jóvenes exhiben los efectos de la formación de una «política de las coerciones que constituyen un trabajo sobre el cuerpo, una manipulación calculada de

⁸⁷ Está claro que esta escena tiene un trasfondo religioso que se evidencia en el uso simbólico de la estatua de Cristo y de frases en las que se alude a la concesión de un milagro:

«(...) espero un milagro -elevó los ojos-. ¡Un milagro, Santo Señor de los Ejércitos!» (80)

«(...) plugue al cielo que *Fin coronat Opus*» (81).

La alusión a la religión se manifiesta además en la administración del bautismo por ablución que recibe René por parte de Cochón, quien se autodenomina como Sumo Pontífice. Por supuesto, este sacramento debe leerse en clave paródica, puesto que en lugar de agua bendita lo que se derrama es un chorro de ginebra y la archiconocida fórmula trinitaria es remplazada por «*In nomine Pater, Filiis et Espiritu Marmolus*» (84), gesto profano con que el predicador incluye al director Mármolo en la santísima trinidad.

sus elementos, de sus gestos, de sus comportamientos» (141). En razón de lo anterior, es muy destacable el tono militar que adopta Cochón mientras guía a los equipos de lamedores en una tarea que denomina como «zafarrancho de combate» (80). El enano, a modo de oficial al mando, da órdenes que los alumnos deben acatar como si fueran soldados, como es apreciable en estos fragmentos: «¡Muchachos, a la carga!» (82); «¡Alto! ¡Deponed las lenguas!» (83). En este último ejemplo se establece una relación semántica directa entre las lenguas y las armas como elementos bélicos con los cuales acometer la misión asignada.

La histeria colectiva va *in crescendo* a medida que los muchachos son incitados a desnudarse e ingerir con avidez grandes cantidades de ginebra, carne de cerdo, cordero y morcilla en un grotesco banquete rabelesiano, luego del cual vomitan y orinan creando así un emplasto fétido que se mezcla con los desechos corporales, la carne y la manteca desparramada en el suelo.⁸⁸ Al final de la noche los personajes se lamen unos a otros, funden sus cuerpos en «un denso y compacto mar de carne» (87) y caen rendidos ante el sueño y los excesos de la tentativa de ablandamiento de la «carne endurecida y endurecedora» (87) de René.

El punto climático de esta insólita escena es la incorporación y ulterior destrucción del doble de Cristo-René. El frenesí que experimentan los alumnos, designados metonímicamente en varias ocasiones como «las lenguas» (81), propicia que incorporen la estatua al ritual. Dada la importancia del pasaje lo citamos *in extenso*:

«La voz de Mármolo fue cubierta por la barahúnda que un grupo de muchachos hacía en el baño: dando hurras, sacaban el doble de René. Era tanto el desorden que al pasarlo por la puerta uno de los brazos de la cruz se rompió, llegando el Cristo al centro del cuarto solamente con un brazo clavado. Los muchachos se lanzaron sobre él y empezaron a lamerlo con avidez. (...)

⁸⁸ En esta larga escena se plasma la pesada atmósfera y la dimensión corporal y sexual que adquieren los personajes mediante la recurrencia de descripciones que aluden a estímulos percibidos desde lo visual, lo táctil, lo olfativo y lo gustativo. El paroxismo se torna ostensible en estos dos ejemplos:

«Las caras comenzaban a congestionarse y las espaldas se perlaban con gruesas gotas de sudor. Los brazos, semejantes a remos, bogaban desesperadamente en el vacío de esa carne refractaria. (...) las voces iban *in crescendo*; el humo de los cigarrillos se hacía minuto a minuto más denso.» (82).

«(...) como los cuerpos se defienden contra el exceso, empezaron a vomitar y a orinar, y todo se unió a la manteca derramada. Lo fofo y lo blando, esponjoso y flácido, parecían instar a ablandarse a lo duro y sólido, a lo macizo y consistente.» (85).

Uno de los lamedores, borracho perdido, se obstinaba en ablandar la pierna derecha del doble. Y como hubiera podido pasar su vida lamiéndola sin lograr que se ablandara, en un acceso de furor la pateó y la hizo saltar en pedazos. Esta pareció ser la señal para el descuartizamiento del maniquí. El resto de los lamedores la emprendió con las restantes partes del cuerpo. En unos minutos la figura se deshizo en un montón de yeso coloreado. Entonces los muchachos orinaron sobre ellos.» (85).

Lo interesante de este bizarro ritual estriba en la presentación simultánea de acciones homólogas perpetradas sobre René y su doble, lo que establece un rejuego mimético entre la materialidad y simbolicidad de los cuerpos. La oposición queda sintetizada en estas palabras de Cochón. «¡Doble contra doble! (...) Ya lo ve, si no se ablanda, se rompe» (85). Se crea de esta forma una *mise en scène* especular concebida a través de paralelismos que ponen su énfasis en la capacidad de resistencia entre el humano y la copia artificial para ver cuál de ambos se ablanda primero. De igual manera, se produce una correspondencia entre algunas características del doble y de René que se reflejan en el mutismo, la pasividad, la inmovilidad y la supuesta dureza que exhibe la carne de este último.

Las violentas intervenciones de los jóvenes tienen un impacto directo en la transición hacia la pérdida de la materialidad y corporeidad del doble. Las agresiones a la estatua se suceden de manera rápida y recrudescida en la que primeramente se mutilan sus extremidades para luego descuartizarla, dando al traste con la pérdida de su forma humana. También resulta sustancial que, además de desintegrado, el Cristo-René sea degradado, puesto que los estudiantes orinan los restos de yeso que se entremezclan con residuos de vómito, saliva, comida, manteca y bebida dispersos en el suelo.

Cabe señalar asimismo que estas prácticas procuran ejercer una presión mayúscula sobre ambos cuerpos y, como resultado del proceso, el doble es transformado en desecho al encarnar aquello que la norma hegemónica no puede incorporar a su contexto. La estatua es convertida en material amorfo y con ello pierde toda posibilidad de identificación o clasificación taxonómica (ordenamientos de raza, sexo, género, clase). En adición, queda

reducida a la categoría de remanente inservible que asimila los desechos metabólicos de los estudiantes.

Este pasaje resulta extremadamente simbólico por dos razones fundamentales. La primera es que la destrucción del cuerpo del doble deviene un recurso narrativo que sirve para prefigurar la muerte del *Doppelgänger* hacia el final de la novela. La segunda, y a nuestro juicio la más significativa, es que René es forzado a presenciar la destrucción total de su doble con toda la carga de terror que ello implica. La escena lo confronta con su propio miedo a la disgregación del yo. Así, el joven se convierte en testigo de los efectos reales de la violencia al contemplar tanto el feroz descuartizamiento de la estatua como el cadáver cubierto de sangre de su *Doppelgänger*.

3.5 Plástico, territorio de deseo

En contraste con los tres primeros dobles artificiales, vinculados entre sí por el establecimiento de modelos impositivos que reflejan conductas a seguir asociadas con el dolor y la vulneración del cuerpo, este doble de plástico viene a ocupar un lugar estratégico como juguete para el goce sexual. Si bien resulta evidente que el uso que Dalia hace de él es de índole erótica, sería más interesante para los fines de este estudio proponernos repensar y tensionar la valoración de este maniquí como mero objeto fetiche. Cabría decir, con objeto de esbozar un marco de inteligibilidad para esta cuestión, que deseamos, en cambio, explorar otra arista sobre la concepción del cuerpo del maniquí y de Fifo, su respectivo *dildo*, como superficies que permiten trasgredir, o al menos valorar de forma crítica, los vínculos entre lo imitado y el imitador, entre la referencia y el referente.

Como aludimos en el Capítulo II, este doble y su apéndice Fifo se convierten en tecnologías de producción de placer sexual en relación con lo imaginario, sobre todo si consideramos su uso como objetos adquiridos y modificados por Dalia para construir a René como sujeto ausente. De lo que resultaría que constituyen territorios exteriores que se desmarcan del cuerpo del protagonista en tanto lo reemplazan. La existencia de estos artefactos implica la duplicación de un significante sexual y, por extensión, de la corporeidad de René como objeto de deseo. Simbólicamente, Dalia se apropia de un espacio que rebasa los contornos del

cuerpo de René en una operación de traslación y amplificación somática. La aparición de este doble artificial aporta un nuevo cariz porque, a semejanza de los anteriores, opera como un cuerpo periférico sujeto a relaciones de poder, pero se desliga del resto por una característica diferencial: es el único cuya constitución en el texto se explica por el apetito carnal del «Ángel Erotizador» (105), sintagma con que el narrador se refiere a este personaje femenino.

Al no poder establecer una relación “real” con René, la viuda lo reemplaza con un maniquí en el que vuelca sus proyecciones sentimentales –le hace peticiones y se duerme abrazándole– y con el que también realiza actividades autoeróticas en las que se sirve de Fifo. Esta concepción nos coloca ante una dimensión de carácter ético si consideramos, tal como ha sostenido Carlos Cuadra en su Tesis de Doctorado, que la existencia y el uso de este doble son «una nueva violación de la identidad y del cuerpo de René, quien no puede impedir, a pesar de su negativa expresa, ser utilizado por Dalia como objeto sexual.» (Cuadra, 1999: 125-126). Más aún, tiene lugar un proceso de reificación en el que René es reducido a la condición de un maniquí de plástico y equiparado con un instrumento de fruición con el que Dalia suple su ausencia en sus prácticas masturbatorias.

Con sus acciones, Dalia contamina la corporeidad monolítica de René expandiéndola hacia una perspectiva somática más compleja en la que coexisten categorías tan heterogéneas y fluctuantes como lo deseado, lo ajeno, lo exclusivo y lo transferible. De este modo, el encuentro con su doble desestabiliza la ya endeble percepción que tiene René sobre su cuerpo, el cual, desde luego, ya no puede reducirse exclusivamente a un conjunto único e indivisible de sistemas orgánicos. Lo dicho anteriormente contribuye a la intensificación de sus conflictos desencadenados, entre otros factores, por la alienación, la impotencia y la pérdida de control que caracterizan su existencia.

Tal y como comentamos en el segundo capítulo, Dalia comete la indiscreción de mencionar el nombre de Fifo y ante la presión por las interrogantes de René, se decanta por el empleo de la figura retórica de la perífrasis o circunlocución para indicar la naturaleza del *dildo*:

«Se representó el sexo de goma convertido en un segundo doble de René. Al

mismo tiempo que reía se sentía turbada. No sabiendo cómo salir del paso, se embrolló en una confusa explicación:

—Fifo es el doble de su otro yo.

Y lanzó una carcajada.

—Señora Pérez, no entiendo.

—Adivínelo —dijo sin dejar de reír.» (114).

Claramente, el sintagma «el doble de su otro yo» es un eufemismo, ergo, una sustitución léxica que opera con el objetivo de eludir el empleo de términos tabúes referidos al pene en sus tantas variantes coloquiales o vulgares. Crucial resulta aquí la elección de esta construcción gramatical para aludir al miembro viril porque, como vimos detalladamente en el primer capítulo, existe una amplia tradición escritural que ha acuñado la expresión «otro yo» para aludir a un ser que surge como resultado del desdoblamiento. Dalia posee el control absoluto de la información y decide no compartirla abiertamente, en cambio, opta por una declaración plurivalente a través de un rodeo léxico. Esta ambigüedad impide que el ingenuo René pueda encontrar sentido coherente al discurso de la viuda, hecho que refuerza sus sentimientos de incomprensión e incertidumbre.

Se hace pertinente reflexionar también acerca del uso de este tipo de eufemismo como estrategia discursiva para remitir al sexo de goma, sobre todo porque no debemos perder de vista que el texto es publicado en Argentina en el año 1952. Como es bien conocido, Piñera escribe esta novela en un contexto literario latinoamericano patriarcal y conservador en el que no eran para nada comunes las referencias –implícitas o explícitas– a prácticas como la agalmatofilia o al empleo de juguetes u otros elementos de una panoplia asociada con las actividades autoeróticas, masturbatorias o fetichistas de las mujeres. Después de todo, con su comportamiento la viuda Dalia desmitifica los tabúes establecidos al conferirle el nombre propio de Fifo a una prótesis; gesto enunciativo con el cual designa individualmente este objeto inanimado de significación.

El hecho de que Dalia decida incorporar el sugestivo elemento del *dildo* a un conjunto, que también incluye una peluca, redondea su “reconstrucción” icónica del doble artificial al dotarlo de complementos que imitan los atributos biológicos de René como su rostro, su

cabello y la réplica de su órgano sexual. En ese aspecto, resultan esclarecedoras algunas ideas desarrolladas por Beatriz Preciado en *Manifiesto contra-sexual* (2002). Como sostiene Preciado, el *dildo* no es solo un «indicador de la plasticidad sexual del cuerpo y de la posible modificación prostética de su contorno.» (Preciado, 2002: 63). Según su criterio, este objeto se redimensiona en la medida en que «es, estructuralmente, una operación de cortar pegar: una operación de desplazamiento del supuesto centro orgánico de producción sexual hacia un lugar externo al cuerpo» (65) y en ese sentido, puede valorarse además como «centro de significación diferido» (65).

Uno de los planteamientos más interesantes de Preciado es la subversión del simbolismo fálico históricamente vinculado al poder masculino y heterosexual, pues considera que el *dildo* es disruptivo precisamente porque «muestra que la masculinidad está, tanto como la feminidad, sujeta a las tecnologías sociales y políticas de construcción y de control.» (63). Como queda claro con la lectura de este pasaje, para la viuda, el muñeco es tanto una extensión facticia de la corporalidad de René, como un instrumento sobre el cual ejercer dominación. En razón de lo anterior, resultaría válido explorar una lectura mediante la cual valorar en qué medida la inserción del maniquí y de Fifo propician un desplazamiento hacia otros posibles espacios de significación asociados con el deseo y el placer erótico en relaciones sexuales entendidas en otros códigos de consumo y relación. Si bien no es este el lugar para extendernos sobre esta cuestión, es preciso indicar que, desde nuestra lectura, estos espacios de significación dialogan críticamente con las tradicionales oposiciones entre lo femenino-masculino o lo orgánico-artificial en las experiencias de la sexualidad. En la misma medida, desde la creación literaria dichos espacios problematizan sobre los imaginarios androcéntricos de construcciones tan complejas como el cuerpo, el falo y el pene en la realización de actos performativos del sexo y de los respectivos roles asignados a cada género.

3.6 De delirios y desconocidos

La breve escena, en apariencia irrelevante, de la alucinación experimentada por René en el ascensor mientras abandona la casa de Dalia –justo después de encontrar el maniquí– responde a una coherencia interna narrativa que potencia estos delirios persecutorios. En

tanto mecanismo defensivo frente a la fractura de la estructura del Yo, este delirio se convierte en el último recurso del que dispone René para preservar su identidad: «(...) los «vivo» como dobles, porque necesitado de una descarga, cualquier expediente le resultaba válido.» (116). El delirio surge de un miedo intenso y creciente a ser vigilado, controlado, manipulado o agredido de algún modo, de suerte que René construye interpretaciones sesgadas de un hecho casual e intrascendente como cruzarse en un elevador con cuatro desconocidos.

Los dobles asumen el valor sintomático de una enajenación mental porque el personaje, tratando de mantener a raya sus emociones, las redistribuye fuera de sí, experimentándolas como entes externos y concretos. Para decirlo con palabras del psicoanalista y filósofo italiano Umberto Galimberti, René formula con su delirio una «posibilidad diferente y peculiar de relación yo-mundo» (2002: 295). De esta forma, con su experiencia delirante intenta condensar una nueva fundación de relaciones con las que ofrece un sentido y un significado al mundo que habita.

En cuanto a la función diegética de la inclusión de los dobles, podemos decir que anticipa en modo paródico la misión protectora que cumplen los socios de los altos dirigentes de la Causa contra posibles ataques de sus enemigos acérrimos. De hecho, la mención por parte de un anciano de una posible agresión también presagia el asesinato de los padres de René como resultado de un atentado:

«El anciano, convencido de que se hallaba ante un loco, dijo que (...) habían sido pagados para doblar al señor; que sabiendo que se encontraba en ese edificio, se presentaron con el fin de confundir a los asesinos en caso de un atentado.» (115).

Los dobles imaginados además sirven de preludeo a la aparición de Martín García, quien interviene en dos oportunidades en la novela. A diferencia de los dobles del elevador, Martín sí es un sosia real, cuya profesión no es otra que la de salvaguardar la integridad física del padre de René. El primer encuentro entre ambos es motivado por la orden que recibe Martín de poner a salvo a René trasladándolo a un refugio. El doble se convierte en el heraldo que

revela al protagonista la noticia sobre la cruenta muerte de su padre y la condición médica crítica de su madre Alicia.

Este interesante personaje, convertido en doble de Ramón durante más de treinta años, también comparte sus características fisonómicas y psicológicas a tal grado que ni el mismo René advierte la diferencia cuando lo ve por vez primera: «Físicamente era Ramón, desde la punta de la cabeza hasta los dedos de los pies; la voz era su misma voz, y sus movimientos los de su padre.» (118). Conforme avanza la novela, conocemos que dicha similitud física se debe a la realización de una intervención quirúrgica para parecerse a Ramón:

«En los cincuenta años que llevo en este valle de lágrimas he cambiado dos veces de cara. (...) Hasta los veinte tuve la cara con la que nací. De los veinte a los cincuenta, la cara de otro, y desde solo hace un mes, la cara del bisturí.» (131).

Cabe señalar que Martín es obligado por sus jefes a adquirir un nuevo rostro por la radical vía de la cirugía plástica, lo cual resulta extremadamente significativo para valorar al Partido de los Chocolatófilos como institución que vehicula y prescribe modelos hegemónicos sobre los cuerpos. La posibilidad de jubilación de este individuo solo llega a raíz de la muerte de Ramón, puesto que sin el sujeto original el doblaje ya no tiene razón de ser. Es a partir de ese momento cuando inicia un proceso para intentar recuperar su identidad y sus valores individuales. La segunda reunión entre ellos tiene lugar en la tienda de guantes en que trabaja René. Martín es enviado por los jefes de la causa para pedirle que firme una carta declarando que no lo reconoce y así poder retirarse con una pensión.

Las funciones diegéticas de este encuentro entre el exdoble y René son muy fáciles de deducir. Por una parte, varios meses después del asesinato de sus padres, Martín viene a recordarle al chico su vida previa con lo que resurgen en su mente las fatídicas últimas palabras del mensaje escrito por Ramón: «Espero que tu carne tenga el final de la mía» (133). No sorprende entonces que René considere la visita del ex doble de su padre como un aciago «epílogo de su antigua vida» (132) y que, en la misma medida, esta conversación ponga de relieve la inevitabilidad de su destino, puesto que comprende que los miembros del partido

tienen amplio conocimiento sobre su vida: «Con la muestra tenía de sobra: la batalla por la carne no había terminado. (...) La carne lo llamaba de nuevo.» (132). Más adelante, nos comenta el narrador:

«Su brillante plan de vida se había esfumado con la visita de Martín. (...) la cara zanjada por el bisturí y la voz destemplada del emisario, traer de nuevo a la luz recuerdos que parecían ya sepultados, la firma de un papel que era como una espada suspendida sobre su cabeza, la angustia de toparse en su casa con alguien que lo aguardaba para comunicarle que se diera prisa: estaban prestos los cuchillos para ensañarse en su carne. (...). Al parecer nunca iban a dejarlo tranquilo.» (135).

Tal y como se aprecia, los intensos efectos producidos por la visita del doble en calidad de emisario del partido de los chocolatófilos comienzan a desestabilizar los proyectos de vida de René y agudizan el terror y la inseguridad que experimenta. Por último, pero no menos importante, el personaje de Martín García puede concebirse como una estrategia ficcional diseñada para preparar la llegada del doble carnal de René.

3.7 El *Doppelgänger*, teatro de la muerte

Como discutimos en el inicio de este capítulo, el *Doppelgänger* es el último doble presentado en la novela y, en contraste con los anteriores, este es un individuo carnal. En el único diálogo que sostiene con René le explica que, gracias a la similitud física entre ambos, lo contratan haciéndole pensar que sería lo que se conoce en la industria del cine como *stuntman* o «doble para escenas de peligro» (151) de un conocido actor, aunque con posterioridad le revelan la verdadera naturaleza de su trabajo. La primera y más obvia función que desempeña es enunciada explícitamente por el propio personaje mediante la descripción de su oficio: «el viejito me dijo que usted es el jefe de la Causa y que yo debía cubrirle la retirada en todo momento.» (154).

En este sentido, se revela el doble como una persona desechable que puede remplazarse *de*

facto en dos situaciones hipotéticas: o bien en caso de que la persona a la que dobla fallezca, o bien en caso de morir durante el cumplimiento de sus funciones, como se explica en este fragmento: «El viejito me dijo: «También perderías el empleo si a él lo asesinan». (...) me contó que, si me liquidaban, en el acto le pondrían un nuevo doble.» (154-155). Así pues, a partir de esta conversación, René comprende amargamente que «no hay escapatoria» (155) y que no existe forma de impedir la prolongación del ciclo, puesto que, si ese doble es asesinado, será sustituido por otro sujeto que asumirá su misión.

Nos remitiremos, pues, a las contribuciones de Carlos Cuadra, quien, refiriéndose a la función del *doble réplica*, el *Doppelgänger* de René, sostiene:

«Su razón real es conseguir que René deje de sentirse como un individuo único. Su doble le convierte en un ser prescindible. Si René se niega a someterse a los designios de la Causa, el doble puede ocupar su puesto. Con el tiempo, nadie, ni siquiera el propio René, podrá distinguir entre verdadero Yo y doble.» (2012: 340).

Efectivamente, vale decir que con la llegada de su *Doppelgänger* René entiende que también él es reemplazable por esta concreción carnal que, aunque idéntica físicamente, cuenta con características de las que él carece como la ambición, la sordidez, la ausencia de escrúpulos y la disposición absoluta a prestar obediencia en todo momento. Asimismo, debemos considerar brevemente uno de los aportes más significativos del texto de Gabriella Ibieta, a saber, la meditación sobre la novela en su diálogo con la tradición literaria. Para la autora, el diseño del *Doppelgänger* de René establece una inversión del canon del doble:

«El hecho de que este doble sea todo lo que René no puede y no quiere ser, sitúa al texto «al revés» o sea, constituye una inversión del canon de la literatura del doble: Una de las preocupaciones recurrentes de la literatura del doble es la de la necesidad de mantener vivo a un ser que ha sido suprimido, aunque la sociedad insista en su aniquilación (...), un Yo original y fundamental, auténticamente rebelde, quizás ilusorio.» (Ibieta, 1990: 988).

Ibieta ofrece un punto de partida a tomar en cuenta en esta investigación, pues para distinguir y examinar las funciones de este doble es necesario detectar sus semejanzas y especificidades en su articulación con la herencia escritural. El novelista cubano, con su incansable afán de reinterpretación, se desligó de las paradigmáticas representaciones del doble escindido, perverso de la literatura fantástica a la manera de *Los elixires del diablo* (1815) de E.T.A Hoffmann, *William Wilson* (1839) de Edgar Allan Poe o *El Horla* (1886) de Guy de Maupassant que analizamos previamente. De ahí que la pretensión de Piñera fuese justamente subvertir el motivo tradicional del doble entronizándolo como resultante y exponente de una sociedad absurda y caracterizada por la naturalización de la violencia. Teniendo en cuenta que el comportamiento del doble carnal es alabado por las instituciones que configuran los mecanismos reguladores de la vida social –la Sede de la Carne Acosada y la policía–, la trasgresión por parte de René reside particularmente en el cuestionamiento y rechazo de los códigos o reglas sociales propios de este tipo de despliegues regulatorios y de administración de los cuerpos.

La misión concreta asignada al doble por el alto mando de la Causa en su primer encuentro con René es la entrega de un mensaje escrito. René se debate febrilmente ante el dilema de destruirlo o leerlo y decide ignorarlo temporalmente en un infructuoso acto de rebeldía. La perturbación por el posible contenido del mensaje propicia que el protagonista se sienta aislado y que, por ende, abandone un examen de taquigrafía para el que había estudiado durante meses y con el que garantizaría el inicio de una nueva vida profesional alejada de la batalla por la carne: «El papel en el fondo de su bolsillo lo excluía drásticamente del mundo de la normalidad. Para qué responder la prueba si ya habían determinado por él.» (156). Con el propósito de explicar por qué este soporte escritural tiene un impacto tan drástico en René, debemos referir brevemente su relación con otros acontecimientos de la novela. Esta nota se suma al conjunto de dos mensajes presentados con anterioridad. El primero de ellos es descubierto cuando contempla el cadáver de su padre,⁸⁹ mientras que el segundo es una

⁸⁹ «(...) el papel se le cayó de la mano: tenía que leerlo sin pérdida de tiempo. Lo desplegó febrilmente. Contenía el siguiente mensaje:

«Espero que tu carne tenga el final de la mía.» Ramón.

En su brevedad el mensaje era de una terrible elocuencia: He muerto asesinado y espero que perezcas de igual modo.» (125).

declaración corta presentada por Martín García y con cuya firma René debe aseverar que no lo reconoce físicamente luego de su intervención quirúrgica.⁹⁰

Nos parece en extremo importante señalar nuevamente, pero desde otra perspectiva, en qué medida el recurso de la repetición atraviesa las costuras del relato y se convierte en uno de sus ejes estructurales. A través de la sugestión, la recurrencia de estos mensajes refuerza los delirios de persecución de René vinculándolo inevitablemente con los designios y expectativas que otros personajes tienen para él:

«Al recordarle los dos anteriores, el terrible papel causaba el efecto de una granada que llevara con inminente riesgo de su vida. Por tercera vez ponían un papel en sus manos y por tercera vez hacía la misma reflexión: desde el fondo de su tumba su padre le enviaba sus mortíferos mensajes. (...) Al mismo tiempo pensó que otros miles de papelitos como este aguardaban turno para salir en su busca. Dondequiera que se refugiara llegaría uno de esos papelitos y se vería obligado a enterarse de su contenido.» (155).

Si asumimos una perspectiva que atiende al recurso de la repetición, podemos establecer una analogía entre el extracto textual recién citado y el de la visión de los dobles del álbum de anatomía, dado que para René ambos soportes ostentan una capacidad ilimitada de generación. Por tanto, no es gratuito que la hoja de fibra vegetal —y su temible contenido— se equiparen con una granada; símbolo de inminente peligro y de poder destructivo. En esta misma línea, tampoco extraña que se atribuyan a los papeles características inherentes a los seres vivos como las capacidades de esperar y perseguir incansablemente.

De todo lo anterior se desprende que René termine leyendo el mensaje: «(...) sacó el papelito del bolsillo. Estaban «preparados» y «esperaban» su llamada de «día y de noche». (156) y contacte de manera expedita a los dirigentes de la Causa para concertar una reunión. Luego

⁹⁰«A la vista del papel, René sintió que otra vez la carne se le ponía de gallina. (...) No firmaría nada. Con su firma no iba a acceder a las siniestras maquinaciones de los servidores de la carne.

—Pero lea lo que dice y no se quede como un alélado —y el tipo lo zarandó tratando de sacarle las manos de los bolsillos—. Entérese.

Para terminar la odiosa escena, de un tirón René abrió el papel y leyó: «Por la presente declaro que no tengo el honor de conocer al ciudadano Martín García». (130).

de una larga entrevista en la Sede de la Carne Acosada, en la que un anciano le explica detalladamente los designios de la Causa, René abandona sus planes de convertirse en taquígrafo para buscar refugio en un cementerio trabajando como ayudante de enterrador y blanqueador de tumbas.

Otro aspecto que nos gustaría destacar es que el texto no ofrece ninguna información sobre las circunstancias de la muerte del *Doppelgänger*. Como lectores solo contamos con la visión limitada de René quien observa, oculto tras un panteón, un cortejo fúnebre integrado por un dirigente de la Causa y cuatro desconocidos. El anciano le entrega al sepulturero documentos concernientes a los permisos de enterramiento y se despide del occiso con tono melancólico: «(...) acercándose al ataúd y poniendo los ojos en blanco, pronunció con acento lastimero: —René, descansa en paz.» (162). Cuando todos se marchan, el protagonista se acerca al ataúd preso de una profunda agitación por conocer la identidad del muerto. Consciente de cometer una profanación, se decide a abrir la tapa del ataúd para descubrir en el interior a su *Doppelgänger*: «Dentro del ataúd reposaba su doble, vestido con el traje con que lo había conocido. Parecía que acababan de asesinarlo. El traje estaba manchado de sangre.» (162).

Hacia el final de la novela se concreta una de las funciones más importantes de este doble en el entramado narrativo. La noticia de su asesinato, perpetrado por los enemigos de la Causa del Chocolate, hace patente para René la situación de vulnerabilidad e indefensión en la que se encuentra. Su impresión ante el cadáver es tan fuerte que desencadena como reacción inmediata correr «como un loco hasta la Sede de la Carne Acosada» (162) en busca de respuestas, pero sobre todo de protección. Como corolario, René determina abandonar permanentemente el cementerio para residir en la Sede:

«Este enclaustramiento voluntario lo hizo ver claramente su situación: estaba hecho de carne. Hasta ese momento poco había pensado en una verdad tan meridiana. Con el decursar de los días, en el aislamiento y el silencio de su cuarto, esa verdad se le revelaba con una fuerza incontrastable. Así pues, la admitió.» (163).

Esta decisión de recluirse deliberadamente, a raíz de la muerte de su doble carnal, constituye

el inicio de la concesión de René ante los designios de la carne, pues a partir de este momento su voluntad, su capacidad de decisión y resistencia quedarán irremisiblemente apresadas en una densa maraña de la que no podrá escapar. El atormentado joven no puede despojarse de su corporalidad y, en la misma medida, hacia el desenlace de la novela, se convence «de su absoluta impotencia para dejar de ser carne» (168) y termina asumiendo el impostergable «llamado de la carne» (171).

Conclusiones

Resulta imprescindible, llegados a este punto, realizar un breve resumen de la estructura y los contenidos desarrollados en las páginas precedentes. Durante el primer capítulo sistematizamos varias nociones primordiales extraídas de la revisión bibliográfica de múltiples estudios teóricos sobre el doble que, a su vez, nos permiten registrar nuevos elementos de juicio acerca de este motivo y actualizarlo. De manera concreta, examinamos detalladamente las definiciones conceptuales, el origen y evolución del doble, así como también las principales tipologías formales y manifestaciones que adquiere. La segunda sección de este capítulo está compuesta por la recopilación de gran parte del corpus textual existente sobre el doble y sus principales rasgos en la historiografía y crítica literarias. En el segundo capítulo analizamos los modos de construcción y presentación de los dobles. De igual modo, describimos sus rasgos principales y explicamos algunas de las implicaciones iconográficas y semiológicas generadas a partir de la inclusión de las figuras de San Sebastián y Cristo como dobles de René. Por último, el tercer capítulo sintetiza nuestra interpretación sobre la funcionalidad que asumen los dobles de René en la conformación estructural de la novela. Cierra esta tesis un anexo que incluye una cartografía literaria de las manifestaciones del doble en un grupo de obras narrativas de los siglos XX y XXI en la región de Hispanoamérica.

En conclusión, a lo largo de las páginas precedentes hemos querido destacar algunas figuras retóricas que dan cuenta del estilo de Piñera como la interrogación, la prosopopeya, el símil, la ironía, la sinécdoque y la perífrasis. En la misma medida, también se analizaron las principales estrategias diegéticas utilizadas por el autor como la ékfrasis, la gradación, la focalización, el suspenso, el contraste y el humor. Así pues, se examina la manera en que se establecen redes que entretujan los destinos de los dobles y que refuerzan sus mecanismos cohesivos de conexión a través de recursos como la anticipación narrativa, los paralelismos, la oposición, la comparación y la repetición. Cabe destacar que este último recurso se configura como principio determinante que podemos rastrear a lo largo del universo novelesco.

Con respecto a los dobles, conviene recordar las seis manifestaciones en que han sido agrupados: 1) el retrato al óleo de René-San Sebastián, 2) los retratos dibujados en un álbum de anatomía, 3) la estatua de René-Cristo, 4) el maniquí de René, 5) los dobles imaginados por René y 6) el *Doppelgänger* de René. A ello habría que sumar que todos son dobles subjetivos de carácter externo, pues, como referimos en el capítulo II, René es desdoblado en representaciones o seres exteriores independientes con los que se identifica el yo del personaje y que adquieren su materialización en figuras externas.

Como hemos puesto de relieve, frente al primer doble de San Sebastián-René, concebido y diseñado *a priori* con cambios sustanciales que lo relacionan con las doctrinas propias de la batalla por la carne, el segundo grupo de retratos de René es adaptado, modificado *a posteriori* para servir a un nuevo propósito mediante la resignificación de elementos y códigos, mientras que el tercer doble de Cristo-René es configurado a semejanza de sustrato virgen o *tabula rasa* sobre la que el propio sujeto sufriente representa sus inscripciones de dolor. *Grosso modo*, en los dos primeros casos podemos hablar de una función primordial como recurso narrativo para anticipar eventos que tendrá que enfrentar el protagonista. En cambio, el tercer doble sirve como soporte material y simbólico, como una especie de cuerpo sustituto sobre el cual plasmar y acumular, mediante capas signícas, un registro de las secuelas visibles del «culto de la carne».

Los personajes bíblicos y del álbum anatómico, así como el repertorio de motivos y significantes visuales con que se les asocia, aparecen deliberadamente distorsionados en el texto novelesco. Es, pues, legítimo pensar en un proceso de desplazamiento semántico donde se resignifican las imágenes y conductas sufrientes asociadas con San Sebastián y Jesucristo para sugerir más bien comportamientos autolesivos que asumen como dobles de René. En un sentido traslaticio, los cuerpos de los tres primeros dobles artificiales se configuran como cartografías que registran y particularizan experiencias concretas de violencia que permiten pensar en una convergencia simbólica de destinos entre René y sus dobles. En concordancia, sus “corporeidades” bidimensionales y tridimensionales funcionan como canales de representación y visibilización de agresiones singularizadas y de la permisividad ante la violencia en el mundo del texto propuesto por Piñera.

En sentido general, los dobles mencionados permiten el acceso a un plano de conexión significativa como canalizadores de contenidos desconcertantes, amenazantes, estremecedores que inspiran en René un profundo miedo al dolor producido por la imposición de experiencias de auto-vulneración corporal. En última instancia, los dobles imaginados y el *Doppelgänger* lo conectan directamente con el peligro de muerte que enfrentará como sucesor de la Causa.⁹¹ Como hemos apuntado anteriormente, el doble carnal se configura como personaje con un enorme poder de sugestión sobre René. Su aparición y posterior muerte en el cumplimiento de su rol provocarán que el joven termine sucumbiendo a las exigencias que sobre él pesan y flaqueando en su intento por mantenerse alejado de los adoradores del culto a la carne.

En nuestra opinión, los dobles artificiales y el *Doppelgänger* –en menor o mayor medida– devienen la concreción material de relaciones y prácticas humanas que persiguen el control y la manipulación de René y –con excepción del maniquí– responden a un modelo coercitivo de la sociedad distópica representada en la fabulación. Sus construcciones somáticas son dispuestas como cajas de resonancia o centros de irradiación de circuitos comunicativos, que desbordan su ámbito simbólico, en tanto en cuanto problematizan los ordenamientos de códigos y valores asignados y administrados por los mecanismos reguladores de la vida social. Desde este punto de vista, asistimos a representaciones literarias donde los cuerpos de los dobles trascienden sus límites físicos –bidimensionales, tridimensionales y carnales– para convertirse en *locus* simbólicos y contradictorios desde los cuales abordar experiencias, temas, posicionamientos personales y sociales relacionados con la identidad, la producción de subjetividades, la ideología y la biopolítica.

Recapitulando lo dicho hasta el momento, los dobles son constituidos como espacios abiertos de pronunciación, de enunciación y en la misma medida como superficies susceptibles de acumular una serie multiforme de significados en función de ejercicios de un poder que intenta ser naturalizado por quienes detentan la subordinación y la regulación de los cuerpos.

⁹¹En la escena de presentación del doble de René-San Sebastián, Ramón le explica que su abuelo murió asesinado, que él mismo ha sido expuesto a dieciocho atentados y que está a punto de perecer; hecho que se concreta hacia la mitad de la novela.

La búsqueda investigativa sobre este recurso escritural y motivo literario permite articular dos importantes reflexiones: la existencia de construcciones identitarias tradicionalmente condicionadas por un centro de poder coercitivo y regulador sobre los individuos – manifestado en cualquier forma de imposición, coacción o discriminación– y la imperiosa necesidad de reivindicación de derechos inalienables como la libertad y la elección de una identidad propia. Son muchas las resonancias despertadas por la novela en torno a los temas que nos preocupan, puesto que estas cuestiones remiten directamente a la capacidad de resistencia del individuo en aras de preservar su autonomía frente a diversas instancias hegemónicas que le asignan un modelo arquetípico, preestablecido (de clase, ideología, conducta, género, orientación sexual, etcétera) y exigen su obligatorio cumplimiento.

Resulta necesario, en este momento, pensar en el estatuto de los dobles como estrategias escriturales y examinar cómo se vinculan con la noción de proceso de individuación. Nos permitimos relacionar este concepto de Jung con la novela porque consideramos que ofrece una complementación valiosa para expandir nuestra hipótesis investigativa. Conviene recordar a este respecto que partimos de la consideración de que la repetición sistemática del motivo del doble impide que René concrete su individuación al no poder llevar a cabo el «proceso de diferenciación, cuya meta es el desarrollo de la personalidad individual.» (Jung, 2013: 460).

Vale decir que asumimos la individuación como un proceso que se construye a lo largo de la vida y como una necesidad natural que «de verse (...) obstaculizada por una subordinación excesiva o aun exclusiva del individuo a criterios colectivos, la actividad vital individual experimenta automáticamente un perjuicio como consecuencia.» (2013: 460). En opinión de Jung, la formación de la identidad y de la conciencia⁹² del yo transita por la orientación y la asimilación equilibrada de las influencias provenientes del inconsciente individual⁹³ y del

⁹² Primeramente, recordemos que el modelo de Carl Gustav Jung divide la psique en tres niveles que conforman un sistema en continua interacción y transformación: la “conciencia”, el “inconsciente personal” y el “inconsciente colectivo”. Para Jung la conciencia es un estrato superficial de la psique: «(...) una especie de capa superficial, de epidermis flotante sobre el inconsciente, que se extiende en las profundidades como un vasto océano de una continuidad perfecta» (Jung, 1994: 93).

⁹³ En esta segunda capa Jung agrupa los contenidos que denomina personales, ya que provienen de la historia vital del individuo: «Este inconsciente así definido circunscribe una realidad extremadamente fluctuante: todo lo que sé, pero en lo cual momentáneamente no pienso; todo lo que alguna vez fue para mí consciente, pero que

inconsciente colectivo.⁹⁴ En la novela no se suscita dicha asimilación necesaria para que exista una conformación psicológica estable de René y, como resultado de lo anterior, es incapaz de desarrollar con autonomía su proceso de individuación. Consecuentemente, el personaje queda a merced de obsesiones y delirios que lo controlan y alienan sin que él los pueda apreciar con la debida distancia y objetividad.

René deviene una síntesis ficcional del ser humano en un escenario definido por la ausencia de referentes –espirituales, éticos y morales–, la irreverencia, la enajenación, el caos, la violencia y la desintegración. El conflicto del protagonista por construir su *façon d' être* y escapar de la imposición de una identidad “única”, “específica”, “indivisible”, en medio de instancias antagónicas, se manifiesta a través de su rebeldía y su rechazo ante los dobles. Por la vía de la negación intenta, aunque infructuosamente, subvertir el paradigma impuesto. Como resultado de las presiones ejercidas, el “héroe” piñeriano, presa de su ineludible y trágico *fatum*, es incapaz de establecer su correlato con un sujeto emancipado, empoderado, ajeno a condicionantes o expectativas que subyuguen su cuerpo y controlen su comportamiento.

Aunado a lo anterior, intentamos discutir y poner en relación las principales estrategias narrativas, artificios retóricos y discursivos destinados a producir un entramado de sentidos, significaciones, referencias, estratos y relaciones esenciales que tienen lugar *ad intra* y *ad extra* del texto como cosmos literario. A lo largo de nuestro estudio, por razones de tiempo y extensión, nos vimos obligados a limitarnos únicamente a las especificidades que adquiere la representación, configuración y funcionalidad del desdoblamiento en *La carne de René*. Sin embargo, el motivo del doble excede sobremanera los límites de este trabajo; razón por la cual en próximos acercamientos analíticos pretendemos llevar a cabo de forma sistemática

ahora he olvidado; todo lo percibido por mis sentidos, pero que mi conciencia no advierte; todo lo que, sin intención ni atención, es decir, inconscientemente, siento, pienso, recuerdo, quiero y hago.» (1994: 206).

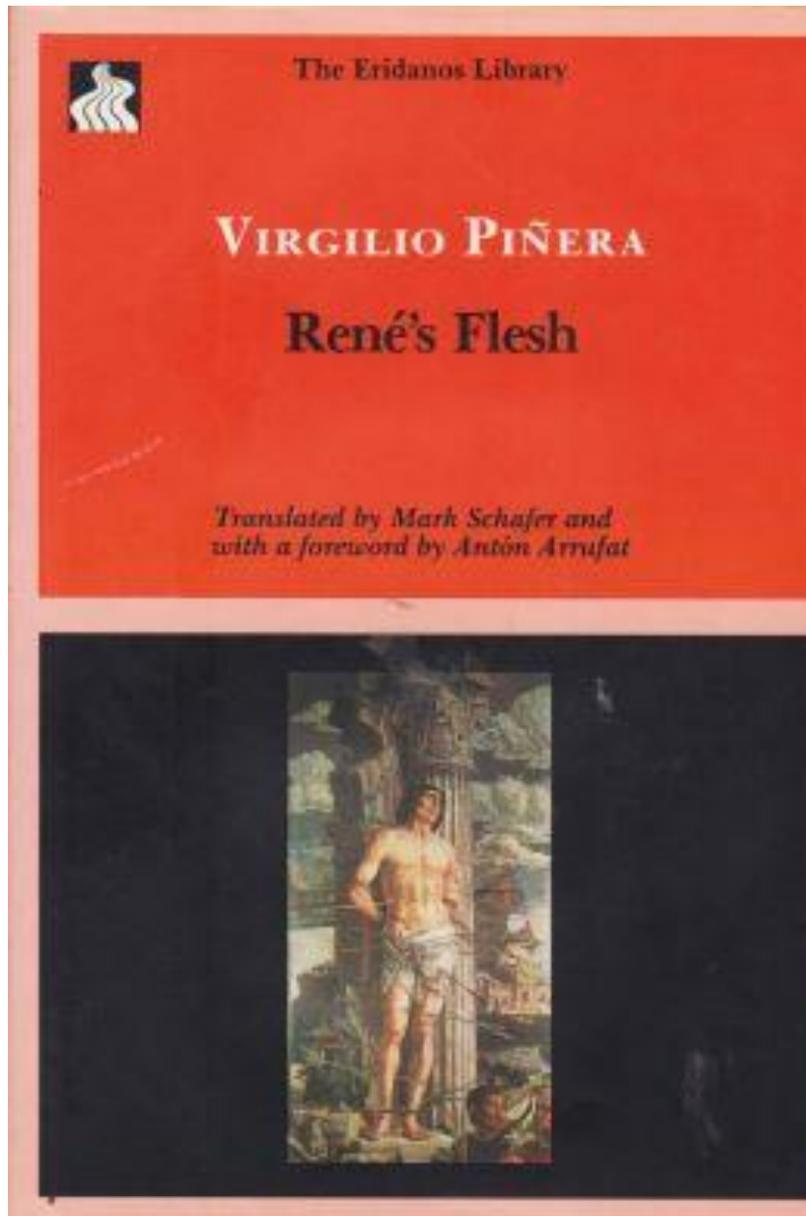
⁹⁴ El autor considera que este tercer nivel es el más extenso y alberga la herencia de la totalidad del conocimiento humano acumulado a lo largo de siglos de evolución: «(...) he elegido el término “colectivo” porque tal inconsciente no es de naturaleza individual sino general, es decir, que, a diferencia de la psique personal, tiene contenidos y formas de comportamiento que son iguales *cum grano salis* en todas partes y en todos los individuos. Es, con otras palabras, idéntico a sí mismo en todos los hombres y por eso constituye una base psíquica general de naturaleza suprapersonal que se da en cada individuo.» (Jung, *Arquetipos e Inconsciente Colectivo*, 1970: 10).

y exhaustiva un examen sobre la manera en que este *leitmotiv* dialoga con códigos empleados en la construcción discursiva, semiótica y temática del doble para potenciar mutaciones y subversiones dentro del mismo canon de la tradición literaria en que se insertan las obras narrativas y teatrales de Virgilio Piñera y de otros autores hispanoamericanos. Del mismo modo, proyectamos el establecimiento de un arsenal teórico interdisciplinar conformado por enfoques críticos y discursos provenientes de la literatura, la filosofía, el psicoanálisis y la antropología que permitan problematizar el motivo del doble y enriquecer sus disímiles planos de significación.

La construcción de diferentes manifestaciones del desdoblamiento mediante recursos conceptuales, técnicos y compositivos condicionan la recepción de un lector activo capaz de reconocer e interactuar con mecanismos simbólicos tradicionalmente arraigados en los esquemas y modelos culturales del inconsciente colectivo. El doble funciona como medio ficcional para articular una producción escritural a través de la cual explorar los frágiles contornos de la identidad humana. En el seno de la matriz generadora del doble los márgenes entre el yo y el otro, entre lo único y lo múltiple, entre lo idéntico y lo disímil, entre el original y la copia se desdibujan dando paso a un complejo y ambivalente entramado semiótico, donde estas categorías conviven en estado de aceptación armónica o perturbación caótica. El motivo literario del doble con su pluralidad de aristas hermenéuticas nos sitúa frente a nuestro sofisticado e intangible puzzle identitario, que se reestructura y redefine constantemente, proponiendo un desafío que compete a todos afrontar.

Anexos

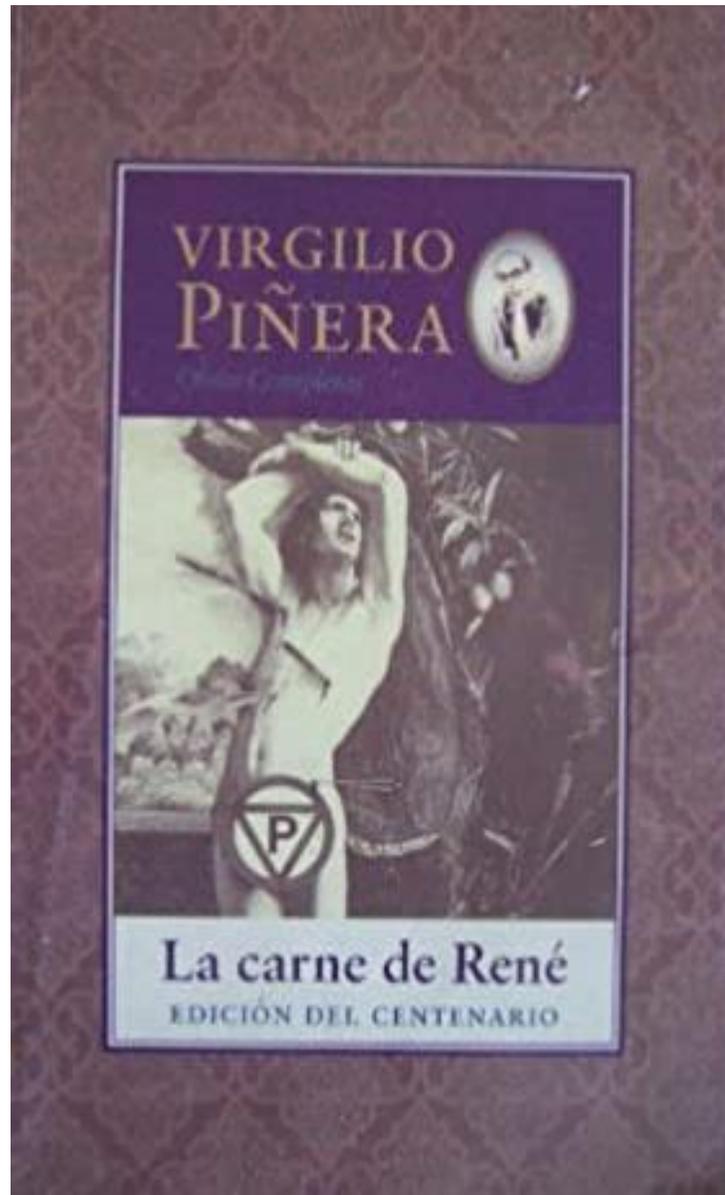
1. Cubiertas impresas de *La carne de René*



Piñera, Virgilio. *René's flesh*. Trad. Mark Schafer. Nueva York: The Eridamos Library, 1990.



Piñera, Virgilio. *La carne de René*. La Habana: Ediciones UNIÓN, 1995.



Piñera, Virgilio. *La carne de René*. La Habana: Ediciones UNIÓN, 2011.

2. Cartografía literaria de las manifestaciones del doble en el contexto narrativo de Hispanoamérica

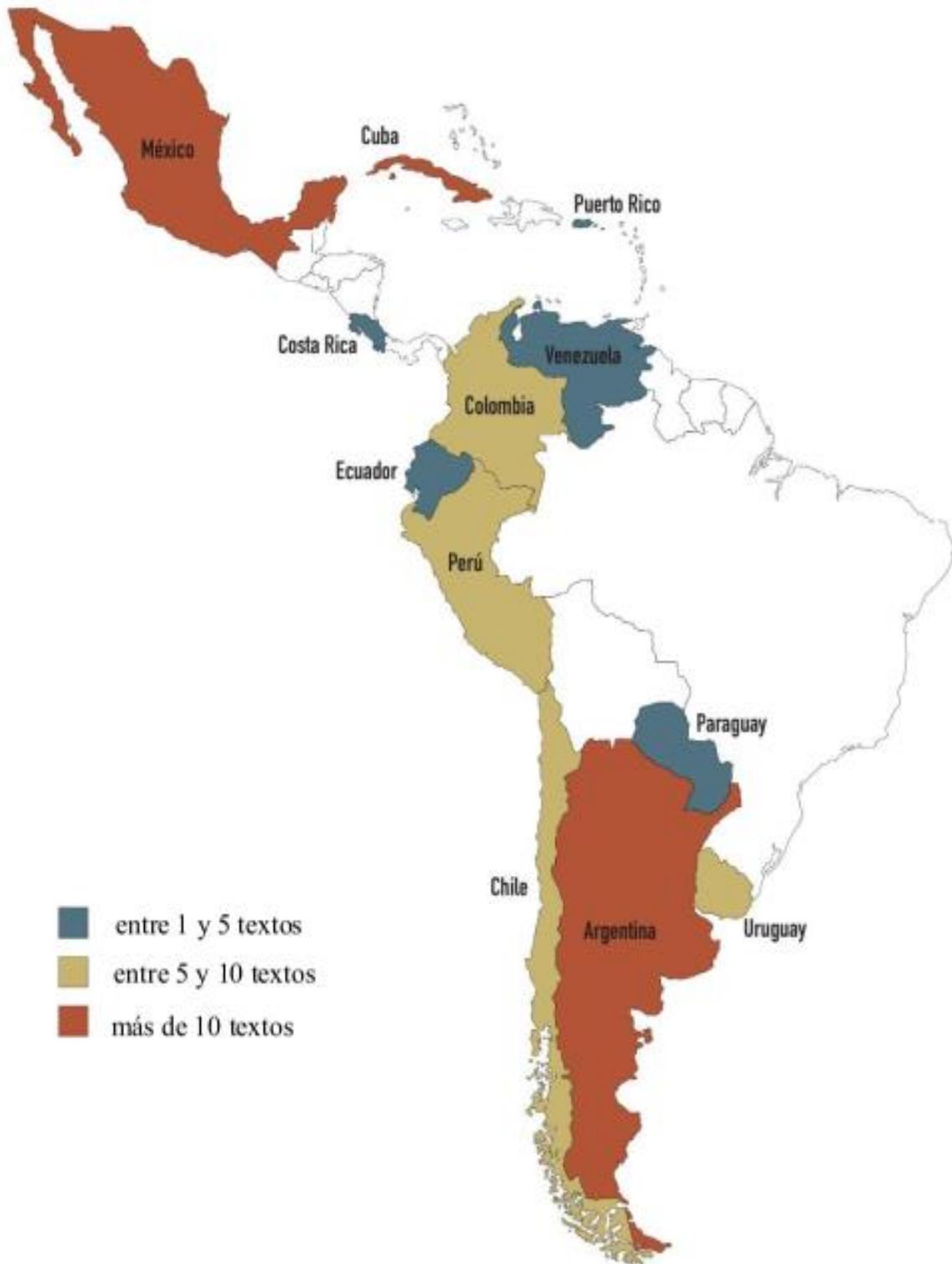
La carencia de investigaciones panorámicas que ofrezcan un marco de referencia sobre relatos con el motivo del doble en el contexto de Hispanoamérica y, en particular, de Centroamérica y el Caribe, es precisamente lo que motivó la realización de la cartografía literaria que ofreceremos a continuación. Se deduce de lo anterior que la confección de este pequeño catálogo nace de la legítima necesidad de conocer, al menos parcialmente, la proyección real del motivo del doble en obras de ficción, por lo que concebimos dos objetivos. El primero es comprobar qué expansión y recurrencia tiene el doble a lo largo de Hispanoamérica, lo que se refleja en la cantidad de autores que lo han abordado en su narrativa desde diferentes enfoques. El segundo, elaborar una base de referencias bibliográficas a través de la cual se visibilice este tipo de producción literaria en un territorio concreto.

Desde una perspectiva epistemológica tiene valor en la medida en que se ofrece como cuadro de consulta útil para futuras investigaciones académicas que, con una perspectiva relacional, se propongan examinar las manifestaciones del doble generando espacios de reconocimiento, e interacción entre diferentes textos y narradores. Del mismo modo, la lectura y estudio de los textos que se ofrecen puede conformar un válido punto de partida que ayude al investigador a detectar y revelar iteraciones, divergencias y tendencias de este tipo de literatura a nivel macro en la región hispanoamericana.

A continuación, quisiéramos comentar los tres criterios de selección para la confección de esta cartografía, que no pretende ser exhaustiva o rígida, sino que, más bien, se concibe como un corpus abierto, mutante, flexible, con capacidad de asimilación para incorporar nuevos textos. En primer lugar, un criterio formal, ya que se incluyen únicamente obras narrativas, a saber, cuento, novela y novela corta. En segundo lugar, un criterio geográfico, por lo que la muestra se circunscribe a relatos producidos por escritores de países americanos de habla hispana. Por último, un criterio histórico, dado que el período escogido abarca el siglo XX y se extiende hasta la actualidad. Las obras se organizan en tres grandes conjuntos determinados por regiones –Centroamérica, Caribe y Sudamérica– y se aglutinan por países.

Dentro de cada subgrupo se clasifican cronológicamente –según el año de publicación original– y por autores. Para ganar en claridad, es necesario referir las pautas seguidas para la distinción textual entre cuento y novela. Los títulos de cuentos aparecen señalados con comillas angulares (« »), mientras que para las novelas, volúmenes o compilaciones de cuentos se utiliza la letra cursiva.

Número de textos por países en Hispanoamérica



Número de autores por regiones en Hispanoamérica



Centroamérica:
México
Octavio Paz:
1) «Encuentro», <i>Arenas movedizas</i> , en <i>¿Águila o sol?</i> (1951)
Amparo Dávila:
2) «Final de una lucha», <i>Tiempo destrozado</i> (1959)
3) «El Huésped», <i>Tiempo destrozado</i> (1959)
Carlos Fuentes:
4) <i>Aura</i> (1962)
5) «La bella durmiente», <i>Inquieta compañía</i> (2004)
Salvador Elizondo:
6) <i>Farabeuf</i> (1965)
Francisco Tario:
7) «Entre tus dedos helados», <i>Una violeta de más</i> (1968)
Juan García Ponce:
8) <i>Crónica de la Intervención</i> (1982)
Sergio Pitol:
9) «El oscuro hermano gemelo», <i>El oscuro hermano gemelo y otros relatos</i> (1994).
Patricia Laurent Kullick:
10) <i>El camino de Santiago</i> (2000)
Guadalupe Nettel:
11) <i>El huésped</i> (2006)
Valeria Luiselli:
12) <i>Los ingrátidos</i> (2011)
León Guillermo Gutiérrez
13) «Capilla número 8», <i>Los colores de la noche</i> (2011)
Norma Lazo:
14) «El que camina al lado», <i>Medidas extremas</i> (2014)

Costa Rica
Anacristina Rossi:
15) <i>María la noche</i> (1985)
Fernando Durán Ayanegui:
16) «La joya manchada», <i>Cuando desaparecieron los topos</i> (1991)
17) «Retorno al Kilimanjaro», <i>Cuando desaparecieron los topos</i> (1991)

Caribe:
Cuba
Virgilio Piñera:
1) <i>La carne de René</i> (1952)
2) «El caso Acteón», <i>Cuentos Fríos</i> (1956)
3) «Proyecto para un sueño», <i>Cuentos Fríos</i> (1956)
4) «La cara», <i>Cuentos Fríos</i> (1956)
5) «El muñeco», <i>Cuentos Fríos</i> (1956)
6) «Una desnudez salvadora», <i>El que vino a salvarme</i> (1970)
7) «El que vino a salvarme», <i>El que vino a salvarme</i> (1970)
8) «El otro yo», <i>Un fogonazo</i> (1987).
María Elena Llana:
9) «Nosotras», <i>La reja</i> (1965)
Reinaldo Arenas:
10) «Los heridos», <i>Con los ojos cerrados</i> (1972)
11) <i>Arturo, la estrella más brillante</i> (1984)
12) <i>Viaje a La Habana</i> (1990)
Puerto Rico
Rosario Ferré:
13) «Amalia», <i>Papeles de Pandora</i> (1976)
14) «La muñeca menor», <i>Papeles de Pandora</i> (1976)
15) «Pico Rico Mandorico», <i>Pico Rico Mandorico y otros cuentos</i> (1997)

Sudamérica:
Argentina
Leopoldo Lugones:
1) «Un fenómeno inexplicable», <i>Los caballos de Abdera</i> (1906)
Adolfo Bioy Casares:
2) <i>La invención de Morel</i> (1940)
3) «En memoria de Paulina», <i>La trama celeste</i> (1948)
4) «Máscaras venecianas», <i>Historias desaforadas</i> (1986)
Julio Cortázar:
5) «Lejana», <i>Bestiario</i> (1951)
6) «Una flor amarilla», <i>Final del juego</i> (1956)
7) «La noche boca arriba», <i>Final del juego</i> (1956)
8) <i>Rayuela</i> (1963)
9) «La isla a mediodía», <i>Todos los fuegos el fuego</i> (1966)
Jorge Luis Borges:
10) «Los teólogos», <i>El aleph</i> (1949)
11) «Borges y yo», <i>El hacedor</i> (1960)
12) «El otro», <i>El libro de arena</i> (1975)
13) «Veinticinco de agosto, 1983», <i>Veinticinco de agosto 1983 y otros cuentos</i> (1983)
Ernesto Sábato:
14) <i>Abaddón, el exterminador</i> (1974)
Rodrigo Fresán:
15) «Señales captadas en el corazón de una fiesta», <i>McOndo</i> (1996)
Andrés Neuman:
16) «Abstracto, paisaje», <i>El que espera</i> (2000)
Chile
Marta Brunet:
17) «La casa iluminada», <i>Raíz del sueño</i> (1949)

Hugo Correa:
18) «Alter ego», <i>Los títeres</i> (1969)
19) «El mundo del tío Roberto», <i>Los títeres</i> (1969)
20) «El veraneante», <i>Los títeres</i> (1969)
21) «El hombre prohibido», <i>Los títeres</i> (1969)
José Donoso:
22) «Chatanooga Choochoo», <i>Tres novelitas burguesas</i> (1979)
23) «Átomo Verde Número Cinco», <i>Tres novelitas burguesas</i> (1979)
24) «Gaspard de la nuit», <i>Tres novelitas burguesas</i> (1979)
Roberto Bolaño:
25) <i>Estrella distante</i> (1996)
Lina Meruane:
26) «Doble de cuerpo» (publicación original 1996). <i>Las otras. Antología de mujeres artificiales</i> (2018)
Uruguay
Juan Carlos Onetti:
27) «El posible Baldi», <i>Tan triste como ella y otros cuentos</i> (1936)
28) «Bienvenido, Bob», <i>Tan triste como ella y otros cuentos</i> (1936)
29) «Jacob y el otro», <i>Tan triste como ella y otros cuentos</i> (1936)
30) <i>La vida breve</i> (1950)
Mario Benedetti:
31) «El otro yo», <i>La muerte y otras sorpresas</i> (1968)
Felisberto Hernández:
32) «Diario del sinvergüenza», <i>Diario del sinvergüenza y últimas invenciones</i> (1969)
Colombia
Gabriel García Márquez:
33) «Diálogo del espejo», <i>Ojos de perro azul</i> (1949)

Germán Espinosa:
34) «La noche de la Trapa», <i>La noche de la Trapa</i> (1965)
35) «Los gemelos y el oráculo», <i>Noticias de un convento frente al mar</i> (1988)
36) «La trinidad», <i>El naipe negro</i> (1998)
37) «Der Doppelgänger», <i>El naipe negro</i> (1998)
Juan Gabriel Vásquez:
38) «El doble», <i>Canciones para el incendio</i> (2019)
Perú
César Vallejo:
39) «Mirtho», <i>Escalas melografiadas</i> (1923)
Clemente Palma:
40) «Aventura del hombre que no nació», <i>Historietas malignas</i> (1924)
41) <i>XYZ</i> (1935)
Julio Ramón Ribeyro:
42) «Doblaje», <i>Cuentos de circunstancias</i> (1958)
Fernando Iwasaki:
43) «Soy el clown de mi clon», <i>Una declaración de humor</i> (2012)
Venezuela
Julio Garmendia:
44) «El difunto yo», <i>La tienda de muñecos: La tuna de oro.</i> (1927)
Eduardo Liendo:
45) <i>Si yo fuera Pedro Infante</i> (1989)
Ecuador
Pablo Palacio:
46) «La doble y única mujer», <i>Un hombre muerto a puntapiés</i> (1927)

Paraguay
Augusto Roa Bastos:
47) <i>Yo el Supremo</i> (1974)

3. Observaciones generales sobre la cartografía literaria

Este ejercicio de rastreo nos ha permitido visibilizar algunas particularidades de diferentes escritores y de su producción en el contexto histórico y geográfico hispanoamericano. Siguiendo estas conexiones elaboramos una serie de consideraciones generales que se referirán a continuación.

Los países con mayor cantidad de relatos son: Argentina (16), México (14), Chile (10), Cuba (8), Uruguay (6), Colombia (6) y Perú (5). Basta con observar la abundancia de textos (47), de autores (26) y de países (8) para percibir que la región sudamericana despunta con el más alto índice de producción narrativa y la mayor expansión en cuanto a territorio.

El gusto por el desdoblamiento es patente en escritores del calibre estético de César Vallejo, Julio Ramón Ribeyro, Carlos Fuentes, Octavio Paz, Gabriel García Márquez, Mario Benedetti, Ernesto Sábato y Roberto Bolaño, entre muchos otros. Mención especial merecen autores como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar, Germán Espinosa, Juan Carlos Onetti y Hugo Correa, quienes mostraron una evidente predilección por el doble integrándolo reiteradamente en varios de sus relatos para desplegar múltiples estrategias formales y temáticas. No se debe perder de vista que curiosamente todos estos narradores son sudamericanos, lo que permitiría especular sobre la particular atención que este motivo ha recibido en esta área y sobre la conformación de una tradición escritural que se hace eco de la literatura del doble, específicamente en las repúblicas de Argentina, Chile y Uruguay que conforman la tríada del Cono Sur.

A finales de los años setenta, por fortuna, emerge una generación de voces femeninas que incorporan el motivo del doble a sus modos de contar historias. Es importante subrayar en este sentido que las escritoras Marta Brunet, Amparo Dávila y María Elena Llana pueden considerarse como pioneras al abordar el doble en sus relatos desde los años cuarenta, cincuenta y sesenta, respectivamente. Igualmente, cabe señalar que, con el advenimiento del nuevo siglo, se registra una creciente presencia del doble en la narrativa hecha por mujeres. Así pues, México destaca concretamente por el trabajo de reconocidas autoras como Patricia Laurent Kullick, Guadalupe Nettel, Valeria Luiselli y Norma Lazo.

Las numerosas representaciones del desdoblamiento, engendradas desde disímiles perspectivas, convergen en un epicentro temático en diálogo con una constelación de signos del imaginario artístico-cultural que evocan las ideas de plurivalencia o fragmentación. Muchas de las manifestaciones presentes en estas obras cuentan con una profusa expresión en la historia del arte y la literatura y han sido sistemáticamente asociadas con el motivo del doble como los gemelos, los siameses, los sosias, los clones, las máscaras, los disfraces, los reflejos en espejos, los muñecos y los títeres. Para ilustrar lo siguiente, vamos a referirnos a varias obras, aunque por razones de extensión, nos limitaremos solo a algunas.

La referencia a los hermanos gemelos es notoria en «Pico Rico Mandorico» de Rosario Ferré con la inclusión de mellizas cuyas personalidades se contraponen por su fortaleza o debilidad como características distintivas. Por su parte, Germán Espinosa también emplea esta representación en «Los gemelos y el oráculo», donde Focis es el rey y Alerio cumple la aciaga profecía asesinando a su hermano para usurpar el trono. Deberíamos añadir también que José Donoso explora el motivo del sosia en «Gaspard de la nuit» relato en el cual el intercambio de identidades entre Mauricio y su sosia –un mendigo– funciona como estrategia liberadora que permite la inversión de roles asignados por la sociedad.

El fenómeno de reproducción genética de individuos idénticos goza de un variado tratamiento. Tal es el caso de la novela *XYZ* de Clemente Palma con la clonación de actrices de Hollywood. En «Máscaras venecianas», de Adolfo Bioy Casares, Daniela, la mujer del protagonista, se clona a sí misma como resultado de su investigación científica, mientras la existencia del clon es asumida con un acentuado empleo del humor en «Soy el clown de mi clon» de Fernando Iwasaki. La chilena Lina Meruane elabora en «Doble de cuerpo» un perturbador relato en donde dos siamesas adultas son separadas quirúrgicamente y, como resultado, una de ellas se convierte en un híbrido mujer-máquina o cibernético con un cuerpo compuesto por elementos orgánicos y dispositivos biónicos.

Otra muestra del gusto por el desdoblamiento está en la utilización de recursos como las máscaras, los disfraces, los reflejos en espejos, los muñecos y los títeres. «Chatanooga Choochoo» de José Donoso es una obra en la que el disfraz y la multiplicidad de máscaras

de Sylvia dan lugar a la posibilidad de una inversión de roles, a una deconstrucción del sistema de oposiciones binarias. Gabriel García Márquez construye un relato donde el personaje central –el hombre de la estancia– interactúa con su imagen especular mientras se rasura en «Diálogo del espejo». En cuanto a la aparición de muñecos, podemos señalar los cuentos «La muñeca menor» y «Amalia» de Rosario Ferré. En este último, la niña Amalia padece una enfermedad cutánea y no puede exponerse al sol. El desdoblamiento es proyectado en una muñeca de cera con su misma fisonomía, ropa y nombre.

El interés de Hugo Correa por explotar el potencial dramático y simbólico de figuras inanimadas se torna ostensible en la original colección de cuentos *Los títeres* que incluye «El mundo del tío Roberto», «El veraneante», «El hombre prohibido» y «Alter ego». En todos estos relatos el manejo del títere –duplicado físico del dueño– requiere del uso de un «casco introyector». Este dispositivo permite la comunicación y contacto con la sociedad a través del autómatas y está intrínsecamente vinculado con la subjetividad del propietario.

El doble ha sintonizado históricamente con las búsquedas temáticas, discursivas y estéticas de muchos narradores, lo que se ilustra con un catálogo literario fructífero y pródigo en cuentos, novelas cortas y novelas. La vigencia diacrónica del doble permite hablar de un proceso histórico de construcción continua, desde disímiles lenguajes, de un fértil campo de representación simbólica sobre la disolución identitaria del sujeto. Algunas representaciones se han convertido en motivos recurrentes que aluden a la multiplicación dimórfica, polimórfica o que, en cambio, evocan la desintegración o escisión que puede sufrir el individuo moderno. La capacidad de supervivencia del motivo no parece agotarse, pues la emergencia de textos en el siglo XXI ofrece testimonio de la diversidad y potencia con que cuenta en la actualidad literaria de Hispanoamérica.

Bibliografía

Libros

- Althusser, Louis. *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Trad. Ben Brewster. New York y Londres: Monthly Review P, 1971.
- Anderson, Thomas F. *Everything in its place. The life and works of Virgilio Piñera*. Bucknell University Press, 2006.
- Arrufat, Antón. “La carne de Virgilio”. *La carne de René*. La Habana: Ediciones UNIÓN, 1998, pp. 5-12.
- . *Virgilio Piñera entre él y yo*, 2da ed. corr. y aum., Ediciones UNIÓN, 2012.
- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Trad. Javier Franco. Madrid: Cátedra, 1990.
- Ballesteros, Antonio. *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla, La Mancha, 1998.
- Bargalló, Juan. “Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis”. *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. (Ed.) Juan Bargalló. Sevilla: Ediciones Alfar, 1994, pp. 11-25.
- Baudrillard, Jean. *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama, 1988.
- Beristáin Helena. *Diccionario de retórica y poética*. Séptima edición. Ciudad de México: Porrúa, 1995.
- Bessière, Jean. *Le double. Chamisso, Dostoievski, Maupassant, Nabokov*. París: Champion, 1995.
- Bogantes, Claudio. *Lo fantástico y el doble en tres cuentos de Durán Ayanegui*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1999.
- Boyer, Régis. *Monde du Double: la Magie chez les anciens Scandinaves*. París: Berg International, 2014.
- Chartier, Roger. *Inscribir y borrar. Cultura escrita y literatura (siglos XI-XVIII)*. Buenos Aires: Katz, 2006.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. (1969), 8ª. edición en español. Barcelona: Herder, 2007.
- Colectivo de autores. *Le double dans le romantisme anglo-américain*. Auvernia: Universidad

- de Clément Ferrand II, Fascículo 19, 1984.
- Conio, Gérard. (Ed.) *Figures du double dans les littératures européennes*. Lausana: L'âge d'homme, 2001.
- Crisci, Edoardo. "Codices Graeci rescripti fra antichità e Medioevo bizantino. Il caso di palinsesti di Grottaferrata". *El palimpsesto grecolatino como fenómeno librario y textual*. Coord. Ángel Escobar. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 2006.
- Cuadra, Carlos. "La delectación morosa en La carne de René, de Virgilio Piñera". *El artificio del miedo*. Madrid: Editorial Hispano Cubana, 2012, pp. 322-351.
- Dällenbac, Lucien. *El relato especular*. Trad. Ramón Buenaventura, Viser: Madrid, 1991.
- Dolezel, Lubomir. "Una semántica para la temática: el caso del doble". *Estudios de poética y teoría de la ficción*. Murcia: Universidad de Murcia, 1999, pp. 159-174.
- Domínguez, Vicente J. "El mal y el doble: mutaciones en la representación de la maldad". *Imágenes del mal: ensayos de cine, filosofía y literatura sobre la maldad*. Coord. Vicente J. Domínguez, Madrid: Valdemar, 2003, pp. 11-30.
- Durán, Francisco. *El doble en la Literatura Latinoamericana*. Austin: Universidad de Texas, 1975.
- Eco, Umberto. "De los espejos". *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Lumen, 1985, pp. 11-41.
- . *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Trad. Ricardo Pochtar. Barcelona: Lumen, 1993.
- Escobar Negri, Matilde. *(A)cerca del doble. Una aproximación teórico-literaria al motivo del doble desde textos de Carlos Fuentes y Javier Marías*. Alemania: Editorial Academia Española, 2012.
- Escobar, Ángel. "El palimpsesto grecolatino como fenómeno librario y textual: una introducción". *El palimpsesto grecolatino como fenómeno librario y textual*. Coord. Ángel Escobar. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 2006.
- Espinosa, Carlos. *Virgilio Piñera en persona*, 2da ed., Ediciones UNIÓN, 2011.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: El nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI, 2008.
- Fusillo, Massimo. *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*. Scandicci: La Nuova Italia, 1998.
- Galimberti, Umberto. *Diccionario de Psicología*. Trad. María Emilia G. de Quevedo. Ciudad

- de México: Siglo XXI Editores, 2002.
- García, Benjamín. *Gemelos y sosias. La comedia de doble en Plauto, Shakespeare y Molière*. Madrid: Ediciones Clásicas, 2001.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
- Green, André. *Narcisismo de vida, narcisismo de muerte*. Trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1986.
- Herdman, John. *The double in Nineteenth-Century Fiction*. Basingstoke: Macmillan, 1990.
- Herrera, Víctor. *La Sombra en el Espejo*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997.
- Jauss, Hans Robert. “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”. *La literatura como provocación*. Trad. Juan Godo. Barcelona: Península, 1976, pp. 131-211.
- Jourde, Pierre y Paolo Tortonese. *Visages du double. Un thème littéraire*. París: Nathan, 1996.
- Jung, Carl Gustav. *Arquetipos e Inconsciente Colectivo*, Barcelona: Ediciones Paidós, 1970.
- . *Dialéctica del yo y del inconsciente*, París, Gallimard, 1989.
- . *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo. Obra completa*. Vol. 9/1 (2a. ed.). Madrid: Editorial Trotta, 2002.
- . *Símbolos de transformación*, Barcelona, Paidós, 1982.
- . *Tipos psicológicos. Obra completa*. Vol. 6, Madrid: Editorial Trotta, 2013.
- Kaye, Richard A. “Losing his Religion: Saint Sebastian as Contemporary Gay Martyr”, en *Outlooks: Lesbian and Gay Sexualities and Visual Cultures*. Ed. Peter Horne y Reina Lewis. Londres y Nueva York: Routledge, 1996, pp. 86-105.
- Keppler, Carl Francis. *The literature of the Second Self*. Tucson: Universidad de Arizona Press, 1972.
- Lecouteux, Claude. *Hadas, brujas y hombres lobo en la Edad Media. Historia del doble*. (1989) París: Plon, 1989.
- Leyva, David. *Virgilio Piñera o la libertad de lo grotesco*. Letras Cubanas, 2010.
- López, Humberto. *Virgilio Piñera. El artificio del miedo*. Editorial Hispano Cubana, 2012.
- Lotman, Iuri. “El texto en el texto” (1981). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra, 1996, pp. 91-109.

- Mechoir-Bonnet, Sabine. *Historia del espejo*. Trad. Maité Solana e Isabel Perrer, Herder: Barcelona, 1996.
- Mesa, Daniel. *Extraños semejantes: el personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2002.
- Miller, Kart. *Doubles. Studies in Literary History*. Oxford: Universidad de Oxford Press, 1985.
- Molina, Juan Antonio. *Alter ego. Cuentos de dobles*. Madrid: Siruela, 2007.
- Molinero, Rita. *Virgilio Piñera. La memoria del tiempo*. Plaza Mayor, 2002.
- Morel, Michel. “Théorie et figures du double: du réactif au réversible”. *Figures du double dans les littératures européennes*. (Ed.) Gérard Conio. Lausana: L’age d’homme, 2001, pp. 17-24.
- Piñera, Virgilio. *La carne de René*. La Habana: Ediciones UNIÓN, 2011.
- . *Cuentos completos*. La Habana: Letras Cubanas, 2011.
- . *Teatro completo*. La Habana: Letras Cubanas, 2011.
- Preciado, Beatriz. *Manifiesto contra-sexual*. Trad. Julio Díaz y Carolina Meloni. Madrid: Opera Prima, 2002.
- Rank, Otto. *El doble. Un estudio psicoanalítico*. Buenos Aires: Ediciones Orión, 1976.
- Regazzoni Susanna. “El doble en la narrativa de Adolfo Bioy Casares”, incluido en *VVAA Homenaje a Adolfo Bioy Casares, una retrospectiva de su obra* (compiladores Alfonso de Toro/ Susanna Regazzoni, Madrid: Iberoamericana, 2002, pp. 157-170.
- Riffaterre, Michael. (2000). “La ilusión de ecfrosis”. En: Monegal, Antonio et ál. *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros, pp. 161-183.
- Rogers, Robert. *A psychoanalytic study of the double in literature*. Detroit: Universidad de Wayne, 1970.
- Rosset, Clément. *Lo real y su doble: Ensayo sobre la ilusión*. Barcelona: Tusquets, 1993.
- Schwartz, Hillel. *La cultura de la copia: parecidos sorprendentes, facsímiles insólitos*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Trad. Aurelio Major. Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2004.
- Toubetzkoj, Wladimir. *L’ombre et la différence. Le double en Europe*. París: Presses Universitaires de France (Littératures européennes), 1996.

- Tymms, Ralph. *Doubles in Literary Psychology*. Cambridge: Bowes and Bowes, 1949.
- Vattimo, Gianni. *El sujeto y la máscara*. Barcelona, Ediciones Península, 2003
- Vilella, Eduard. *Doble contra senzill. La incognita del jo i l'enigma de l'altre en la literatura*. Barcelona: Pages Editors, 2007.
- Webber, Andrew. *The doppelganger. Double visions in German Literature*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- Ziolkowski, Theodore. *Imágenes desencantadas. Una iconología literaria*. Madrid: Taurus, 1980.

Tesis

- Alexander, Amy. *Narrar la imagen: el cuerpo plástico en novelas de Rosario Ferré, Mario Vargas Llosa y Virgilio Piñera*. Capítulo III. “Escribir la carne: Virgilio Piñera”. Tesis de Doctorado, Universidad de Nueva York, 2002.
- Becerril, Laura. *Lo grotesco moderno en La carne de René de Virgilio Piñera: una crítica individual y social*. Tesis de Maestría. Universidad Autónoma del Estado de México, 2015. <https://scholar.google.com>
- Cecere, Fabiola. *Virgilio Piñera o la inversión del imaginario insular. El caso de Presiones y diamantes*. Tesis de Doctorado, Universidad Ca' Foscari, Venecia, 2017. dspace.unive.it
- Colorado, Ana. *Virgilio Piñera: La resistencia en clave de humor. Teatro para la lucidez*. Tesis de Licenciatura, Universidad de Sevilla, 2017. <https://skemman.is>
- Corredera, Madisleidy. *Estudio del cuerpo en las novelas La carne de René y Pequeñas maniobras de Virgilio Piñera*. Tesis de Licenciatura, Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas, 2013. <https://doi.org/10.19053/01218530.n30.2017.6203>
- Cuadra, Carlos. *El cuerpo y la oscuridad en tres escritores contemporáneos*. Capítulo III. “El cuerpo de la tortura en *La carne de René* de Virgilio Piñera”. Tesis de Doctorado, Universidad de Colorado, 1999.
- El Hamouti, Souria. *El existencialismo en la obra narrativa de Virgilio Piñera*. Tesis de Doctorado. Universidad Autónoma de Madrid, 2013. www.obta.uw.edu.pl

- Escobar Negri, Matilde. *Las manifestaciones del doble como problema de la identidad en la encrucijada teórica-literaria latinoamericana*. Tesis de Doctorado, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina, 2017. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/91791>
- González Arena, María Isabel. *La poética de Virgilio Piñera: tradición y transtextualidad*. Tesis de doctorado. Universidad de Murcia, 2015.
- Huerga, Carlos. *Huellas de Witold Gombrowicz en la narrativa hispanoamericana: Virgilio Piñera y Ricardo Piglia*. Tesis de Doctorado, Universidad Autónoma de Madrid, 2018. <https://repositorio.uam.es>
- L'Clerc, Lee. *Painting and visual imagery in literature: Three contemporary Latin American novels*. Capítulo IV. "The verbal projection of the visual in Virgilio Piñera's *La carne de René*". Tesis de Doctorado, Universidad de Toronto, 1999.
- Lara, Noé. *La Llama Doble: Mariana-María Inés en Crónica de la Intervención de Juan García Ponce*. Tesis de Maestría, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2017. <https://repositorioinstitucional.buap.mx/handle/20.500.12371/629>
- Lubelski, Aaron. *Onetti y el otro*. Tesis de Maestría. Universidad Hebrea de Jerusalén, 2009. <https://colsan.repositorioinstitucional.mx/jspui/handle/1013/322>
- Marín, Beatriz. *La imagen especular como doble. Dicotomías entre lo real y lo ilusorio*. Tesis de Maestría, Universidad Politécnica de Valencia, 2009. <http://hdl.handle.net/10251/12022>
- Maris Poggian, Stella. *El tema del doble en el cine como manifestación del imaginario audiovisual en el sujeto moderno*. Tesis de Doctorado. Universidad Autónoma de Barcelona, 2002. <https://ddd.uab.cat/record/36667/>
- Martín, Rebeca. *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*. Tesis de Doctorado, Universidad Autónoma de Barcelona, 2006. <https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2006/tdx-1013106-110206/rml1de1.pdf>
- Ríos, Joaquín. *El clon como doble en el cine de ciencia ficción*. Tesis de Licenciatura, Universidad de Valparaíso, 2013. https://www.academia.edu/38337592/Tesis_JRL_-_El_clon_como_doble_en_el_cine_de_ciencia_ficcion
- Rodrigo, Rebeca. *El doble en la literatura: genealogía y aproximación psicoanalítica*. Tesis de Licenciatura, Universidad de la Rioja, 2016. https://biblioteca.unirioja.es/tfe_e/TFE001753.pdf

- St-Louis, Tatiana. *Le double et le texte. Homonymes, pseudonymes et auteurs chez Dostoïevski, King, Auster, Poe et Nabokov*. Tesis de Maestría, Universidad de Montréal, 2012. <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/8773>
- Van de Wiele, Eva. *El humor negro en la cuentística de Virgilio Piñera. Investigación de lo absurdo y lo grotesco ligado a la poética de la frialdad*. Tesis de Maestría, Universidad de Gante, 2009. <https://lib.ugent.be>
- Vilella, Eduard. *El doble: elements per a una panoràmica històrica*. Tesis de Doctorado, Universidad de Barcelona, 1997. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=178740>

Artículos y publicaciones electrónicas

- Agudelo, Pedro. “Los ojos de la palabra. La construcción del concepto de éfrasis, de la retórica antigua a la crítica literaria”. *Lingüística y literatura*, núm. 60, 2011, pp. 75-92.
- Álvarez, Diana. “La carne: La política de la destrucción del cuerpo en la narrativa de Virgilio Piñera”. *La Habana Elegante*, núm. 7, 1999. www.habanaelegante.com
- Becerril, Laura. “La carne de René de Virgilio Piñera, una mirada desde el esquizoanálisis de Gilles Deleuze y Félix Guattari”. *Contribuciones desde Coatepec*, núm. 29, julio-diciembre, 2015, pp. 179-192. <https://www.redalyc.org>
- Bismarck, Mário. *Pentimento, ou fazer e feito, ou o desenho “abs-ceno”, ou, talvez, o elogio do erro*. Universidade Do Porto, 2007. <https://www.researchgate.net/publication/310624848>
- Bolaños, Isabel, Gabriela Cerdas y Jimmy Ramírez. “El doble y tres relatos de Julio Cortázar”. *Letras*, núm. 54, julio-diciembre, 2013, pp. 51-69. <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/letras/article/view/6957>
- Brioso, Jorge. “La carne de René o el aprendizaje de lo literal”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIII, núm. 218, enero-marzo, 2007, pp. 29-49. <https://revista-iberoamericana.pitt.edu>
- Caamaño, Virginia. “Máscaras de una identidad oculta. Una lectura de “Señales captadas en el corazón de una fiesta” de Rodrigo Fresán”. *Filología y Lingüística*, vol. 38, núm. 2, 2012, pp. 9-29. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/view/13081>
- Cabrera, Pilar. “Significado del doble en la obra de Virgilio Piñera”. *Pterodáctilo*, núm. 3, 2005, pp. 66-70.

- Castro, Kattia y Mónica Zúñiga. *De palabras, exorcismos y dobles: María la noche* (Anacristina Rossi). Versión digital, 2011. <https://espanol.free-ebooks.net/ebook/De-Palabras-Exorcismos-y-Dobles-Maria-la-Noche-Anacristina-Rossi/html>
- Castro, Rogelio. “El cuerpo violentado en *La carne de René*, de Virgilio Piñera”. *Revista Iberoamericana*, vol. XIII, núm. 51, 2013, pp. 65-76. <https://journals.iai.spk-berlin.de>
- Cerda, Kristov. “Crueldad y subjetivación en *La carne de René* de Virgilio Piñera”. *Revista Chasqui*, núm. 46, 2017, pp. 288-230. <https://www.research.net>
- Clüver, Claus. “Ekphrasis Reconsidered. On Verbal Representations of Non-Verbal Texts”. *Lagerroth*, 1997, pp. 19-33.
- Corti, Claudia. “Il doppio come paradigma fantastico-gotico”. *Il Confronto Letterario*, vol. VIII, 1991, pp. 307-330.
- Escobar Negri, Matilde. “Caliban (y) el doble: la relectura del mito, el problema del lenguaje y la construcción identitaria”, en *Argus-a. Artes y Humanidades*. California, USA-Bs. As, Argentina. Vol. IV, Ed. 14, Julio de 2014.
- . “El Sosia de Anfitrión Una lectura acerca del doble y el problema de la relación entre identidad y lenguaje”, en *Revista de Lengua y Literatura*. N°36: 41-46, 2013.
- . “Otra perspectiva para pensar sobre el doble literario. El nombre “propio” como doble”, en *Badebec*. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Rosario. vol. 3, núm. 5. Septiembre, 2013.
- Galbis Reig, Natalia. “El tema del doble en Julio Cortázar y Edgar Allan Poe”. Universidad de Valencia, 2015.
https://www.academia.edu/37608827/El_tema_del_doble_en_Julio_Cort%C3%A1zar_y_Edgar_Allan_Poe
- Gil, Ernesto. “Virgilio Piñera: La carne de René”. *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 1986, pp. 39-49. <https://dialnet.unirioja.es>
- Goldman, Dara E. “Los límites de la carne: Los cuerpos asediados de Virgilio Piñera”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXIX, núm. 205, octubre-diciembre, 2003, pp. 1001-1015. <https://journals.iai.spk-berlin.de>
- Herrero, Juan. “Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas”. *Cedille*, núm. 2, 2011, pp. 15-48. <https://cedille.webs.ull.es/M2/02herrero2.pdf>

- Ibieta, Gabriela. “Funciones del doble en la narrativa de Virgilio Piñera”. *Revista Iberoamericana*, vol. LVI, núm.152-153, julio-diciembre, 1990, pp. 975-991. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1990.4799>
- Iglesias, Mariana. “Sueño, amor y muerte en “Entre tus dedos helados” de Francisco Tario: una lectura a raíz de la teoría psicoanalítica”. *Literatura Mexicana*, vol.29, núm. 1, 2018, pp. 71-98. <http://dx.doi.org/10.19130/iifl.litmex.29.1.2018.1061>.
- Kuzmina, Eugenia. “El espejo: un misterio desde cuatro contigüidades”. *Escritura e Imagen*. vol. 9, 2013, pp. 155-189 <https://studylib.es/doc/4699794/el-espejo--un-misterio-desde-cuatro-contig%C3%BCidades>
- Lagos-Pope, María Inés. “El doble o la representación de la alienación femenina en narraciones de Marta Brunet y Rosario Ferré”. *Revista Iberoamericana*, vol. LI, núm. 132-132, julio-diciembre, 1985, pp. 731-749. <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/4101>
- Lara Zavala, Hernán. “Cortázar y sus dobles”. *Revista de la Universidad de México*, núm. 128, 2014, pp. 13-16. http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/16361
- Lozano, Stella, “El recurso del doble en Julio Cortázar”, *Cuadernos Americanos*, Ediciones del Colegio de México, Año XLII, Vol. CCXLVIII, mayo-junio, 1983, pp. 185-200.
- Molina, Juan Antonio. “Las fuentes de la carne de René. Tradición, teatro y absurdo”. *Cartaphilus*, núm. 14, 2016, pp. 157-171. revistas.um.es
- Mora, Sergio. “Carne y nada más: La configuración del discurso cárnico en *La Carne de René* de Virgilio Piñera”. *La Palabra*, núm. 30, enero-junio, 2017, pp. 243-259.
- Morello-Froch, Marta (1968). “El personaje y su doble en las ficciones de Cortázar”. *Revista Iberoamericana*, n°66, pp. 323-330.
- Muñoz, Pablo. “Acerca del fenómeno del doble”. *Verba Volant*, vol. 3, núm. 1, 2013, pp.83-96. <https://publicacionescientificas.uces.edu.ar/index.php/FiliyPsi/article/view/56>
- Paraíso, Isabel. “Crítica arquetípica: La estructura demoníaca en el tema del doble”. *Rilce*, vol. 25, núm. 1, 2009, pp. 69-81. <https://dadun.unav.edu/handle/10171/7277>
- Pascual De Pessione, María Teresa. “La dualidad del ser humano: su representación dicotómica en *Yo, el Supremo*”, *Cuadernos de la ALFAL*, núm. 9, octubre, 2016, pp. 96-124. https://www.mundoalfal.org/es/pt_cuaderno9

- Pérez Fernández, Abel. “Las estrategias narrativas del doble literario en *Continuidad de los parques* de Julio Cortázar”, *Escritos, Revistas del Centro de Ciencias del Lenguaje*, núm. 30, julio-diciembre, 2004, pp.177-188. http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/escritos/resources/LocalContent/23/1/abelperez.pdf
- Pimentel, Luz Aurora. “Écfrasis y lecturas iconotextuales”. *Poligrafías*, IV, 2003, pp. 205-215. <http://www.revistas.unam.mx/index.php/poligrafias/article/view/31343>
- Pizarro, Francisco. “Ciencia ficción chilena y saberes psi: El problema del doble en la obra *Los Títeres* de Hugo Correa”. *Atenea*, núm. 518, diciembre, 2018, pp. 25-40. https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-04622018000200025
- Prósperi, Germán. “El texto como palimpsesto. Reflexiones en torno a la lectura literaria”. *Revista Chilena de Literatura* (93), 215-234. En *Memoria Académica*, (2016). Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.8251/pr.8251.pdf
- Rabí Do Carmo, Alonso M. “Dobles e imágenes especulares en Julio Cortázar (a propósito de *Lejana*, *La isla a mediodía* y *Rayuela*)”. *Armas y letras*, núm. 24, 2006, pp. 171-189. <https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=Rab%C3%AD+Do+Carmo%2C+Alonso+M.+%E2%80%9CDobles+e+im%C3%A1genes+especulares+en+Julio+Cort%C3%A1zar+>
- Rodríguez Gago, Víctor. “Felisberto Hernández, el insular de extraño cuerpo. El tema del doble en *Diario del sinvergüenza*”, *XII Coloquio de historia canario - americano*, Tomo 3, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 1996, pp. 812- 826. <https://mdc.ulpgc.es/utills/getfile/collection/coloquios/id/1115/filename/889.pdf>
- Rodríguez Martín, María del Carmen. “A través del espejo: doble y alteridad en Borges”, *Anuario de Estudios Americanos*, Vol. 65, núm. 1, enero-junio, 2008, pp. 277-291. <http://estudiosamericanos.revistas.csic.es/index.php/estudiosamericanos/article/view/105/110>
- Sánchez Ávila, Nini Johanna. “Desdoblamiento como eje compositivo en los cuentos de Germán Espinosa”. *La palabra*, núm. 29, julio-diciembre, 2016, pp.103-115. https://revistas.uptc.edu.co/index.php/la_palabra/article/view/5704
- Sánchez, Elba. *La escritura del espejo: Farabeuf de Salvador Elizondo*. Guanajuato: Programa Editorial Universitario, 2008.

https://issuu.com/deshguanajuato/docs/la_escritura_en_el_espejo

Silva, Víctor y Gutiérrez, José. “La construcción de la identidad y la alteridad en Jorge Luis Borges y Nathaniel Hawthorne”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. Universidad Complutense de Madrid, número 17, marzo-junio, 2001. http://www.ucm.es/info/especulo/numero17/borg_haw.html

Solotorevsky, Myrna. “Espejularidad y narcisismo en *Abaddón el Exterminador* de Sábato”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. IX, núm. 10. Ed, Univ, Complutense, 1981, pp. 295-326. <https://studylib.es/doc/4452726/espejularidad-y-narcz%C3%A1smo-en-abadd%C3%B3n-el-exterminador>

Vega, Nehemías. “El doble en Clemente Palma y César Vallejo”. *Tierra Nuestra*, vol. 10, núm. 1, 2015, pp. 127-139. <http://revistas.lamolina.edu.pe/index.php/tnu/article/view/59>

Wolfenzon, Carolyn. “El fantasma que nos habita: *El huésped* y *El cuerpo en que nací* de Guadalupe Nettel como espejo político de México”. *Latin American Literary Review*, vol. 44, núm. 88, 2017, pp. 41-50. <https://www.lalrp.net/articles/abstract/10.26824/lalr.23/>

Živković, Milica. “The Double as the "Unseen" of Culture: Toward a Definition of Doppelgänger”. *The scientific journal Facta Universitatis*. University Of Niš., 2000. Vol. 2, No 7: 121 - 128. <http://facta.junis.ni.ac.rs/lal/lal2000/lal2000-05.pdf>

Bibliografía de la cartografía literaria

- Arenas, Reinaldo. *Arturo, la estrella más brillante*. Barcelona: Montesinos, 1984.
- . “Los heridos”. *Con los ojos cerrados*. Montevideo: Editorial Arca, 1972.
- . “Mona”. *Viaje a La Habana. (Novela en tres viajes)*. Ciudad de México: Editorial Grijalbo, 1991.
- Benedetti, Mario. “El otro yo”. *Cuentos completos*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- Bioy Casares, Adolfo. “Máscaras venecianas”. *Historias desaforadas*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- . *La invención de Morel*. Madrid: Alianza Editorial, 2012.
- . “En memoria de Paulina”. *La trama celeste*. Madrid: Alianza Editorial, 2012.
- Bolaño, Roberto. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- Borges, Jorge Luis. “Borges y yo”. *El hacedor*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- . “El otro”. *El libro de arena*. Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- . “Los teólogos”, *El Aleph*. Montevideo: Lumen, 2019.
- . “Veinticinco de agosto, 1983”. *La memoria de Shakespeare*, Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- Brunet, Marta. “La casa iluminada”. *Raíz del sueño*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1949.
- Correa, Hugo. “Alter ego”, “El mundo del tío Roberto”, “El veraneante” y “El hombre prohibido”. *Los títeres*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1969.
- Cortázar, Julio. *Rayuela*. Madrid: Alfaguara, 2016.
- . “La isla a mediodía”. *Todos los fuegos el fuego*. Madrid: Alfaguara, 2016.
- . “Lejana”. *Cuentos (3)*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- . “Una flor amarilla” y “La noche boca arriba”. *Final del juego*. Madrid: Alfaguara, 2016.
- Dávila, Amparo. “El huésped” y “Final de una lucha”. *El huésped y otros relatos siniestros*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2018.
- Donoso, José. “Chatanooga Choochoo”, “Átomo Verde Número Cinco” y “Gaspard de la nuit”. *Tres novelitas burguesas*. Madrid: Alfaguara, 1979.
- Durán Ayanegui, Fernando. “La joya manchada” y “Retorno al Kilimanjaro”. *Cuando desaparecieron los topos*. San José: Ediciones Guayacán, 1991.
- Elizondo, Salvador. *Farabeuf*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Espinosa, Germán. “La noche de la Trapa”, “La trinidad” y “Los gemelos y el oráculo”, *Cuentos completos*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit, 2004.

- . "Der Doppelgänger". *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara, 2007.
- Ferré, Rosario. "Amalia" y "La muñeca menor". *Papeles de Pandora*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz, 1976.
- . "Pico Rico Mandorico". *Pico Rico Mandorico y otros cuentos*. Florida: Santillana USA, 1997.
- Fresán, Rodrigo. "Señales captadas en el corazón de una fiesta". *McOndo*. Alberto Fuguet y Sergio Gómez (Eds.). Barcelona: Mondadori, 1996.
- Fuentes, Carlos. *Aura*. Ciudad de México: Ediciones Era, 1962.
- . "La bella durmiente". *Inquieta compañía*. Madrid: Alfaguara, 2004.
- García Márquez, Gabriel. "Diálogo frente al espejo". *Ojos de perro azul*. Barcelona: Bruguera, 1983.
- García Ponce, Juan. *Crónica de la Intervención*. Barcelona: Bruguera, 1982.
- Garmendia, Julio. "El difunto yo". *La tienda de muñecos: La tuna de oro*. Barcelona: Editorial Montesinos, 1995.
- Gutiérrez, León Guillermo. "Capilla número 8". *Los colores de la noche*. Ciudad de México: Ediciones sin nombre, 2011.
- Hernández, Felisberto. "Diario del sinvergüenza", *Diario del sinvergüenza y últimas invenciones*. Montevideo: Arca, 1969.
- Iwasaki, Fernando. "Soy el clown de mi clon", *Una declaración de humor*. La Rioja: Pepitas de Calabaza, 2012.
- Laurent Kullick, Patricia. *El camino de Santiago*. Ciudad de México: Ediciones Tusquets, 2015.
- Lazo, Norma. "El que camina al lado". *Medidas extremas*. Ciudad de México: Ediciones Cal y Arena, 2014.
- Liendo, Eduardo. *Si yo fuera Pedro Infante*. Bogotá: Editorial Libros sin Fronteras, 1989.
- Llana, María Elena. "Nosotras", *La reja*. La Habana: Ediciones Revolución, 1965.
- Lugones, Leopoldo. "Un Fenómeno inexplicable". *Los caballos de Abdera*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996.
- Luiselli, Valeria. *Los ingravidos*. Ciudad de México: Sexto Piso, 2018.
- Meruane, Lina. "Doble de cuerpo". *Las otras. Antología de mujeres artificiales*. (Ed.) Teresa López Pellisa. León: Eolas Ediciones, 2018.
- Nettel, Guadalupe. *El huésped*. Barcelona: Anagrama, 2006.

- Neuman, Andrés. “Abstracto, paisaje”. *El que espera*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Onetti, Juan Carlos. “El posible Baldi”, “Bienvenido, Bob” y “Jacob y el otro”. *Tan triste como ella y otros cuentos*. Barcelona: Lumen, 1976.
- . *La vida breve*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1971.
- Palacio, Pablo. “La doble y única mujer”, *Un hombre muerto a puntapiés*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2005.
- Palma, Clemente. “Aventura del hombre que no nació”, *Historietas malignas*. Lima: Garcilaso, 1924.
- . *XYZ*. Madrid: Luis Vives Editorial, 2010.
- Paz, Octavio. “Encuentro”. *Arenas movedizas, en ¿Águila o sol?*. México: Tezontle, 1951.
- Piñera, Virgilio. “La caída”, “El caso Acteón”, “Las partes”, “Proyecto para un sueño”, “La cara”, “El muñeco”, “Una desnudez salvadora”, “El que vino a salvarme”, “El otro yo”. *Cuentos completos*. La Habana: Letras Cubanas, 2011.
- . *La carne de René*. La Habana: Ediciones UNIÓN, 1998.
- Pitol, Sergio. “El oscuro hermano gemelo”. *El oscuro hermano gemelo y otros relatos*. Cali: Grupo Editorial Norma, 2004.
- Ribeyro, Julio Ramón. “Doblaje”. *Cuentos de circunstancias*. Lima: Editorial Nuevos Rumbos, 1958.
- Roa Bastos, Augusto. *Yo el Supremo*. Madrid: Cátedra, 1974.
- Rossi, Anacristina. *María la noche*. Costa Rica: Editorial Costa Rica, 2012.
- Sábato, Ernesto. *Abaddón, el exterminador*. Barcelona: Seix Barral, 2002.
- Tario, Francisco. “Entre tus dedos helados”, *Entre tus dedos helados y otros cuentos*. Ciudad de México: INBA, UAM, 1988.
- Vallejo, César. “Mirtho”, *Escalas melografiadas* Madrid: Ediciones Barataria, 2011.
- Vásquez, Juan Gabriel. “El doble”. *Canciones para el incendio*. Alfaguara, 2019.