

ELOGIO TRÁGICO DEL REFLEJO. SOBRE LA NOSTALGIA ANTROPOLÓGICA DE LA IDENTIDAD

*TRAGIC PRAISE OF THE REFLECTION. ON THE
ANTHROPOLOGICAL NOSTALGY OF IDENTITY*

JOAQUÍN ESTEBAN ORTEGA

Doctor en Filosofía y en Educación
Profesor Director
Departamento de Humanidades
Facultad de Ciencias Sociales.
Universidad Europea Miguel de Cervantes
Valladolid / España
jesteban@uemc.es
ORCID: 0000-0001-5414-1878

Recibido: 19/04/2021

Revisado: 18/05/2021

Aceptado: 6/09/2021

Resumen: El reflejo de uno mismo siempre ha generado inquietud y sospecha. Con casi seguridad vernos y reconocernos nos ha puesto desde el primer momento en relación directa con nuestro verdadero alcance y nuestra caducidad. El tiempo líquido en el que la iconicidad de nuestra naturaleza se proyecta constantemente sobre espacios imposibles de virtualidad parece requerir el contrapunto de un elogio trágico del reflejo. El presente trabajo pretende rastrear algunos argumentos que puedan servir de recordatorio de la importancia crítica que tiene el reflejo para la construcción de la identidad humana. Lo haremos desde una perspectiva hermenéutico-narrativa dialogando con algunos relatos emblemáticos en los que no se ha pretendido nunca la invisibilización de la muerte. Intentaremos volver a poner de manifiesto esa tensión trágica implícita en el carácter contradictorio de la vida y, de ese modo, aquellos extremos esenciales que parecen hoy ya olvidados en el éxtasis epocal de la autofoto hueca.

Palabras clave: Doble; reflejo; mortalidad; inmortalidad; alteridad; identidad; autorretrato; invisibilidad.

Abstract: One's reflection has always generated uneasiness and suspicion. Seeing and recognizing ourselves places us, from the very beginning, in a direct relationship to our true scope and our caducity. Liquid time, in which the iconicity of our nature is constantly projected onto impossible spaces of virtuality, seems to require the counterpoint of a tragic

praise of reflection. This paper aims to trace some arguments that may serve as a reminder of the critical importance of reflection for the construction of human identity. We will do it from a hermeneutic-narrative perspective, in dialogue with some emblematic stories in which making death invisible has never been pretended. We will try to bring to light again the tragic tension involved in the contradictory nature of life and to vindicate those essential extremes that seem to have been forgotten today in the epochal ecstasy of the hollow selfie.

Keywords: Double; reflection; mortality; immortality; otherness; identity; self-portrait; invisibility.

...somos, no sé cómo, dobles de nosotros mismos...”

M. de Montaigne, *Ensayos*.

No podemos tener claro qué fue primero: caer en la cuenta de que la opacidad de nuestro cuerpo, de nosotros mismos, generaba una proyección de oscuridad en el suelo o en las rocas, o que al acercarnos al agua a beber o a refrescarnos se generaba una imagen inconsistente pero constante vinculada a nuestra presencia. ¿Cuál era el estatuto de realidad de esas extrañas entidades? ¿Qué relación podrían tener con aquellas otras que se producían de manera algo descontrolada en nuestro interior mientras cerrábamos los ojos para descansar y dormir? Sombras, sueños, reflejos, la silueta de las propias manos representadas en una pared al apoyarlas ensangrentadas tras una intensa sesión alimenticia de supervivencia: en todo ello acontece el ineludible acompañamiento originario del desdoblamiento antropológico. A fin de cuentas, en tanto que el propio silencio de lo real habita en nosotros mismos especialmente, no hay posibilidad alguna de que nos podamos ver, por mucho que lo pretendamos, si no es a través de la repetición o de la mediación de algún reflejo o alguna suerte de duplicación de nosotros mismos. El reto que se nos plantea es si esa inevitabilidad del desdoblamiento nos devuelve la verdad de nosotros mismos o si nos falsea irremediablemente, si está sometida a la manipulación de terceros o somos dueños de nuestra propia alteridad, si terminamos vaciándonos en el espectro que nos inventamos o si lo convertimos, sin temor, en auténtico interlocutor de nuestras contradicciones. El tiempo líquido en el que la iconicidad de nuestra naturaleza se proyecta constantemente sobre espacios imposibles de virtualidad parece requerir el contrapunto de un elogio trágico del reflejo. En lo que sigue intentaremos rastrear algunos argumentos que puedan servir de recordatorio de la importancia crítica que tiene el reflejo para la construcción de la identidad humana. Lo haremos desde una perspectiva hermenéutico-narrativa dialogando con algunos relatos emblemáticos para rescatar de ellos aquellos extremos esenciales que parecen hoy ya olvidados en el éxtasis epocal de la autofoto hueca.

1. LA ENERGÍA TRÁGICA DEL DESDOBLAMIENTO

El ser humano desde muy pronto, como señala con acierto Román Gubern¹, lo que comprendió fue que su identidad escidente y escindida era muy vulnerable ya que se iba desparramando por ahí en forma de huellas, sombras y reflejos. Lo peor fue que constató que “aquellas derivaciones aparienciales” podrían ser manipuladas en contra de uno con magias y otras prácticas rituales. No obstante, cabe establecer algún matiz entre estas prolongaciones, ya que, si la sombra y el reflejo son lumínicas, la huella, por su parte, es más bien corpórea y volumétrica. Además, esta última tiene la peculiaridad de no requerir la presencia sincrónica del referente; cosa que sí ocurre en las primeras. Con estas entidades del desdoblamiento la especie tomó también conciencia de la multiplicidad, de la fragmentación y de su caducidad y contingencia; asunto este que parece haber sido olvidado por completo en la actualidad. Para Otto Rank, en su clásico libro sobre el asunto², la imagen propia reflejada en el espejo, y la reticencia e inquietud que genera tanto su presencia como su ausencia, tiene una relación directa con el miedo a la muerte. Insiste en la figura del *Doppelgänger*, ese ser doble y errante que nos acompaña de manera invisible siempre. Según las tradiciones nórdica y germana, es mejor no verlo para que, de ese modo, no quede anunciada ya nuestra muerte. Esa conexión del doble con la muerte es lo que nos posibilita hablar de inmortalidad del alma, ya que esta es el doble originario del cuerpo.

El rito funerario, desde sus primeras manifestaciones más arcaicas y prehistóricas, ha tenido siempre como objeto el deseo y la aspiración de que el muerto no desaparezca del todo y pueda permanecer entre nosotros de alguna manera. Sin duda, en primer lugar, por los vínculos y la afectividad establecidos en vida, pero especialmente como esperanza y proyección de supervivencia en lo referido a nuestro propio destino. Esta presencia invisible y latente del muerto y de la muerte en la memoria y en la imaginación recibió el nombre de espíritu (*spiritus*, lat.; *psykhe*, grieg.), cuyo significado es “aliento”. En las lenguas germánicas, como recuerda Dastur³, remite con más precisión, e incluyendo el campo semántico de

1 GUBERN, Román, “Del rostro al retrato”. *Anàlisi*, 27, 2001, 37.

2 RANK, Otto, *El doble*. Floreal Mazía. Buenos Aires: Orión, 1982 (Or. 1925). Además de este libro, planteado desde presupuestos psicoanalíticos y antropológicos, nos permitimos destacar algunas referencias importantes. Desde una perspectiva más histórico-comparatista el libro de TYMMS, Ralph, *Doubles in Literary Psychology*. Cambridge: Bowes & Bowes, 1949; también el sustantivo y sugerente análisis de COTARELO, Ramón, *La fábula del otro yo*. Valencia: UNED-Centro Francisco Tomás y Valiente, 2005; y, por último, la específica pero amplia investigación de BALLESTEROS, Antonio, *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1998.

3 DASTUR, Françoise, *La muerte. Ensayo sobre la finitud*. María Pons. Barcelona, Herder, 2008, p. 34.

la inquietud y el horror ante el espíritu-otro, a la presencia-ausencia del fantasma (*ghost* o *Geist*) de aquel desaparecido que continúa estando presente entre los vivos.

Sin aliento, de Edgar Allan Poe⁴, es un frenético y perturbador relato en el que un hombre, en el momento en el que se encontraba chillando a su esposa en una discusión, se queda sorprendentemente sin aliento. La fantasía de Poe hace que estar sin aliento no implique estar sin vida; sin embargo, tal circunstancia redundante en un encadenamiento de acontecimientos violentamente sorprendentes en los que se ve golpeado, vejado, rajado, ahorcado..., sin terminar de morir, arrojado a una fosa común en la que reconoce a su vecino Airedesobra, que de la misma forma sorprendente sobrevive mal con la doble respiración y el doble aliento expirado por el protagonista cuando se lo sustrajo. En este caso no es la sombra lo que se pierde, sino el aliento. El hálito de la vida siempre se ha vinculado con el alma como decíamos. Lo asombroso aquí es que la expiración no sea mortal explícitamente, aunque lo sea de manera implícita. Hay en el relato de Poe una evocación expresa sobre la constante presencia de la muerte tal y como anuncia la misma pérdida fisiológica de respiración. Se trata de una suerte de amenaza que da la vida.

El aliento del espíritu es entendido, por tanto, como una proyección doble de lo que somos después de nuestra muerte, pero que ya habita en nosotros mientras estamos vivos. Este doble, en este sentido, es un acompañamiento constante e inquietante de lo que no somos. El doble y la muerte, de esta manera, se identificarían en la resistencia antropológica de la vida y en la aspiración a la supervivencia.

Edgar Morin, en su libro de referencia sobre la muerte, sustentó buena parte de sus argumentos sobre esta antropología del doble. En su opinión, esta presencia de lo otro condiciona nuestra propia concepción imaginaria de la vida: “El doble es el núcleo de toda representación arcaica concerniente a los muertos. Pero este doble no es tanto la reproducción, la copia conforme y *post mortem* del individuo fallecido, sino que acompaña al vivo durante toda su existencia, lo dobla, y este último lo siente, lo conoce, lo oye, lo ve, según una constante experiencia diurna y nocturna, en sus sueños, en su sombra, en su imagen reflejada, en su eco, en su aliento, en su pene e incluso en sus gases intestinales”⁵. Lo interesante, por tanto, de esta ineludible insistencia antropológica en el desdoblamiento es que, al ponerse en relación directa con la alteridad de la muerte, deja de ser la mera fabulación sobre la que sustenta el sueño de la vida. Recuperar la muerte en

4 POE, Edgar Allan, *Cuentos completos*. Carlos del Pozo. Barcelona: Penguin, 2015, pp. 73 y ss.

5 MORIN, Edgar, *El hombre y la muerte*. 2ª ed. Barcelona: Kairós, 1994, p. 142.

nuestras “sociedades evanescentes”⁶ pasa por la convivencia y la continuidad de la vida y la muerte en recíproco desdoblamiento. Ello no evita la exigencia trágica de tener que habitar una existencia atravesada por la contradicción y por la enfermedad de la ambivalencia. Y lo peor: la tendencia es a no soportar en absoluto esta enfermedad esencial de la vida descargando de contingencia al doble que somos para convertirlo en una nube de humo sin consistencia.

2. LA PATOLOGÍA ANTROPOLÓGICA DE LA DUPLICACIÓN

Una poderosa figura sobre otras nos invita a centrar nuestra reflexión sobre la desesperada enfermedad del desdoblamiento. En *el Fausto* de Goethe habita un paradigma. Este esquema arquetípico de un individuo solo, retado por lo real, por el destino y por su propia subjetividad, por el amor, por la ambición o por el deseo de conocimiento, situado ante algún tipo de situación irresoluble o límite, precisamente por los límites a los que le somete su propia individualidad, que se encuentra con alguna figura mediadora, fantástica, onírica y diabólica, real o imaginaria, que representa precisamente el contrapunto de contradicción tanto ontológica como antropológica y moral y que supone la posibilidad de superar la aporía vital al liberar la energía de la alteridad implícita en cada uno de nosotros. Este esquema, como decimos, se hace recurrente en buena parte de las tramas en las que se produce un desdoblamiento o duplicación de las almas, las sombras, los reflejos, las máscaras, o la impostura. La lucha de Fausto, el poder semántico del personaje, tiene que ver con el potencial arquetípico que refleja la propia condición humana desde múltiples puntos de vista. Buena muestra de ello se encuentra justamente en el inicio del relato cuando Fausto se nos presenta torturado por su deseo de conocer, su aspiración de ir algo más allá, pero a la vez atravesado por el reconocimiento de su imposibilidad: “... no podemos saber nada. Esto casi me quema el corazón. Claro que soy más sabio que estos necios, teólogos, doctores y escritores; no me afligen escrúpulos ni dudas, ni me dan miedo inferno ni demonio... Pero he perdido toda la alegría; no creo saber nada con sentido, ni supongo poder enseñar nada, ni a nadie mejorar ni convertir”⁷. Este escepticismo trágico que anima al personaje le sitúa en una posición límite y extrema de lucha y de contención moral, pero también de desesperación, al mismo tiempo que quizás sea la causa de que se haya convertido en el favorito de Dios. Fausto lo intenta

6 ROCHE, Juan Antonio, *La sociedad evanescente*. Barcelona: Anthropos, 2009.

7 GOETHE, Johann Wolfgang von, *Fausto*. José María Valverde. Barcelona: Planeta, 1980, p. 15.

también con la magia, pero todo es inútil hasta el extremo, como sabemos, de pretender quitarse la vida. Lo real es silencioso. La única alternativa es el doble.

Percibimos en la obra, en cuya complejidad no nos detendremos, una progresiva relajación del personaje, tras el pacto de sangre, ante las trampas de seducción que propone Mefistófeles regresándole a la pérdida juventud y a posiciones de poder y privilegio social. El empeño del diabólico por ganar la famosa apuesta hecha a Dios al principio del relato sobre conducir al mal al incorruptible se convierte en la motivación propia del desdoblamiento y en el implícito recordatorio constante de mortalidad que este conlleva: “Dos almas, ay, habitan en mi pecho nos dice Fausto y quieren una de otra separarse; una, con recio afán de amor, se aferra al mundo, con sus miembros abrazados; otra, fuerte, se eleva desde el polvo a los campos de los nobles abuelos”⁸.

Ese misterioso lugar inconcebible de un alma doble en el que trascender, al que remite la desaparición de la conciencia de uno mismo, requiere ser tematizado y materializado para acallar el rumor de la implícita desesperación que conlleva. Se hará todo lo necesario; incluso alimentar la posibilidad de que el ser humano se convierta en el generador de una nueva especie de vida que pueda proyectarse en el tiempo como una duplicidad por él creada. Si nos situamos reductivamente mucho más acá de toda la inflación imaginaria de la iconografía que sustenta el mito de Frankenstein nos damos cuenta de que la fuerza semántica y la potente intuición que alberga el relato de Mary Shelley sintetiza esta pasión por la continuidad, además, por supuesto, de la pasión filosófica por el origen de la vida, el control de la naturaleza y el misterio de la muerte. Ya se nos anunció en su momento que “el sueño de la razón produce monstruos”.

Es algo muy conocido ya que los seres humanos, los grupos sociales, pueden definirse especialmente bien a partir de lo que excluyen. Esta idea tiene que ver con la concepción que se tenga de lo monstruoso, que es todo aquello que se quiere ocultar de nosotros mismos; pero que también tiene que ver con que lo excluido es lo que no se da, lo inaprehensible. La exclusión de lo que está ahí pero no se da es una reacción humana a su silencio. Además, lo normal, para poder serlo, necesita de la anormalidad. La identidad social queda delimitada en el imaginario de lo extraño, de los extraños, los parias, las criaturas abominables, los monstruos⁹. El monstruo, en su radical alteridad, nos permite identificarnos, nos dice quiénes somos y nos exige aceptar los negros susurros desplazados de nuestra alma. Víctor Frankenstein, desde el primer momento en el que se da cuenta hasta dónde le ha llevado el ímpetu de su desmesura, abomina de la criatura de manera enfermiza;

8 *Ibid.*, p. 34.

9 PLANELLA, Jordi, *Los monstruos*. Barcelona: UOC, 2007.

abomina del terror al que le somete haberse asomado al otro lado, a la sombra de sí mismo materializada en una carne-otra, para responder al hueco permanente que le generaba la existencia. El monstruo es obviamente el doble de Víctor que, liberada la sujeción de la censura moral por medio del obsesivo narcótico por la manipulación del secreto de la vida a través de la ciencia y la técnica, hace que fluyan las más íntimas y oscuras pulsiones agresivas de autodestrucción hacia los suyos, hacia sus seres más queridos. En este sentido nos podríamos preguntar en qué medida no era la propia Mary Shelley la que creó este eco inconsciente de su propia monstruosidad haciendo aflorar el posible complejo de culpa por haber sido, con su nacimiento, la causa de muerte de su admirada madre, la escritora y feminista Mary Wollstonecraft. Sea como fuere la figura literaria de Víctor Frankenstein se convierte en un claro paradigma de nuestra reflexión, pero de manera especial, la criatura.

Como siempre ocurre en todas las leyendas parece que la peripecia de aquella noche de lluvia en la que se gestó el relato en Villa Diodati, la casa que Lord Byron alquiló en el entorno de los Alpes junto al lago, aunque sustentada por la amistad, estaba atravesada por una cierta tensión emocional en la convivencia de aquellos amigos¹⁰. El poeta Percy B. Shelley se había tenido que marchar de Inglaterra huyendo de las deudas con su mujer Mary y con la hermanastra de ésta, Claire, que esperaba un hijo de Lord Byron. Por su parte Lord Byron mantenía una tensa relación con su acompañante el médico y escritor John William Polidori. Además, a este cruce de convivencias se le unía el fuerte vínculo intelectual que unía a Shelley con Lord Byron. Por tanto, en este contexto, la famosa noche del 17 de junio de 1816, todos estos personajes, acompañados también de la condesa Potocka y de otro amigo de Lord Byron llamado Matthew G. Lewis, como consecuencia de leer juntos relatos de fantasmas se propusieron escribir una historia de este tipo cada uno. El reto se mantuvo varios días en los que se formularon diversas propuestas, pero la que trascendió, como sabemos, fue la de Mary.

Aunque no parece difícil adivinar en el soporte de la historia la presencia de aquellas más que probables conversaciones entre poetas y estudiosos sobre los principios de la vida y de la muerte, sobre los límites del instrumento corporal humano y sobre los nuevos usos de la energía a través de la electricidad para el dominio de la naturaleza, lo cierto es que en *Frankenstein, o el moderno Prometeo (1817-1831)* nos encontramos con una magnífica novela en la que se vislumbran los primeros impulsos de la ciencia ficción en el marco de la incipiente revolución industrial. Además, aunque pudiéramos encontrar precedentes en las

¹⁰ Nos servimos para este asunto de los datos aportados por FERNÁNDEZ VALENTÍ, T. y NAVARRO, Antonio José en su libro titulado *Frankenstein. El mito de la vida artificial*. Madrid: Nuer, 2000, pp. 32 y ss.

figuras de Prometeo, el Golem o Fausto, lo cierto es que el mito de la criatura se origina en este relato ya que no se encuentra ninguna correspondencia exacta en algún elemento del folclore¹¹.

Como Fausto, Victor Frankenstein, termina siendo víctima de la desmesura y del veneno del conocimiento¹². El diablo rebelde que quiere ser autónomo se encuentra presente. Habiendo leído *El paraíso perdido* de Milton¹³ en su sorprendente periodo de autoformación, la criatura se identifica con la reacción de Satán al ver la violencia con la que se le hace explícita la falta de respuesta sobre su origen y su destino. No se lo explica hasta que toma conciencia efectiva de ser “lo otro” en el momento de observar su reflejo en las aguas del estanque. A Narciso, el brillo saturado del reflejo que produce su imagen le nubla la vida encerrándole en su belleza; lo veremos más adelante. Al monstruo de Frankenstein, su reflejo termina ofreciéndole la posibilidad de ir más allá del bien y del mal, p mejor, quedarse más acá del bien y del mal, porque en la zona hueca y silenciosa del otro lado al que pertenece no hay destino. Lo que sí que hay es el sufrimiento de la soledad y de sentir el horror de ser únicamente un doble: “... mi cuerpo es una repulsiva imitación del tuyo, más horrorosa cuanto mayor es su semejanza”¹⁴. De hecho, la exigencia que le propone a su creador es precisamente la de dejar de ser “el otro” a partir de la creación de “un otro” para él en el que descargar su oquedad. En el doble nos descargamos de vacío. Un doble que le permitiera liberar su angustia y que le permitiera alguna clave de autocomprensión. Nuevamente la referencia a Milton parece clara aquí en tanto que Eva se convierte en el contrapunto de la soledad. “¿Me estás diciendo que a cada hombre le está destinada una esposa y a cada animal su pareja, pero que yo tendré que estar siempre solo?”¹⁵. Creador y criatura han de ser considerados como espejos de sí mismos. Tras desencadenarse la culminación de la amenaza de la criatura con la muerte de Elisabeth y con la reacción de deseo de venganza y persecución hasta el último confín de la tierra para acabar con ese terrible destino provocado por él mismo, percibimos bien cómo en el fondo Víctor lo que hace es perseguirse a sí mismo; enfrentarse con la patológica y trágica terapia de su reflejo.

11 BALLESTEROS, Antonio. *Narciso y el doble*, p. 96.

12 SHELLEY, M., *Frankenstein, o el moderno Prometeo*. Silvia Alemany. Barcelona: Penguin, 2015, p. 103.

13 *Ibid.*, pp. 218-219.

14 *Ibid.*, p. 219.

15 *Ibid.*, p. 265.

3. EL REFLEJO COMO “PATOLOGÍA TERAPÉUTICA” DE LA IDENTIDAD

Es posible que la enfermedad de la sombra exija más que el reflejo ya que en ella no hay cesura aparente¹⁶. La sombra terminal, como reduplicación constante, nos acompaña en continuidad con nuestra entidad y nuestra opacidad. Sin embargo, entre el reflejo y nosotros existe una importante distancia espacial a partir de la cual se producen otros procesos patológicos que tienen que ver también con la identidad. Es imposible comenzar a reflexionar sobre estos asuntos sin referirnos a Narciso.

En el mito de Narciso se produce una doble circunstancia especulativa: la de la voz y la de la imagen. Como sabemos bien, a la peripecia del hermoso joven le acompaña el trágico destino al que se ve sometida Eco, la enamorada y rechazada ninfa. Es en la gran síntesis de las *Metamorfosis* de Ovidio¹⁷ donde encontramos la versión mejor identificada por todos. Ovidio nos narra cómo se cruza abruptamente el destino de Eco y Narciso. Nos relata cómo la ninfa fue castigada por Juno por haberse dado al juego de entretenerla, hablando y contándole historias, propuesto por Júpiter para disfrutar con las otras Ninfas. El castigo por su casi obligada traición fue el de perder la iniciativa de la voz, conservando únicamente la posibilidad de expresarse repitiendo las últimas palabras de su interlocutor. Su voz, de esta manera, se convirtió en un mero espejo confuso de las palabras ajenas; un espejo de palabras en el que el otro jamás podría reconocerse. Quizás esa agresión implícita en la falta significativa de réplica es lo que, entre otras cosas, predispusiera tan negativamente a Narciso cuando se encontró con Eco por primera vez. La ninfa, absolutamente enamorada del bello adolescente desde el momento en el que le vio asomar en los campos, como con sus repeticiones se veía incapaz de transmitirle lo que sentía, se abalanzó sobre él generando el rechazo inmediato del joven. Tras el rechazo, avergonzada, se retiró del mundo escondiéndose en las cuevas, sometiéndose a una suerte de anorexia mítico-espiritual, y desapareciendo progresivamente (“...todo el jugo de su cuerpo se va hacia los aires”..., vv. 399.)¹⁸ hasta quedar únicamente sus huesos, que se convirtieron en piedras, y su voz. En ella únicamente vive el sonido de todo aquel que quiera hablarle a la naturaleza.

16 Hemos tratado la implicación de la sombra como duplicación de lo real en nuestro trabajo titulado *El escorzo melancólico de lo real. Ensayo sobre el decrecimiento hermenéutico y los límites de la desnudez*. Granada: Comares, 2020, pp. 89 y ss.

17 OVIDIO, *Metamorfosis*. Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias. Madrid: Cátedra, 2016, Libro III, vv. 339-510, pp. 293-300.

18 *Ibid.*, p. 295.

Por su parte, el acuático destino de Narciso bien pudiera ser causa de su origen, ya que nació del estupro perpetrado por el río Cefiso sobre la ninfa Liríope. El anciano Tiresias, cegado por Juno, pero vidente sobre el presente y el futuro gracias a Júpiter, vaticinó sobre Narciso que podría seguir vivo si conseguía no conocerse a sí mismo. Este contradictorio designio particular con respecto al celeberrimo del oráculo de Delfos podría servirnos como imagen para expresar, a pesar que en nuestros días pueda parecer lo contrario, la reticencia implícita que existe ante los reflejos de uno mismo por vincularse tal reflejo con los otros mundos del más allá. Recordaremos cómo algunos personajes como Drácula, en sí mismos entendidos como “lo otro” no reflejan su imagen en este mundo. Pues bien, a pesar de tales designios del anciano, después de una jornada de caza, el hermoso muchacho sediento se acercó a una charca a beber pasando por alto las prohibiciones al respecto hechas por su madre. Al verse quedó absorto, y relajando la altanería que la que había rechazado a todos sus enamorados pretendientes, entre los que estaba Eco, se desdibujó de deseo y de amor por aquel joven que le miraba con aquellos hermosos ojos y adornado de aquellos cabellos dignos de Baco y de Apolo. Tras diversos intentos infructuosos por acariciarlo y besarlo, y ver que al hablar los labios del otro se movían sin emitir sonido, llega la anagnórisis, es decir, cayó en la cuenta de que el objeto de su deseo era él mismo: “¡Ese soy yo! Me doy cuenta; y no me engaña mi imagen: me abraso de amor por mí, y muevo y sufro las llamas. ¿Qué puedo hacer? ¿Debo ser rogado o rogar? ¿Qué voy a rogar entonces? Lo que deseo está conmigo: mi riqueza me ha hecho pobre.” (vv. 464-467, p. 298). Incapacitado para separarse de sí mismo, igual que su fiel Eco que le acompañaba en su destino final, comenzó a abandonarse, a no comer, a no dormir, hasta el último suspiro en el que reconoció haber amado en vano a aquel reflejo de sí mismo. Igual que Eco, Narciso experimentó también una transformación convirtiéndose tras su muerte en una “flor azafranada que rodeaba el centro con blancas hojas”.

Probablemente este padecimiento patológico del vernos reflejados a nosotros mismos sea síntoma de la necesidad ineludible de construirnos una identidad personal donde habitar ante una experiencia de lo real carente de eco. Como sabemos, el psicoanálisis de Lacan se ocupó de ello. Por nuestra parte, al margen de las dudas y la discusión técnica sobre la originalidad de la teoría lacaniana sobre el “estadio del espejo”¹⁹, lo que nos interesa recordar muy brevemente es que Lacan concibe esta fase especular como “una identificación, es decir, una transformación (una duplicación, añadiríamos desde nuestro propio discurso) que

19 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “El Estadio del Espejo ‘de Jacques Lacan’. Crónica de una mascarada (1)”. *Trama y Fondo. Lectura y teoría del texto*, nº 37 (2014).

se produce en el sujeto cuando asume una imagen”²⁰. En origen, el *infans*, tiene una concepción fragmentada de su cuerpo que análogamente la podríamos interpretar como la falta de vínculo con la totalidad propia de los seres humanos. En nuestro caso ya hemos hablado del componente trágico de la escisión y lo que ello implica. Parece, pues, necesario una terapéutica imaginaria que dé continuidad ficcional a una concepción del yo y de la identidad. Esta es la que, según Lacan, se obra en el reflejo de uno mismo, que en el fondo es, propiamente hablando, un proceso de metamorfosis y de alienación. Es el orden simbólico el constituyente para el sujeto. El sujeto se constituye a partir de la ilusión del desdoblamiento que él ha formado en su conciencia a partir de su reflejo. Pongamos un ejemplo de la dificultad de este proceso.

“¡Lo he hecho! ¡Lo he hecho! ¡He retirado la sabana de mi armario y me he mirado en el espejo! exclamaba el protagonista de *Diario de un cuerpo*, de Daniel Pennac, cuanto tenía trece años . He decidido que se había terminado. He hecho caer la sábana, he apretado los puños, he respirado muy hondo, he abierto los ojos y me he mirado. ¡ME HE MIRADO! Era como si me viera por primera vez. Me he quedado mucho rato delante del espejo. Realmente no era yo por dentro. Era mi cuerpo, pero no era yo. Ni siquiera era un compañero. Me repetía: ¿Tú eres yo? ¿Eres tú, yo? ¿Yo soy tu? ¿Somos nosotros? No estoy loco, sé perfectamente que jugaba con la *impresión* de que no era yo, sino un muchacho abandonado en el fondo del espejo. Me preguntaba desde hacía cuánto tiempo estaba allí”²¹. El jovencito que se propone redactar un diario sobre su cuerpo tras una experiencia traumática al ser abandonado en un bosque y atado a un árbol por una broma excesiva de sus compañeros scouts ha tenido tapado su espejo del armario desde siempre con una sábana para no verse, para no ver su cuerpo. Decide retirar la sábana, pero más que identidad lo que encuentra allí es a un extraño. En ese extraño que es la imagen reflejada del propio cuerpo se condensa la tensión de lo que falta. Las palabras, la escritura del relato de su cuerpo tendría como objetivo la expiación de esa extrañeza, la reducción de la distancia de ese desconocimiento, aún a sabiendas de que jamás podrá rellenarse esa grieta. “Algo en mi imagen sigue siéndome ajeno”²², declara nuestro protagonista en sus reflexiones de la treintena. Quizás por ello se inventara a ese amigo imaginario al que alertar de las presiones de mamá y que regresaría justamente en el momento de la despedida. Dodo, se llamaba. La última entrada del diario, cuando ya no

20 LACAN, J. “El estadio del espejo como formador de la función del yo [*je*] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”. En *Escritos I*. México: Siglo XXI, 2009, p. 100.

21 PENNAC, Daniel, *Diario de un cuerpo*. Manuel Serrat. Barcelona: Mondadori, 2012, p. 28.

22 *Ibid.*, p. 132.

quedan casi fuerzas, es para sosegar a ese otro irreconocible del espejo en el momento de la despedida: “Y ahora, mi pequeño Dodo, habrá que morir. No tengas miedo, te enseñaré”²³.

Más allá de las motivaciones psicológicas que expliquen la construcción de la personalidad, lo cierto es que la proyección en el reflejo para identificarnos también cursa una carga importante de catarsis y de reparación del dolor. Por eso nuestro oxímoron patológico-terapéutico sobre el reflejo incluye el alivio; si bien, un alivio ambivalente. El retrato, como veremos expresamente con Dorian Gray, puede ser ese ámbito especular en el que depositar toda la angustia, el terror, el deseo y la inquietud que provoca la falta. Pero quizás sea el autorretrato consciente y con contenido el lugar en el que mejor se acomoda esta pasión catártica y especular del desdoblamiento.

Existe un atávico miedo al retrato en las culturas tradicionales; pensemos, por ejemplo, cómo a los pieles rojas no les gusta que les fotografíen porque temen que el alma les abandone al pasar a la imagen retratada o pintada. Esta reticencia podría ser universal; sin embargo, parece que los condicionantes culturales la nublan e incluso la purgan mediante la exposición, o la sobreexposición, iconográfica de uno mismo; y no solo en tiempos aparentemente antidualistas como los nuestros.

Como decíamos, aunque el retrato tiene también una fuerte carga antropológica de duplicación y de interacción con lo otro, lo que creemos que nos ayuda más ahora a avanzar en nuestro discurso es efectivamente el fenómeno del autorretrato como paradigma de la necesidad de poder ver en lo otro, no en mí, lo que no se soporta: el dolor²⁴. No nos podremos servir en este momento de la deriva fugaz y vacía de la imagen autorepresentativa que supone el fenómeno actual del *selfie*. Se escapan a las intenciones de nuestro trabajo analizar los múltiples aspectos culturales contenidos en dicho fenómeno. Lo que nos interesa más es esa concepción tradicional de la autoimagen como inserción de la vida en el tiempo y en el espacio, en la caducidad y en las referencias. En esta concepción tradicional el desdoblamiento no solo puede ser terapéutico, sino que también aspira a ser una fuente de conocimiento y de permanencia; la posibilidad de rescatar al alma de la muerte y el olvido gracias a la repetición, en la que se expía el potencial devastador del tiempo.

A pesar de que la práctica del autorretrato está presente desde los orígenes en los pueblos antiguos (Egipto) con finalidades rituales, será en la modernidad, en el Renacimiento, especialmente con Durero cuando los artistas dejen de asomar

23 *Ibid.*, p. 323.

24 MOLINA RUIZ, I., *El autorretrato como canalizador del dolor*. Granada: Universidad de Granada, 2015.

en sus obras, camuflados tímidamente, para autopresentarse abiertamente como motivo en sí mismo. Parece que cuando la modernidad tuvo que responder al silencio absolutista del Dios nominalista²⁵ con el proceso de autonomía de los sujetos, se superaron las reticencias sobre que fueran los individuos los que protagonizaran los motivos artísticos. Además, liberados en alguna medida de la indiferencia divina, parecía adecuado el momento de recordar que el hombre era una suerte especial de autorretrato de Dios. Sin duda, estos elementos de renovación del imaginario dieron pie a la legitimación de la representación individual en retratos y en autorretratos. Ahora bien, quizás sea algún siglo más tarde, en el XVII, cuando con Rembrandt, y sus más de ochenta autorretratos, podamos concretar un trabajo constante de especulación y desdoblamiento en el que se intentaba encontrar alguna respuesta a la enfermedad (Rembrandt padecía hidropesía) y al sentido íntimo del yo. Prácticamente hasta el último y dramático de sus autoreflejos pictóricos de 1669, en el que su mirada nos delata lo muy consciente que era ya de su final, podemos corroborar cómo todos esos reflejos fueron una aspiración de autocomprensión y de terapia contra el paso del tiempo.

Otros emblemas pictóricos muy conocidos, por distintas circunstancias, de esta analgésica alienación en la autoimagen proyectada en el lienzo serían Van Gogh, Egon Schiele, Edward Munch, James Ensor, Frida Kahlo, Francis Bacon, entre otros. En todos, además de una búsqueda permanente de sí mismos, se produce esa constante ontológica mediante la cual los seres humanos liberan el dolor y la angustia que genera el cruel e indiferente silencio de lo real.

A Van Gogh aquella circunstancia biográfica de haber nacido exactamente un año después, el mismo día (30 de marzo), que su hermano muerto, de que sus padres le pusieran exactamente el mismo nombre y de que le inscribieran en el registro de nacimientos con el mismo número, le convirtió sin querer en un doble patológico al que de partida se le encomendaba la tarea de sosia; dejando al margen sus perturbaciones psíquicas endógenas. No es de extrañar que se presentara también como otro de los pintores que más autorretratos ha realizado, probablemente como síntoma de su íntima soledad, pero sin duda también como respuesta paliativa a una identidad sustitutoria y nunca propia. Las conocidas cartas a su otro hermano Theo ratifican, en este sentido, el ansia enfermiza de un eco en el cual reflejarse y en el que sustentarse.

Cada uno de los artistas mentados nos daría para alguna disquisición particular sobre su terapéutica específica. No nos detendremos. Únicamente nos gustaría destacar, entre tantos posibles, aquel sobrecogedor autorretrato del pintor

25 BLUMENBERG, Hans, *La legitimación de la Edad Moderna*. Pedro Madrigal. Valencia: Pre-Textos, 2008.

simbolista suizo Arnold Böcklin titulado *Autorretrato con la muerte tocando el violín*, de 1872, en el que, como el título indica, el artista, y con él nosotros también, se encuentra sorprendido en el espacio abisal que se abre en el reflejo de su pintura por aquello que no se da nunca pero que está siempre presente condicionando nuestra vida de manera latente e invisible. Böcklin consigue durante un solo instante sorprenderse bailando la danza que propone la muerte al compás de la melodía que resuena en el eco de su violín. El espejo del retrato de sí le ha permitido, sin esperarlo, verse en su totalidad.

4. LA AMBIVALENCIA SINIESTRA DEL REFLEJO

Con este cuadro de Böcklin constatamos cómo resulta imposible prescindir del reflejo. Se trata de una forma de generar el alivio del eco donde no lo hay y, a la vez, un recordatorio valioso de la caducidad con el que podemos enriquecer la vida sin engaños de virtualidad vacía. La peripecia y consecuencias que pudiera tener una pérdida fantástica e imaginaria de nuestro reflejo la encontramos, entre otras, en *La historia del reflejo perdido* (1815), de E.T.A. Hoffmann²⁶. En este relato el joven Erasmus Spikher deja en su casa a su mujer y a su hijo para emprender un viaje por los países del sur. Tras diversas peripecias ante la posibilidad de perder a su nueva y enigmática amante Giulietta, y tras un accidentado asesinato en el que se ve envuelto, accede a la diabólica petición de esta de cederle su reflejo depositándolo en un espejo. Tal circunstancia, que inicialmente parecía permitir un efímero consuelo, se convierte progresivamente en una amenaza constante ante el rechazo y la desconfianza de todos; especialmente de su propia mujer y de su hijo a su regreso a casa.

Del mismo modo, el caso de las dos estupendas películas de principios de siglo XX con el mismo título, *El estudiante de Praga*, además de insistir expresamente en el idéntico motivo que en el relato de Hoffmann, es paradigmático de una duplicación que habla sobre la duplicación misma: las dos películas se convierten en dobles de sí mismas. Tanto la primera de 1913, de Paul Wegener, como la segunda, de 1926, de Henrik Galeen, cuentan estructuralmente la misma historia. Únicamente advertimos algunas diferencias de carácter formal que tienen que ver con un mayor estatismo en la edición de la primera con respecto a la segunda y con que el anunciado expresionismo implícito de la primera se terminará

26 HOFFMANN, E.T.A. "La historia del reflejo perdido". En MOLINA FOIX, Juan Antonio (Ed.), *Álter ego. Cuentos de dobles (Una antología)*. Aurora Nolla. Madrid: Siruela, 2007, pp. 39-62.

de ratificar en la segunda. La trama se concreta de la siguiente manera. El joven Balduin, enamorado de una rica heredera inaccesible por la brecha social y económica, accede a la petición del diabólico personaje de Scapinelli (más diabólico en la de Wegener que en la de Galeen) a cambiarle aquello que desee de lo que se encuentre en su habitación por una incontable cantidad de piezas de oro. La cierta posición de ventaja en el intercambio que suponía Balduino al ser consciente de la precariedad absoluta de su estancia se torna en terrible angustia cuando lo que Scapinelli le reclama sorprendentemente es el reflejo de su imagen en el espejo. La tensión iconográfica de la secuencia en las dos películas es grande en el preciso momento en el que la imagen sale del espejo y se anuncian, de manera fantasmal e implícita, los trágicos acontecimientos. Como consecuencia del trato Balduino se convierte en un joven acaudalado y benefactor de sus compañeros estudiantes; sin embargo, ha de disimular constantemente ante los demás cuando se sitúa ante un espejo. En el transcurso de un baile se promete amor con la joven a pesar de su ya adquirido compromiso con otro noble del agrado del padre. De esta situación de tensión surge un duelo de honor entre los dos pretendientes. Balduino no podrá evitar la muerte del caballero, a pesar de haber prometido por su honor al padre de la joven que no utilizaría su gran pericia reconocida con la espada para salvarle la vida. La causa será que su otro yo, su reflejo perdido, se le adelanta, le suplanta en el duelo y cumple con la dramática victoria prevista. Desde ese momento Balduino no es recibido por la nobleza, y consecuentemente tampoco por su prometida, entrando en un bucle destructivo de juego, mala vida, desesperación y rechazo, tanto de la universidad como de sus propios colegas al enterarse que rompió su palabra de honor en el duelo. En un último y desesperado intento consigue entrar en el cuarto de su amada, pero la situación empeora al sincerarse y al darse cuenta esta de la ausencia de su reflejo en el espejo. En esta secuencia final entra en juego el doble haciendo inevitable un oscuro e imposible duelo de ultratumba al querer destruir la inexistente insustantividad de su otro yo. Balduino se ve perseguido por su reflejo en una secuencia magistral que termina precipitándose en la propia autodestrucción en el momento en que se dispara a sí mismo a través del otro. En la versión primera de Wegener, esta secuencia final se inicia con ambas alteridades jugando una siniestra partida de cartas como expresión manifiesta de la presencia inminente de la muerte²⁷. Se juega contra el tiempo, por si cupiera algún estertóreo aplazamiento. El reflejo, en su extraña independencia, es la propia muerte.

27 Esta constante simbólica y arquetípica de la muerte jugando una última partida con quien ya ha sido avisado la recordamos bien a través del modo en que lo dio forma Ingmar Bergman en *El séptimo sello* (1956).

Jugar con la muerte que está al otro lado, el reflejo y el original como analogía del bien y del mal, la imposibilidad de seguir vivo ante la pérdida del reflejo: todos estos aspectos que hemos podido recabar tanto en el relato de Hoffmann como en las películas de Galeen y Wegener, se encuentran también sintetizados en la historia de *Drácula* (1897) del escritor irlandés Bram Stoker. Drácula podría ser *alter ego* de cualquiera que quiera dominar el tiempo y ser inmortal, de cualquiera que quiera permanecer rejuveneciendo. Sin duda, su reconocido atractivo, centrado en su componente erótico y transgresor, se une a la posibilidad de vivir eternamente en el espacio misterioso de la muerte para los vivos. Doblarnos en una alteridad existencial de ese tipo es un íntimo deseo que habita en lo más profundo de cada uno de nosotros. La cultura y el orden establecido ha establecido las adecuadas vías rituales y místicas para sobrellevar esa carencia; sin embargo, el atractivo de la propuesta de Stoker se encuentra en que habitar ese otro mundo creado no implicaría una idealización utópica de este, sino una vida de no muertos dando rienda suelta a los deseos y pulsiones en eterna repetición. Algo así de transgresor no se puede permitir; y menos en aquella mentalidad victoriana de la época de Stoker. Los miedos y la presencia de la muerte tienen que estar regulados para facilitar la tarea a las estructuras del orden y del poder. La hipótesis de que la “infección” de Mina pudiera ser definitiva, como la de Lucy, no se puede dar bajo ningún punto de vista porque significaría una concesión a la liberación pulsional de las mujeres en muchos aspectos. Todas las grandes instituciones (la religión, la ciencia-medicina, la educación) concentradas en la figura del profesor Van Helsing, se movilizan para impedir que Drácula se convierta en “el padre o guía de una nueva raza de hombres y mujeres que seguirán su camino en la muerte y no en la vida”²⁸.

No cabe ahora, por nuestra parte, insistir en el alcance del mito. Lo que nos interesa es centrarnos exclusivamente en lo sustancial de esta novela para la reflexión de este apartado; y por ello deberíamos recordar bien que una de las características que definen a Drácula es que no tiene reflejo: el vampiro es un no-vivo que, por mucho que lo parezca, no tiene imagen en este mundo. Mientras se afeitaba, ya inquieto y desconfiado por el comportamiento de su anfitrión y por el clima general del castillo, Jonathan Harker sintió de manera imprevista la visita del conde llevándose la sorpresa de no poderlo ver reflejado en su pequeño espejo a pesar de tener seguridad plena de que se encontraba detrás de él. Nos relata la perplejidad en la que quedó sumido de esta manera: “Cuando hube contestado al saludo del conde, me puse a mirar otra vez por el espejo, tratando de comprender cómo había podido engañarme. No había el menor error: sabía que el conde se

28 STOKER, B., *Drácula*. Mario Montalbán. Penguin: Barcelona, 2015, p. 430.

hallaba detrás de mí, casi a mi lado, y solo tenía que volver la cabeza para verle. Pues bien, ¡el espejo no reflejaba su imagen! El espejo reproducía todo cuanto había a mi espalda, pero ahí no había el menor signo de ser humano... aparte de mí”²⁹. Sin reflejo, por tanto, no hay vida porque la vida no es concebible sin su resolución: sin la muerte. La tensión entre el reflejo y la muerte es similar a la del intento de sujeción del paso del tiempo en la multiplicidad de imágenes que los seres humanos reproducen y representan de sí mismos. Dorian Gray puede que sea el paradigma más conocido de desdoblamiento, no tanto en el reflejo, como en aparente distancia de la propia representación. Sin duda Stoker tuvo presente el libro de Oscar Wilde, intentando sustraerse de las consecuencias biográficas que le estaban deparando al dandi, pero muy cercano a esa sensibilidad transgresora.

La vida y la obra de Óscar Wilde fueron también un fiel reflejo y representación de sí mismo. Verdaderamente se puede decir que fueron un dramático recuerdo de que quien queda atravesado por la autonomía y el silencio de la belleza deberá estar preparado para aceptar un destino trágico y de sufrimiento. “Todos tendremos que sufrir, y sufrir terriblemente, por lo que los dioses nos han dado”³⁰, le dice el artista pintor Basil Hallward a su amigo Lord Henry Wotton al comienzo del relato sobre Dorian Gray. La aspiración de Wilde de mantener la distinción espiritual reivindicando el poder de la mentira del arte y de la belleza frente a su decadencia³¹ en un tiempo de adocenamiento técnico y moral es la que nos hace, desde un principio, intuir la fatalidad del desdoblamiento, entendido en este caso en un sentido muy amplio. “En toda distinción física e intelectual hay una fatalidad”³², señala Basil. Se trata de la fatalidad de la escisión y, sobre todo, la fatalidad de aquellos espíritus que son capaces de percibir su silencio y sus consecuencias. La estética de Wilde no renuncia a una aristocracia espiritual sobrevenida, ni a la exigencia de responder al adormecimiento generalizado. Es en lo oculto, es decir, en aquello que está en el otro lado, donde se encuentra el destino de quien habita la fractura de la belleza. Basil, atravesado de arriba abajo por Dorian y su íntimo vínculo vital con la belleza, da muestra del poder que tiene la ocultación de lo otro en lo que uno se refleja. “Cuando una persona me gusta muchísimo nunca digo su nombre a nadie. Sería como ceder una parte de ella. Cada vez amo más el secreto. Parece ser lo único que puede volver misteriosa o maravillosa la vida moderna para nosotros”³³. Late, en todas estas reflexiones

29 *Ibid.*, p. 85.

30 WILDE, Oscar, *El retrato de Dorian Gray*. Mauro Armíño. Barcelona: Austral (Espasa), 2010, p. 32.

31 Cf. *Id.*, *La decadencia de la mentira. Un comentario*. Javier Fernández. Barcelona, Acan-tilado, 2014.

32 *Id.*, *El retrato de Dorian Gray*, p. 32.

33 *Ibid.*, p. 32.

del capítulo inicial, la tensión que se establece entre lo explícito y lo implícito, lo aparente y lo real, lo presente y lo oculto. Se trata de una tensión que configura el escenario de la alienación posible. Se anuncia la conocida tragedia del relato en diversos momentos; como, por ejemplo, cuando Basil refiere a su amigo Lord Henry su reticencia a exponer el magnífico retrato de Dorian. “La razón que me impide exponer ese cuadro dice es mi miedo a haber mostrado en él el secreto de mi alma”³⁴. En el cuadro se encuentra el artista. Se ha alienado. Pero tiene conciencia de que es imposible sujetar la belleza en el tiempo. Su fulgor es perecedero, en analogía directa con la repetición constante de aquello que nunca de manifiesta. La educación y la información se convierten en un artillero moderno de conservación para perdurar, y la mente de un hombre perfectamente informado, como apunta Lord Henry, es algo horrible³⁵. El destello del tiempo de la belleza, la caducidad de cada repetición de ese murmullo que apunta constantemente al otro lado, es la temática y la motivación de este extraordinario relato de Wilde en el que sentimos cómo, a pesar de todo, la vida se nos escapa de las manos.

En 1891, año de publicación de la última versión de *El retrato de Dorian Gray*, Wilde ya se encontraba enfrentado a su propio desdoblamiento personal y al debate contradictorio de la representación de su propia vida. ¿Qué era lo que reflejaba el espejo de Oscar Wilde? ¿Cómo sería el retrato que permanecería en una hipotética representación de su imagen? Probablemente la dicotomía existencial de Wilde era la causa de que su esteticismo estuviera demasiado condicionado por una ególatra vanidad entendida como armazón de supervivencia. En este sentido el narcisismo propio y de sus personajes podría corresponder a esa especie de dandi decadente y cínico que, paradójicamente, se abastece de la propia decadencia y que no puede prescindir de la alteridad social. El dandismo de Baudelaire, por el contrario, correspondería más bien a un autoextrañamiento y marginación voluntaria del yo, sin hacer tantas concesiones sociales como Wilde pudiera haber hecho en el controvertido y fatal caso de la relación con Lord Alfred Douglas³⁶; o del mismo modo, tan opuesto al del joven aristócrata Des Esseintes, en la novela de Joris-Karl Huysmans, *A contrapelo* (1884)³⁷, cuyo cinismo, pesimismo y misantropía se convierten en expresión clara, sin concesiones, ante la hipocresía de la sociedad moderna. No debemos olvidar, por lo mismo, que es precisamente esta obra la que se supone que Lord Henry Wotton entrega a Dorian Gray y le conduce a un camino de horror y de deprivación, probablemente a

34 *Ibid.*, p. 34.

35 Cf. *Ibid.*, p. 41.

36 Cfr. BALLESTEROS, Antonio, *Narciso y el doble*, pp. 303-304.

37 HUYSMANS, J.-K., *A contrapelo*. 8ª ed. Juan Herrero. Madrid: Cátedra, 2016.

partir de una aplicación extrema de los planteamientos de Des Esseintes. En todo caso, este destino de Dorian-Wilde ratificaría el desfase explícito entre una estética vital sustentada en la belleza y la imposibilidad trágica de llevarla a cabo debido a la inexorable contingencia del paso del tiempo.

Aunque nos detendremos brevemente en la duplicidad más evidente, la novela está atravesada en su estructura por los desdoblamientos: en primer lugar, como acabamos de sugerir, el del propio Wilde con sus tres alteridades: Basil, Dorian y Lord Herry; en segundo lugar, la de Basil como artista con su obra, en la cual no solo se proyecta, sino que se desintegra depositando en ella su alma, lo cual a la postre le costará la vida; en tercer lugar, la de Lord Henry, quien, aparentemente sujeto en su cinismo, no puede más que volcarse como mentor sobre su iniciado pupilo en el que aspira también permanecer con su influencia (“Proyectar el alma propia en una forma refinada, y dejarla recrearse allí por un momento” (...) “No había nada que no se pudiese hacer con él. Se le podía convertir en un titán o en un juguete”³⁸); y, evidentemente, en último lugar, el propio Dorian.

Al mirarse en el retrato, a través de los ojos de Lord Henry, Dorian consigue reconocerse y tomar conciencia de sí en su totalidad. La imprecación de que sea la representación la que sufra el paso del tiempo, las consecuencias del mal que habita en el alma y la perversión de la vida a la que lleva este hecho del auto-reconocimiento, parece desencadenar esa siniestra y fáustica concesión trágica cuya única resolución posible será, desde un principio, la inexorable y presentida muerte. De alguna manera el que Dorian, como en su momento también hiciera con la sombra de su alma el joven pescador del otro relato de Wilde al que hicimos referencia en el apartado anterior, se quisiera independizar de su doble para dejar en evidencia y en carne viva la escisión de la vida con la muerte o de los seres humanos con el indiferente mutismo de lo real, explícita y anuncia, frente a los antídotos del olvido, el irremisible destino de la extinción.

Conforme avanza el tiempo y nuestro protagonista se ve irremisiblemente envuelto en esta fatal enajenación percibimos cómo este desdoblamiento se convierte en especial al requerir simultáneamente la representación del cuadro, en creciente estado de degeneración, y el reflejo en el espejo de la imagen fría y radiante de una belleza descarnada. “... de pie, con un espejo, frente al retrato que Basil Hallward le había hecho, miraba alternativamente la malvada y envejecida cara del lienzo y el hermoso y joven rostro que le sonreía desde el cristal pulido. La intensidad misma del contraste solía agudizar su sensación de placer. Fue enamorándose cada vez más de su propia belleza e interesándose más cada vez en la

38 WILDE, Oscar, *El retrato de Dorian Gray*, pp. 66-67.

corrupción de su propia alma”³⁹. Dorian estaba ya más que enfermo de un trágico narcisismo. Siempre lo estuvo desde que comenzó a reconocerse en situación de privilegio habitando el otro lado. La reduplicación del mito es más que evidente desde todos los puntos de vista. Ahogarse en el abismo de su propia alma. Cuanta más vida tenía más vida deseaba. Instalado en una ambigüedad absoluta, al sentirse acosado por la amenaza del hermano de Sybil Vane, se mostraba “enfermo de un frenético miedo a morir y, sin embargo, indiferente a la vida”⁴⁰. Llegó un momento en que ya no soportaba su propia belleza, ni verse reflejado en el espejo que durante todo aquel tiempo había certificado su perdurabilidad. Lo rompió. Lo pisoteó. Y con la intención de expiar el dolor de la conciencia que se concentraba en el cuadro decidió destruirlo, destruyéndose. Nuevamente la constante de duplicación muestra su trágica paradoja al aliviar eventualmente la carga contingente de la vida, al mismo tiempo que reclama de manera inexorable la urgente resolución del autoexterminio exigido como vanidoso peaje de esta *hybris* que nos provoca el temor y la ignorancia.

5. CONTRA LA INVISIBILIZACIÓN DE LA MUERTE

Deberíamos en este momento, como contraste y liberación del carácter siniestro del doble de Gray, hacer brevemente mención de esa lectura aparentemente amable y compleja que implica el desdoblamiento, no de uno mismo solo sino de la totalidad del mundo en el espejo, en *Alicia a través del espejo* (1871) de Lewis Carroll. Lo que nos gustaría recordar, en todo caso, son tres aspectos: en primer lugar, que la casa del otro lado del espejo genera dudas y desconfianza, hasta el punto de que Alicia lo utiliza como posible castigo en el que recluir al gatito negro por no haberla hecho caso en sus juegos. Probablemente es ella misma la reticente en la tarea de profundizar en su propia identidad y de esa manera convertirse en una mujer adulta; en segundo lugar, que Alicia tiene muy claro que se trata de un lugar de transgresión, por tanto un objeto de deseo, especialmente porque todo está invertido e implica una realidad doblada (“... aquí no habrá nadie que me regañe por acercarme al fuego”⁴¹); y, en tercer lugar, que el mundo invertido es un sueño, una ilusión, en el que, a pesar de todo, la acción queda regulada por las propias reglas de la partida de ajedrez. Se trata de un sueño generado por el desafío de sentirnos interpelados por un mundo que late ante nosotros en silencio,

39 *Ibid.*, p. 172.

40 *Ibid.*, p. 256.

41 CARROLL, Lewis, *Alicia a través del espejo*. 3ª ed. Jaime de Ojeda. Madrid: Alianza, 2016, p. 173.

aunque anhelamos con vehemencia su complemento. En el sueño, el espejo se envuelve en una bruma plateada y brillante disolviéndose en las manos de Alicia. De este modo, cuando se convierte en liminaridad pura, es decir, en el mismo momento en que se produce la fusión de la niña con su reflejo, se hace invisible en el ámbito de lo real. Lo sabemos bien: por mucho que despertara Alicia de su sueño, para nosotros siempre formará parte de lo invisible, de lo desdoblado. Pero existe, en este mismo marco en el que nos desenvolvemos, otro caso más específico de invisibilidad del doble.

Sabemos que algunas de las obras literarias que forman parte del acervo cultural y de sus proyecciones más significativas han trascendido no especialmente por su gran valor literario sino por la potencia de esa intuición central que encierran sustentada y dirigida a los intereses profundos de los seres humanos como tales o como integrantes de una época específica. El caso de *El hombre invisible* (1898), de G.H. Wells es de este tipo. A nuestro entender se trata de una obra no especialmente destacable desde un punto de vista literario, pero igual de sugerente que la mayor parte de todas las obras de Wells en su empeño por vislumbrar hacia dónde se orientaban los retos del hombre en la época de la eclosión de la ciencia y la técnica. No nos detendremos ahora en este asunto concreto de cuáles son los límites y las consecuencias del uso técnico y tecnológico de la ciencia. Lo que más nos interesa de la novela es la cuestión, simbólicamente expresada, de la identidad, y de la posibilidad, o no, del reflejo de esta. Se podría decir que la estructura antropológica profunda del relato se haya en la ambivalente tensión que vive la especie humana, por una parte, por querer hacerse invisible para resguardarse y protegerse de los depredadores y los peligros, es decir, para sobrevivir y alejar a la muerte, y, por otra, por la necesidad imperiosa de que los otros nos reconozcan a través de la proyección de nuestra imagen, es decir, que nos vean, para poder reconocernos a nosotros mismos.

Pocas veces los diferentes pensadores que, de una manera u otra, se han ocupado del tema central de la identidad se han planteado el asunto desde la no presencia de un algo, de alguna suerte de imagen, que se pueda identificar. ¿Cómo cabría hablar de una identidad que excluya su visibilidad, sea esta implícita o explícita? Parecería, por tanto, que nos vemos impelidos a identificar de manera inmediata existencia con visibilidad; hasta el punto de afirmar que lo invisible es inexistente, con todo lo que ello implica. Los seres humanos desde siempre le han tenido pavor a perder la identidad, independientemente de que supieran lo que era esto. En este caso que evaluamos ahora es la literatura, de manera metafórica, la que nos anuncia la invisibilidad como una analogía de la carencia; de aquella sabiduría trágica que nos recuerda que el yo siempre resulta ser posterior a la oquedad y que se construye sustancial o trascendentalmente desde ese vacío que exige siempre un complemento.

El hombre invisible funciona como fábula de la desmaterialización de la imagen del hombre. Además nos damos cuenta de cómo la despechada soberbia de científico del protagonista, de Griffin, que, como Frankenstein o Jekyll, quieren ir más allá de los límites, le hace enfermar de una vanidad narcisista que le impone hacerse famoso de la noche a la mañana y que le permitirá dominar el misterio, el poder y la libertad⁴². Hasta el punto de, para continuar la investigación que le permitiría tener éxito en su proyecto de invisibilización, robarle a su padre dinero que no era suyo y provocarle, por ello, la muerte. Griffin, al obtener el éxito buscado, consiguió que el hombre invisible se convirtiera en un doble perverso de sí mismo. En el momento mismo de invisibilizarse y hacerse otro, el doble es también una especie del desdoblamiento ya que obviamente se ha convertido en dos: en un hombre y en su invisibilidad. Griffin carecerá también de cualquier tipo de reflejo ante el espejo porque desdoblándose hacia la desaparición ha perdido cualquier tipo de imagen y la posibilidad de quedar reflejado. La consecuencia de esto, como ya sabemos, es la transformación en monstruo. Toda esta peculiaridad se convierte en un arma de desdicha y de poder con la que zafarse, hacer el mal, robar e intentar dominar a los demás ante el rechazo de su extrañeza en el comportamiento y en el aspecto siempre tapado hasta el último recoveco de su cuerpo. De manera obvia el destino del *Hombre Invisible* tendrá que ver en una forzada concepción negativa del narcisismo cientificista, lo que finalmente le convertirá en un iluminado que gracias a su descubrimiento se veía capaz de sembrar el terror e instaurar un nuevo orden bajo su dominio. Lo que constatamos cuando consiguen darle caza y matarle tras la última pelea con Kemp es que nuevamente la fantasía literaria corrobora como lo que se invisibilizaba no era tanto la vida como la muerte, ya que Wells se encarga de describir al final el modo en que, muerto Griffin, el cuerpo, las arterias, los huesos, la piel, etc., recuperaba la forma materia haciéndose presente. La muerte nos vuelve a hacer visibles en la época invisible de la hipervisibilidad. Se acaba con la peligrosa invisibilidad voluntaria y libre de quien reclama el poder de manera individual y activa. La invisibilidad debe seguir teniendo que ver con el anonimato instituido. No debemos olvidar, en este sentido, que el doble manifiesta aquí un trasunto social. Al ser entendido como algo invisible, podría ser fiel reflejo de la propia invisibilidad del individuo alienado en el anonimato de la masa social que daba cuerpo al espíritu de la Revolución Industrial, época a la que, como sabemos, pertenece el relato y la preocupación literaria de H.G. Wells en su conjunto.

Nuestra época parece que se rige por un predominio de la clonicidad hueca generalizada en la hipervisibilidad, como decimos. Hoy podríamos corroborar que

42 WELLS, H.G., *El hombre invisible*. Miguel Ángel Pérez. Madrid: Alianza, 2015, p.142.

se está materializando esta duplicación yendo más allá de la tematización moderna de las propuestas fantásticas, animistas, diabólicas, mecanicistas, etc., propias del final del siglo XVIII, principios del XIX y sus proyecciones. La transparencia y el exceso líquido de visibilidad saturan los reflejos y ahuecan la potencia semántica de la duplicidad. Con el talante de una hermenéutica narrativa, hemos querido reflexionar, junto a algunos relatos esenciales sobre los que se proyecta el imaginario ambivalente del reflejo, con objeto de insistir en la necesidad de recuperar la radicalidad trágica del doble. Se trata de rescatar la muerte y su tremenda alteridad para la vida. El doble, desde esta perspectiva entendido, es recordatorio, y no olvido, de la indiferencia sagrada de lo real. El hueco vacío nos devuelve la vida robada porque hace que lo otro no sea alienante. Justamente lo contrario a lo que les ocurría a aquellos extraños personajes de *La invención de Morel*⁴³, de Adolfo Bioy Casares, cuya naturaleza era totalmente desconocida tanto para el narrador como para los lectores. Es cierto que al final de esta novela descubrimos que se trata de imágenes producidas por la máquina de Morel, pero su extraño desdoblamiento las hacía inalcanzables. Únicamente estaban vivos de manera virtual, en tanto que imágenes y aire. Fuera de la isla habían perdido la vida, estaban muertos. Eran seres que se habían perdido para siempre en su desdoblamiento ficticio, a pesar de haber pretendido todo lo contrario.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALLESTEROS, Antonio, *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1998.
- BLUMENBERG, Hans, *La legitimación de la Edad Moderna*. Pedro Madrigal. Valencia: Pre-Textos, 2008.
- CARROLL, Lewis, *Alicia a través del espejo*. 3ª ed. Madrid: Alianza, 2016.
- CASARES, Bioy, *La invención de Morel*. 2ª ed. Barcelona, Austral (Espasa), 2016.
- COTARELO, Ramón, *La fábula del otro yo*. Valencia: UNED-Centro Francisco Tomás y Valiente, 2005.
- DASTUR, Françoise, *La muerte. Ensayo sobre la finitud*. Barcelona, Herder, 2008.
- ESTEBAN ORTEGA, Joaquín, *El escorzo melancólico de lo real. Ensayo sobre el decrecimiento hermenéutico y los límites de la desnudez*. Granada: Comares, 2020.
- FERNÁNDEZ VALENTÍ, T. y NAVARRO, Antonio José, *Frankenstein. El mito de la vida artificial*. Madrid: Nuer, 2000.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, *Fausto*. Barcelona: Planeta, 1980.

43 CASARES, Bioy, *La invención de Morel*. 2ª ed. Sara Josefina Demaría. Barcelona, Austral (Espasa), 2016.

- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “El Estadio del Espejo ‘de Jacques Lacan’. Crónica de una mascarada (1)”. *Trama y Fondo. Lectura y teoría del texto*, nº 37 (2014).
- GUBERN, Román, “Del rostro al retrato”. *Anàlisi*, 27, 2001.
- HOFFMANN, E.T.A. “La historia del reflejo perdido”. En MOLINA FOIX, Juan Antonio (Ed.), *Álter ego. Cuentos de dobles (Una antología)*. Aurora Nolla. Madrid: Siruela, 2007.
- HUYSMANS, J.-K., *A contrapelo*. 8ª ed. Madrid: Cátedra, 2016.
- LACAN, J. “El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”. En *Escritos I*. México: Siglo XXI, 2009.
- MOLINA RUIZ, I., *El autorretrato como canalizador del dolor*. Granada: Universidad de Granada, 2015.
- MORIN, Edgar, *El hombre y la muerte*. 2ª ed. Barcelona: Kairós, 1994.
- OVIDIO, *Metamorfosis*. Madrid: Cátedra, 2016.
- PENNAC, Daniel, *Diario de un cuerpo*. Manuel Serrat. Barcelona: Mondadori, 2012.
- PLANELLA, Jordi, *Los monstruos*. Barcelona: UOC, 2007.
- POE, Edgar Allan, *Cuentos completos*. Barcelona: Penguin, 2015.
- RANK, Otto, *El doble*. Buenos Aires: Orión, 1982 (Or. 1925).
- ROCHE, Juan Antonio, *La sociedad evanescente*. Barcelona: Anthropos, 2009.
- SHELLEY, M., *Frankenstein, o el moderno Prometeo*. Barcelona: Penguin, 2015.
- STOKER, B., *Drácula*. Mario Montalbán. Penguin: Barcelona, 2015.
- TYMMS, Ralph, *Doubles in Literary Psychology*. Cambridge: Bowes & Bowes, 1949.
- WELLS, H.G., *El hombre invisible*. Madrid: Alianza, 2015.
- WILDE, Oscar, *El retrato de Dorian Gray*. Mauro Armíño. Barcelona: Austral (Espasa), 2010.
- , *La decadencia de la mentira. Un comentario*. Javier Fernández. Barcelona, Acan-tilado, 2014.