

UNA SEMÁNTICA PARA LA TEMÁTICA: EL CASO DEL DOBLE*

LUBOMÍR DOLEŽEL,
Universidad de Toronto

La temática⁺ parece tener un problema particular: no puede encontrar su verdadero lugar dentro del conjunto de las disciplinas literarias. Esta incertidumbre se refleja claramente en el hecho de que existen opiniones totalmente contradictorias respecto a la importancia de la temática para los estudios literarios. En una declaración frecuentemente citada¹, se dice que Weltek ha asestado un «golpe mortal» a la temática literaria, desechándola, para todos los fines prácticos, de la crítica y la historia literarias: «*Stoffgeschichte* (Weltek emplea el término tradicional alemán) es la menos literaria de las historias.» Un tema en una tragedia histórica, por poner un ejemplo, puede ser de interés «para la historia de las ideas políticas» y «accidentalmente, ilustrar cambios en la historia

* Título original: «A Semantics for Thematics: The Case of the Double», en Bremond, Landy, Pavel (eds.), *Thematics: New Approaches*. Albany: SUNY Press, 1995, págs. 89-102. Traducción de Abigail Vega Alonso, revisada por el autor y la coordinadora. Texto traducido y reproducido con autorización del autor.

⁺ Preferimos aquí la traducción «temática» en vez de «tematología» para el término inglés «thematics», para delimitar debidamente la concepción particular de Doležel de este campo de los estudios literarios (sobre el concepto «tematología» véase el artículo de Manfred Beller incluido en este volumen).

¹ Cf. Weisstein, U., *Comparative Literature and Literary Theory*. Bloomington: Indiana University Press, 1973, pág. 134 s.; Jost, F., «Grundbegriffe der Thematologie», en *Theorie und Kritik: Festschrift für Gerhard Loose*. Ed. Stefan Grunwald. Munich: Franke, 1974, pág. 40; Trousson, R., «Les études de thèmes: questions de méthode», en A.J. Bisanz y R. Trousson (eds.), *Elemente der Literatur: Elisabeth Frenzel zum 65. Geburtstag*. Vol. 1. Stuttgart: Kröner, 1980, pág. 4. (trad. csp. en este volumen).

del gusto», pero no presenta «un problema para la crítica literaria»².

En su rechazo de la temática, Wellek ignora por completo el trabajo de la escuela de Praga (a la cual él mismo perteneció por casualidad debido a sus orígenes académicos). Inspirado principalmente por Tomashevski, Mukarovsky y Vodička, no sólo ha desarrollado un impresionante sistema de temática literaria³, sino que también le ha atribuido una posición central en la historia y la teoría de la literatura. Su centralidad se derivaba de la observación de que la estructura literaria está unida a sus fundamentos «extraliterarios» por y a través de la temática. Por una parte, la temática une la literatura al lenguaje puesto que «cada componente temático es introducido en la obra mediante recursos lingüísticos»⁴. Por otra, la temática conecta la literatura con la vida, la sociedad y la historia:

La temática es, precisamente, esa capa de la estructura literaria que encauza la poderosa influencia que los intereses vitales y los problemas históricos de una comunidad ejercen sobre la evolución inmanente de la estructura literaria⁵.

¿Cómo se podría explicar un contraste tan fundamental entre opiniones que vienen, al fin y al cabo, de estudio-

² Wellek, R. y Warren, A., *Theory of Literature*. New York: Harcourt, Brace & World, 1956², pág. 250; cursiva del autor.

³ Véase Doležel, L., «The Conceptual System of Prague School Poetics: Mukarovsky and Vodička», en *The Structure of the Literary Process: Studies Dedicated to the Memory of Felix Vodička*. Eds. P. Steiner, M. Cervenka y R. Vroon. Amsterdam: Benjamin, 1982, págs. 109-126.

⁴ Vodička, F., «Literární historie. Její problémy a ukely/Literary History. Its Problems and Tasks/» en *Ctení o jazyce a poezii*. Eds. Bohuslav Havránek y Jan Mukarovsky. Praga: Družstevní práce, 1942, págs. 309-400 (aquí pág. 353). Traducido parcialmente al inglés en *Semiotics of Art: Prague School Contributions*. Eds. Ladislav Matejka e Irwin R. Titunik. Cambridge Ma.: MIT Press, 1976. Cf. Mukarovsky, J., *Máchův Máj: Estetická studie/Mácha's May: An Aesthetic Study/*. Praga: Facultas Philosophica Universitatis Carolinae Pragensis, 1928. *Rpt.en Kapitoly z české poezie/Chapters from Czech Poetics/*. Praga: Svoboda, 1948, págs. 9-202 (aquí p.11).

⁵ Vodička, F., *Počátky krásné prózy novověké/The Beginnings of Czech Artistic Prose/*. Praga: Melantrich, 1948, pág.168.

sos con un bagaje cultural común? ¿Están opinando realmente sobre el mismo asunto? La respuesta es sí y no. Tanto Wellek como Vodička se refieren a la temática literaria, pero tienen en mente dos modelos completamente diferentes, dos tradiciones que se han ignorado la una a la otra, desarrollándose sin contacto ni intercambio mutuos. Caractericemos brevemente esos dos modelos.

1. LA TEMÁTICA SELECTIVA

Usaré el término «temática selectiva» para designar aquellas tendencias que comparten la concepción de tema como elemento destacado, prominente y, de algún modo, característico del contenido literario⁶. Los representantes mejor conocidos de la temática selectiva son dos ramas de la temática (o tematología) histórica (*Stoffgeschichte*), una en los estudios del folclore; la otra en el campo de la literatura comparada. A pesar de sus largas tradiciones y sus impresionantes resultados de investigación, ha habido sorprendentemente poco cruce entre ambas⁷. Es, sin embargo, evidente que sus objetivos y fundamentos son prácticamente idénticos: estudian la conservación, mutación y migración de temas perennes a lo largo del tiempo y los espacios culturales. Los temas migratorios de la literatura popular son los dominios de la *Stoffgeschichte* folclórica, mientras que su homóloga en el campo de la literatura comparada sigue la transmisión de los temas en las literaturas escritas. La *Stoffgeschichte* sí tiene un lado teórico, pero su mayor logro reside en catálogos y diccionarios de temas⁸. La *Stoffgeschichte*

⁶ De una manera un tanto despectiva, Bremond designa esta concepción de tema como «periodística» (Bremond, C., «A Critique of the Motif», en *French Literary Theory Today*. Ed. Tzvetan Todorov. Cambridge: Cambridge University Press; Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1982, págs. 125-46, aquí pág. 138).

⁷ Tanto en Weisstein (*op. cit.*) como en Jost (*op. cit.*), la obra de Thompson es mencionada únicamente de manera superficial.

⁸ Ver esp. Thompson, Stith, *Motif-Index of Folk Literature*. 6 vols. Bloomington: Indiana University Press, 1955-58; Frenzel, E.: *Stoffe der Weltliteratur*. Stuttgart: Kröner, 1963²; *Motive der Weltliteratur*. Stuttgart: Kröner, 1976.

folclórica adquirió importancia en los trabajos de la llamada escuela finlandesa (Christensen, Thompson), mientras que la rama comparativa ha sido reivindicada frecuentemente como monopolio alemán. Más recientemente, Jost ha anunciado una «internacionalización» del campo⁹, y Weisstein¹⁰ ha atribuido su resurrección a los comparatistas de Bélgica (Trousson), Alemania (Frenzel) y Estados Unidos (Levin)¹¹.

La temática selectiva existe en una tercera versión más reciente: la Crítica temática (término de Todorov), practicada especialmente en Francia (por Bachelard y Richard entre otros). La Crítica temática entiende el término tema en su más amplio sentido, como tema «verbal». No está interesada en las importantes migraciones históricas e interculturales; más bien, busca temas característicos para escritores o obras literarias individuales. Debido a que estudia los temas como rasgos de textos literarios recurrentes, típicos, pero a la vez altamente variables, la Crítica literaria podría ser calificada como un tipo de estilística literaria.

No es necesario criticar la temática selectiva; sería redundante puesto que no haría más que confirmar la reciente valoración de Bremond. El análisis crítico de Bremond es aplicable, en mi opinión, a todos los modelos de temática selectiva, aunque él sólo trata específicamente la rama folclórica¹². Centrándose en la imprecisión de su concepto básico, «motivo», Bremond señala tres deficiencias epistemológicas generales: «(1) arbitrariedad en la identificación de las secuencias del texto que se elevan a la categoría de motivo; (2) descuido en la conceptualización y formulación de los motivos extraídos de esas secuencias; (3) anarquía en la categorización y clasificación de los motivos»¹³. Déjenme añadir brevemente que estas y otras deficiencias

⁹ Jost, *op. cit.*, pág. 15.

¹⁰ Weisstein, *op. cit.*, pág. 24 s.

¹¹ Debe tenerse en cuenta que para ambos autores, el «internacionalismo» no incluye a la Europa del Este.

¹² En cuanto a la crítica temática, las objeciones de Bremond deberían ser complementadas con las observaciones críticas anteriores de Todorov (*Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970, págs. 102-106).

¹³ Bremond, *op. cit.* (ver nota 6), pág. 129.

de la temática selectiva tienen, desde mi punto de vista, un denominador común: la dependencia de la anticuada y estéril dicotomía de forma y contenido¹⁴. El tema, en la temática selectiva, es un elemento de contenido separado de su forma. El concepto de contenido estructurado o de estructura temática es ajeno a la temática selectiva.

2. LA TEMÁTICA ESTRUCTURAL

Para la temática estructural, a diferencia de la temática selectiva, la estructura del contenido es axiomática; el contenido en la literatura está estructurado y no puede ser estudiado independientemente de su estructuración. La temática estructural puede que sea tan antigua como la Poética aristotélica, pero su paradigma actual, dentro del cual trabajamos, ha sido establecido hace relativamente poco tiempo por una verdadera pléyade internacional de especialistas, que incluye a Bédier, Barthes y Greimas en Francia; Dibelius en Alemania; Tomashevski y Propp en Rusia; y Mukařovský y Vodička en Checoslovaquia¹⁵.

Dos postulados epistemológicos derivados del axioma del contenido estructurado son fundamentales para el proyecto de la temática estructural: a) los temas deben ser identificados como constituyentes integrales de la estructura del texto literario como un todo; b) los temas deben ser

¹⁴ Esta dicotomía domina el pensamiento tematológico hasta los mínimos detalles, como se puede ver en la siguiente diferenciación sintomática: «Como categoría literaria, la situación (al contrario que el 'motivo' o la 'acción') está [...] más estrechamente ligada a la estructura que al contenido, y tiene relativamente poco peso tematológico» (Weisstein, *op. cit.*, pág. 147).

¹⁵ No puede haber un indicio más claro del inmenso vacío existente entre la temática selectiva y la estructural, que el hecho de que la primera ignora por completo los logros de esta última. Incluso en las discusiones más recientes sobre los fundamentos teóricos de la tematología selectiva (Weisstein, Jost, *op. cit.*), se desconoce el trabajo de Propp. Trousson se atrevió a pasar a la antecámara de la temática estructural, pero se echó fuera atrás con la seguridad de que «el tema no encuentra su dimensión fuera de la historia, en la que se enraízan sus encarnaciones, y en esta palingenesis que constituye su mismo ser» (Trousson, *op. cit.*, pág. 8).

formulados como invariantes semánticas; al mismo tiempo hay que determinar también el alcance de su hipotética variabilidad. Con estos principios epistemológicos, la temática se establece como un subcampo de la semántica literaria. Puesto que únicamente estoy interesado en la temática narrativa, especificaré su lugar dentro de un modelo de una semántica narrativa.

El modelo narratológico esbozado en el esquema 1 (reproducido al final del texto), es un intento de sintetizar los conceptos y niveles conceptuales característicos del paradigma narratológico contemporáneo. Parece que tal síntesis puede ser llevada a cabo según la semántica de Frege, en la que se distinguen dos dimensiones de significado: intensión (*Sinn*) y extensión (*Bedeutung*). «Intensión» es el significado que transmiten las palabras originales de un texto literario, su textura; «extensión» es la invariante referencial de las intensiones equivalentes, expresada a través de una representación semántica (paráfrasis) de la textura. Dos rasgos principales del modelo merecen un breve comentario:

a) Mientras que el estrato básico del modelo (semántica intencional y extensional) refleja la base fregeana; la separación de la semántica extensional en una temática *representativa* de primer orden y una temática *interpretativa* de segundo orden se hace necesaria por la exigencia de la moderna narratología de explicar no sólo las estructuras temáticas, sino también sus funciones narrativas. En cada nivel, el modelo define sus unidades de análisis y las reglas de su combinación e integración. Una semántica narrativa intencional es, por regla general, idéntica a una buena semántica general del texto; en una versión más simple, sus unidades pueden ser identificadas como morfemas, palabras, frases, oraciones y estructuras supraoracionales; sus reglas combinatorias corresponderían a una gramática del texto. La temática representativa es una semántica de motivos con sus correspondientes constituyentes (acciones, estados, agentes, objetos, etc.). El último nivel de nuestro modelo, la temática interpretativa, está constituido por términos semánticos de un sistema interpretativo específico. En

Narratología, el sistema de Propp (motifemas, funciones, actantes) es muy popular; sin embargo, cualquier otra versión de la temática interpretativa (arquetípica, freudiana) puede colocarse en este nivel de la Semántica narrativa.

b) Los niveles del modelo están interrelacionados por procedimientos transformativos; los niveles de la semántica extensional se alcanzan mediante la transformación de la textura en sus representaciones semánticas. Desde mi punto de vista, la forma más apropiada de representación, esto es, una técnica es la proposición o función proposicional, esto es, una estructura semántica consistente en un predicado y uno o más argumentos¹⁶. Los motivos son proposiciones ejemplificadas por términos que expresan la categoría extensional apropiada. El vocabulario de representaciones de segundo orden proviene del sistema interpretativo; por ejemplo, por una lista de actantes y funciones en una interpretación motívica. Cada paso en el proceso transformativo da lugar a una reducción de la variedad: los motivos son invariantes de texturas variables; los motifemas, invariantes de motivos variables. Uno de los cometidos básicos de la temática, la asignación de invariantes a variables (y viceversa), se establece así como un procedimiento parafrástico y translacional. En cada nivel del análisis, el significado está unido a su apropiada forma de expresión. Estudiando el significado en su forma bien definida, la semántica literaria en general, y la temática literaria en particular, satisfacen su axioma teórico: no hay significado sin estructura.

El modelo de Frege de semántica narrativa se presenta aquí de la forma más llana posible; no tenemos otra aspiración que la de proponer una solución al desconcierto reinante en el campo de la temática, esto es, encontrarle una ubicación adecuada dentro del marco de los estudios literarios. La temática es la semántica extensional de los textos literarios; en su nivel representativo identifica, define y formula temas expresándolos en términos de representación de motivos; en su nivel interpretativo, propone funciones de los temas en términos de sistemas interpretativos.

¹⁶ Cf. Doležel, L., «Narrative Semantics», en *PL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* 1, 1976, págs. 129-51.

No iré más allá en el desarrollo de este modelo de semántica narrativa. Mi objetivo aquí es demostrar el método de la temática estructural mediante el estudio de un tema particular: el del doble. El análisis se basará en la identificación del tema y en un esbozo de su variabilidad, lo que significa que se limitará a una temática de primer orden; no tendré en cuenta las posibles interpretaciones de segundo orden. Esta restricción no viene impuesta únicamente por limitaciones de tiempo; más bien, pienso que la temática de primer orden es el punto más débil de la semántica narrativa y que debemos concentrar nuestras fuerzas en su elaboración. En demasiadas ocasiones, el «método» de la interpretación literaria no ha sido más que un salto intuitivo desde una textura sin analizar a términos procedentes de un sistema interpretativo que se había tomado prestado. El resultado es un conjunto de interpretaciones imaginativas pero puramente arbitrarias que no pueden ser evaluadas porque falta una sólida identificación de las estructuras temáticas de primer orden.

3. EL DOBLE Y SU FAMILIA

La temática selectiva identifica los temas a través de su permanencia, su capacidad para la pervivencia histórica. En la temática estructural, el tema puede ser concebido como un conjunto de motivos recurrentes; se constituirá en relación con otros temas similares u opuestos. Cada tema es miembro de un mini-sistema de temas relacionados, un *campo temático*, y su estructura es determinada principalmente por las oposiciones existentes dentro de ese campo.

Mi elección del tema del doble no es casual: este tema ha sido muy popular en la literatura oral y escrita desde la Antigüedad hasta el Surrealismo. Debido a su permanencia, el tema está bien delimitado por la temática selectiva¹⁷. Intentaré demostrar las ventajas de la aproximación estruc-

¹⁷ Cf. Thompson, *op. cit.*, II-D; Frenzel, E., *Motiv der Weltliteratur*, págs. 94-114; Aziza, C. et al., *Dictionnaire des types et caractères littéraires*. París: Nathan, 1978, pág. 61 s.

tural, pero una comparación completa de la manera en que el tema es tratado en los dos modelos de la temática, está más allá del propósito de este artículo. La importancia de este tema en la literatura y la temática tradicional (selectiva) justificaría por sí misma su elección para una nueva revisión estructural, pero tengo otra razón más especial para mi decisión. El tema del doble está íntimamente ligado con una teoría semántica que, en mi opinión, proporciona un marco de trabajo sumamente estimulante para el estudio de la ficción: *la semántica de los mundos posibles*. El tema del doble debió de haber sido inventado por una mente kripkeana, ya que expresa la idea básica del modelo de los mundos posibles¹⁸: cuando pensamos o hablamos sobre un individuo, no lo hacemos únicamente sobre su existencia real, sino también sobre todas las posibles trayectorias de vida que él o ella podría seguir o que pudiese haber seguido. La semántica de los mundos posibles es una teoría de razonamiento e imaginación que asigna innumerables dobles a cada individuo.

Los fundamentos conceptuales y el poder explicativo de la semántica de los mundos posibles han sido muy discutidos en la Filosofía, Lógica, Literatura, Lingüística y Poética contemporáneas, y esta discusión no puede ser repetida aquí. Espero, sin embargo, que las pertinentes nociones sean aclaradas conforme vayamos analizando el tema del doble.

La literatura es un sistema semiótico para la construcción de mundos posibles que son comúnmente llamados mundos *ficcionales* o *ficciones*. Un mundo ficticio puede ser definido simplemente como un conjunto de individuos ficticios compatibles (agentes, personajes). En esta definición, «compatibilidad» significa capacidad para la coexistencia y la interacción: Emma Bovary es compatible con Charles Bovary, pero no lo es con Ivan Karamazov¹⁹. El rasgo de

¹⁸ Cf. Kripke, S., «Naming and Necessity», en Davison y Harma (eds.), *Semantics of Natural Language*. Dordrecht: Reidel, 1972, págs. 253-335.

¹⁹ Para que Emma Bovary e Ivan Karamazov puedan ser compatibles habría que construir un nuevo mundo ficticio (como lo hace Woody Allen en sus experimentos).

compatibilidad es crucial, pero no suficiente para la representación semántica del tema de la dualidad; debe ser complementado con el concepto de identidad personal. Las manipulaciones de la compatibilidad y la identidad personal generan tres temas relacionados:

- a) Un único individuo, esto es, un individuo marcado por el rasgo de identidad personal, existe en dos o más mundos ficticios alternativos. Este tema, popular en la Mitología bajo el nombre de reencarnación, se denominará el *tema Orlando*.
- b) El *tema Anfitrión* se genera por la coexistencia, en un mismo mundo, de dos individuos con diferentes identidades personales, pero completamente homomórficos en sus propiedades esenciales. En la temática selectiva, el tema es también conocido bajo el marbete de «Doppelgänger» o «gemelos idénticos»²⁰.
- c) El *tema del doble* surge cuando dos encarnaciones alternas de un único individuo coexisten en el mismo mundo de ficción. Éste es el tema en el sentido más estricto, el más obvio e importante componente del campo temático de la dualidad. Los temas de este campo están organizados en el Esquema 2 (al final del artículo), pero se requiere una descripción más detallada de sus estructuras.

El *tema Orlando* exige un mundo de ficción múltiple para su representación semántica. Un individuo (X) con una identidad personal fija, existe en mundos alternos con diferentes encarnaciones (X', X" ...). El conjunto de propieda-

²⁰ El *tema Anfitrión* ha sido estudiado por Perrot, J. (*Mythe et littérature sous le signe des jumeaux*. Paris: PUF, 1976) y Dimitić, M. («The 'Double' in Renaissance Literature», en *Proceedings of the VIIIth Congress of the ICLA*. Budapest: Akadémia Kiadó, 1979, págs. 133-40). Un tema medieval relacionado de dos amigos íntimos (Amicus-Amelius) ha sido analizado por Dimitić («Motiv dvojnika u srednjovekovnom ruhu: Toma o Amiju I Amilju», en *Filološki pregled*, 1975, págs. 33-35). Jaus («Poetik und Problematik von Identität und Rolle in der Geschichte des Amphitryon», en Marquart y Stierle, eds., *Identität* (Poetik und Hermeneutik 8). Munich: Fink, 1979, págs. 213-53) transfirió el tema de la *Stoffgeschichte* a la *Rezeptionsgeschichte*, haciendo así explícita la obvia continuidad entre ambas.

des que posee X sufre cambios conforme éste se mueva de un mundo a otro; cualquiera de estas propiedades, incluso las más esenciales, puede ser alterada. En su novela de 1928, que da nombre a este tema, Virginia Woolf hace que el protagonista exista como hombre en un mundo, y como mujer en otros. La semántica de la ficción es, radicalmente, una semántica no esencialista²¹.

La construcción de un universo de ficción múltiple donde se sitúa el *tema Orlando*, requiere la creación de fronteras en su interior. Para ello, varios mecanismos constructivos pueden ser usados. En la novela de Woolf, estas fronteras están marcadas por saltos sustanciales en el tiempo narrado, llevando al protagonista desde la Inglaterra isabelina hasta la actualidad (1928). En el relato *Roads of Destiny* (1903) de O. Henry, las fronteras quedan establecidas por las muertes del protagonista David Mignon; las vidas que vive David, una tras otra, deben ser tomadas como vidas en mundos alternos. Es interesante señalar que es precisamente la falta de fronteras en *La Metamorfosis* de Kafka (1912), lo que nos lleva a darnos cuenta de que *no se trata de una manifestación del tema Orlando*²².

La segunda condición del *tema Orlando*, la conservación de la identidad personal en los movimientos a través de las fronteras entre los mundos, podría ser expresada en una afirmación explícita, como en el texto de Woolf: «Orlando

²¹ En este aspecto (y no sólo en éste), la semántica de la ficción transcende las restricciones estándar de la semántica lógica. Mientras que se ha reconocido que el concepto lógico de posibilidad debe de ser más amplio que el de posibilidad casual o natural (Planinga, A.: «Transworld Identity or Worldbound Individuals?», en Schwartz, ed., *Naming, Necessity and Natural Kinds*. Ithaca: Cornell University Press, 1977, págs. 245-66, aquí pág. 245), la semántica lógica de los mundos posibles conserva una forma leve de esencialismo. Así, por ejemplo, Linsky exige que en ningún mundo posible una persona pudiese convertirse en una salchicha (Linsky, L., *Names and Descriptions*. Chicago: The University of Chicago Press, 1977, pág. 148); pero un cambio así puede, fácilmente, afectar a un individuo en la ficción.

²² La transformación de un ser humano en un insecto cualquiera se da en un tipo de mundo, un mundo *híbrido*, donde tales sucesos son posibles debido a la misma naturaleza de sus condiciones modales (para un estudio detallado del mundo híbrido de Kafka, ver Doležel, «Kafka's Fictional World», en *Canadian Review of Comparative Literature*, 10, 1984, págs. 61-83).

se había convertido en una mujer, esto no se puede negar. Pero en todos los demás sentidos, Orlando se quedaba tal y como era. El cambio de sexo, aunque había alterado su futuro, no hizo nada para alterar su identidad.» Si no hay una afirmación explícita así, el individuo puede ser identificado en cada sucesiva transformación por las «marcas» identificativas, siendo una de las más poderosas el nombre propio, un *rigid designator*—según Kripke²³— que etiqueta al individuo en todos los mundos posibles. Orlando y David Mignot conservan, ambos, sus nombres propios en sus diferentes vidas. Además, las tres vidas de Mignot tienen algunos elementos en común. Es especialmente significativo que todas ellas acaban con un disparo de la misma pistola, que pertenece al Marqués de Beauperty; la pistola es disparada una vez por el Marqués, otra por su compañero y otra por el propio David.

En el *tema Anfitrión* nos encontramos en el mismo mundo a dos individuos (X e Y) con distintas identidades personales, pero que comparten un grupo de propiedades de manera, y hasta tal grado, que son indistinguibles: X=Y. El tema no exige una identidad absoluta de las propiedades; sino, principalmente, una perfecta similitud física y de comportamiento, lo que hace problemática la identificación. En el relato de E.T.A. Hoffmann *Der Doppelgänger* [El doble] de 1822, los protagonistas no son realmente hermanos, pero nacieron el mismo día en familias unidas por un estrecha amistad y «cuando crecieron los dos niños desarrollaron tal similitud, tal completa igualdad, que era prácticamente imposible distinguirlos.» Cuando, de jóvenes, se encontraron en el mismo lugar, necesariamente crearon una confusión sobre su identidad personal. Señalemos de nuevo que esta confusión es puramente epistémica, existe en las mentes de los habitantes del mundo de ficción; crea el «misterio» de la trama de *Anfitrión*. La revelación de las diferentes identidades personales de los protagonistas (posible en el relato de Hoffmann por una marca corporal oculta) termina con la confusión y desvela la auténtica estructura del mundo de ficción.

²³ *Op. cit.*

El tema del doble exige la manipulación más radical de los rasgos semánticos de compatibilidad e identidad personal. Como ya se ha dicho, el tema se genera cuando las encarnaciones alternas (X y X') de un mismo individuo coexisten en un solo mundo de ficción. En otras palabras, un individuo caracterizado por una identidad personal aparece en dos manifestaciones alternativas, frecuentemente como dos personajes de la ficción. Los individuos duplicados pueden coexistir en el mismo espacio y tiempo, como ocurre en la novela *El Doble* de Dostoyevski (1846); o pueden ser excluyentes, como en el relato de Stevenson *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886). Sólo en el primer caso pueden las encarnaciones del doble interactuar (verbal y físicamente); en el segundo caso no pueden encontrarse. Sin embargo, incluso en este segundo caso, los dobles viven en el mismo mundo porque comparten el mismo grupo de individuos compatibles e interactúan con el mismo conjunto de agentes secundarios.

En la temática selectiva, el tema del doble se ha tratado, por regla general, como una variante del *tema Anfitrión*, bajo el denominador común de *Doppelgänger* [el doble]. Frenzel observa que el tema del *doble* se basa en «una similitud física entre *dos personas*», pero aún así incluye las «formaciones de *dobles*» que parecen corresponder a «*dos almas* o *dos egos* en un único ser humano»²⁴. Hay que admitir que existe una similitud semántica entre los dos temas, y ambos plantean la cuestión de la identidad personal; pero la semántica de los mundos posibles nos hace también reconocer su fundamental diferencia estructural. En el caso del doble, os vemos obligados a aceptar un mundo de ficción en el que el mismo individuo puede existir en dos encarnaciones diferentes. En el *tema Anfitrión*, el mundo de ficción sólo aparentemente posee esta estructura inusual; cuando la confusión de identidades personales se aclara, reconocemos una estructura estándar del mundo, donde una identidad personal corresponde a sólo un individuo. Sin embargo, debido a su similitud semántica, los temas están

²⁴ Frenzel, *op. cit.*, pág. 94 s.; el subrayado es del autor.

interrelacionados por una zona de transición de manifestaciones ambiguas e inciertas. En esta zona existen individuos que parecen ser dobles o *Doppelgänger*, o ambos.

En el *tema Orlando*, la confusión epistémica de identidad personal no ocurre, ya que las varias encarnaciones del protagonista existen en mundos diferentes. De nuevo, sin embargo, el tema está unido, a través de una zona de transición, al tema del doble. Esta zona de transición contiene individuos cuyos conjuntos de propiedades incluyen tradicionalmente radicales, o que viven una vida de etapas radicalmente discontinuas. Tales individuos parecen ser dobles o incluso múltiples. Por último, el *tema Orlando* crea también una confusión de identidad personal; sin embargo, esta confusión es, más que epistémica, fenomenológica.

4. VARIEDADES DEL DOBLE

Tras haber identificado un tema o campo temático, debemos tener en cuenta el hecho de que en diferentes culturas y períodos históricos, así como en manifestaciones textuales individuales, el mismo tema aparece en diversas formas. Ahora hay que ocuparse del segundo problema básico de la temática: la correlación entre variables e invariantes. La temática estructural no concibe la variabilidad temática como el resultado de cambios aleatorios; en cambio, explica su carácter sistémico revelando los factores estructurales que permiten que un mismo tema quepa en diferentes moldes formales. Un tema es modificado debido a su integración en estructuras literarias variables. Las variaciones históricas y culturales que existen de un tema son ejemplos reales de su posible extensión.

Nuestros comentarios se limitarán al tema del doble en sentido estricto, y a su variabilidad dentro de la estructura narrativa, pero ni siquiera un cometido tan específico se puede llevar a cabo de manera sistemática y exhaustiva en este momento, puesto que cada aspecto y cada regularidad de la estructura narrativa pueden convertirse en un factor modificador para el tema. Como resultado obtenemos una tipología de este tema sumamente amplia. Sólo algunos de

estos tipos —esperamos que los fundamentales— se describen ahora a continuación.

a) *Modos de construcción*

El factor modificador más significativo es la manera de construcción, esto es, la forma en que se da vida ficticia al doble. Se presentan tres modos de construcción:

a₁) DOS INDIVIDUOS, ORIGINARIAMENTE SEPARADOS, SE FUSIONAN PARA FORMAR EL DOBLE. Este es el procedimiento utilizado en *William Wilson* de E. A. Poe (1840). Dos compañeros de colegio, que ya presentan algunos rasgos semánticos comunes, se imitan y así se vuelven más y más parecidos, hasta que alcanzan un estado de perfecta similitud (estructura *Doppelgänger*). Sin embargo, ese estado se supera cuando, en momentos decisivos, el segundo William se cruza misteriosamente en la vida del narrador. Finalmente, cuando el narrador asesina a su *alter ego*, descubre una «absoluta identidad» y siente que se ha matado a sí mismo. En contraste con este surgimiento gradual de dos identidades personales, el doble puede entrar en el mundo ficticio y reunirse, repentinamente, con el individuo, como una aparición; este modo de unión se ejemplifica en la novela *El doble* de Dostoyevski. En *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde (1891), la relación de duplicidad entre el joven protagonista y su retrato se establece del mismo modo repentino. Esta vez, el mecanismo de construcción es el deseo del joven que, por arte de magia, adquiere poder de actuación.

a₂) EL DOBLE SE GENERA CUANDO UN INDIVIDUO, ORIGINARIAMENTE SIMPLE, SE DIVIDE EN DOS. Se puede citar el relato de Gogol *La nariz* en este contexto. La nariz de un oficinista, separada de su poseedor, asume la forma de un funcionario que se asemeja fuertemente a su «señor».²⁵ En los cuentos de Hans Christian Andersen, una sombra

²⁵ Pomorska, K., «On the Problem of Parallelism in Gogol's Prose: A Tale of Two Ivans» en Andrej Kodjak et al., eds., *The Structural Analysis of Narrative Texts*. Columbus: Slavica Publishers, 1980, págs. 31-34, aquí pág. 33.

separada de su portador humano, se convierte en hombre y acaba por cambiar los papeles. Se debe señalar que la separación afecta a una «posesión inalienable», a un consustituyente o parte de un individuo que, bajo circunstancias normales, no podría llevar una existencia independiente.

a₃) EL DOBLE SE GENERA POR UN PROCESO DE METAMORFOSIS. Un ejemplo bien conocido de esta variante es el doble de Stevenson. La metamorfosis es una pauta bastante general en los argumentos, no específico de la generación de dualidad. Es común en relatos mitológicos; domina el *tema Orlando*, y reaparece en el mito moderno de Kafka. La metamorfosis une el tema del doble a pautas narratológicas más generales.

b) *Variantes paradigmáticas*

Hemos subrayado que el tema del doble, al contrario que el *tema Anfiterión*, no exige que las encarnaciones sean similares; de hecho, las relaciones paradigmáticas entre los dobles pueden ir desde una similitud perfecta hasta un contraste absoluto. En la tipología paradigmática, el doble de Dostoyevski representa la variante basada en la similitud y capacidad de sustitución absolutas; los dobles de Stevenson son manifestaciones de la variante contraria, siendo totalmente diferentes en sus aspectos físicos y actitudes morales. Un contraste aún más radical se consigue cuando una de las encarnaciones es una entidad ficticia, no humana; tal es el caso en el retrato de Wilde o en el de un sauce en un conocido cuento de hadas eslavo.

La similitud sólo es una posibilidad para una relación paradigmática entre los dobles, una que genera variedad dentro del tema; la relación interactiva, aunque de igual importancia, parece ser más bien estática. Por regla general, los dobles actúan como antagonistas, como si quisieran demostrar que no puede haber sitio para dos encarnaciones del mismo individuo en un solo mundo. Proyectado en una trama, este antagonismo da lugar a una tragedia; esto expli-

ca por qué los relatos del doble acaba tan a menudo en asesinato, que es, al mismo tiempo, un suicidio.

c) *Variantes sintagmáticas*

Dos relaciones sintagmáticas opuestas entre los dobles, simultaneidad y exclusividad, dan lugar a las dos variantes básicas del tema. Los dobles simultáneos comparten el mismo espacio y tiempo, y son, por tanto, capaces de interactuar, bien verbal o bien físicamente. El doble de Dostoyevski es uno de estos casos. Por el contrario, los dobles excluyentes, tales como Dr. Jekyll y Mr. Hyde, no pueden coexistir; la sintaxis del tema se forma mediante cambios de una encarnación a otra. En este último caso podemos observar una correlación entre dos factores modificativos: los dobles generados por un proceso de metamorfosis están obligados a ser dobles excluyentes. Esto, en mi opinión, sirve para indicar la naturaleza periférica de la metamorfosis en la tipología del doble. La verdadera esencia del doble sólo puede estar en dobles simultáneos; sólo la confrontación cara a cara entre las dos encarnaciones de un mismo individuo puede explotar su total potencial semántico, emotivo y estético.

d) *Variaciones de autenticidad*

Uno de los factores estructurales más flexibles en el género narrativo es el procedimiento de autenticación²⁶. Aquí opera, a plena potencia, generando una variedad de dobles que va desde el completamente autenticado hasta el totalmente ambiguo. Un claro caso de doble completamente autenticado se manifiesta en el texto de Stevenson: la existencia ficticia de la identidad metamórfica se afirma mediante métodos convencionales de autenticación, esto es, por la confesión del protagonista, confirmada por el testimonio de un testigo independiente. En la versión manuscrita

²⁶ Una teoría de la autenticación se presenta en Doležel, L., «Truth and Authenticity in Narrative», en *Poetics Today* 1, 3, 1980, págs. 7-25.

de *La nariz* de Gogol se desmiente la autenticidad del doble por una declaración narrativa final que relega la historia al mundo de los sueños. En esta forma, la historia es un caso típico del género fantástico, como lo definió Todorov²⁷. Sin embargo, en la versión impresa, Gogol eliminó esa declaración final, dejando abierta la cuestión de la existencia ficticia del doble. Así, Gogol fue pionero en la variante ambigua del tema, que fue desarrollada en su totalidad en *El doble* de Dostoyevski. El doble de Dostoyevski revolotea consistentemente en los límites de la existencia ficticia, pareciendo tanto auténtico como pura alucinación²⁸. Esta ambigüedad se radicaliza aún más en *Tête-de-Nègre* de Fourré (1960). Mientras que prácticamente todos los personajes (incluyendo al autor) aparecen en una forma dual, no hay manera de valorar la autenticidad de estos dobles; de hecho, el mundo ficticio de Fourré carece de autenticidad, debido a que los mecanismos de autentificación en sí son minados en su texto. El mundo ficticio es como un castillo de naipes, levantado y destruido a voluntad de su inquieto constructor.

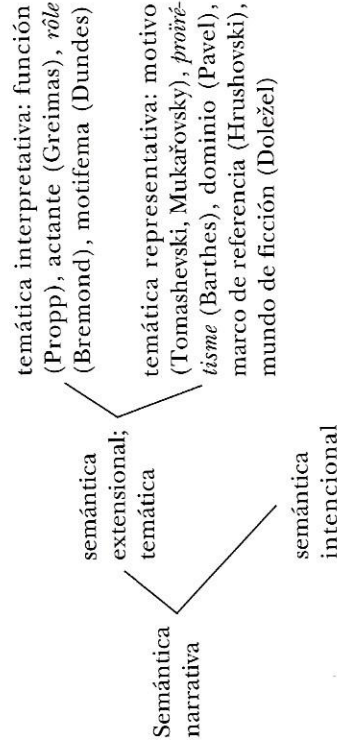
Los varios tipos de doble que hemos sido capaces de aislar, dan testimonio de la flexibilidad del tema. Parece seguro afirmar que esta flexibilidad es un factor decisivo para su pervivencia. Un tema permanece vivo mientras es capaz de sufrir modificaciones; ya que la vida de una estructura literaria depende, por supuesto, de su habilidad para producir nuevos efectos estéticos. La temática estructural, mediantemente el estudio de la dialéctica entre variables e invariantes; entre estabilidad y modificación; entre tradición e innovación; se encuentra totalmente integrada en la Poética y en la Estética. Con este último y decisivo paso, la temática

²⁷ Todorov, T., *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970.

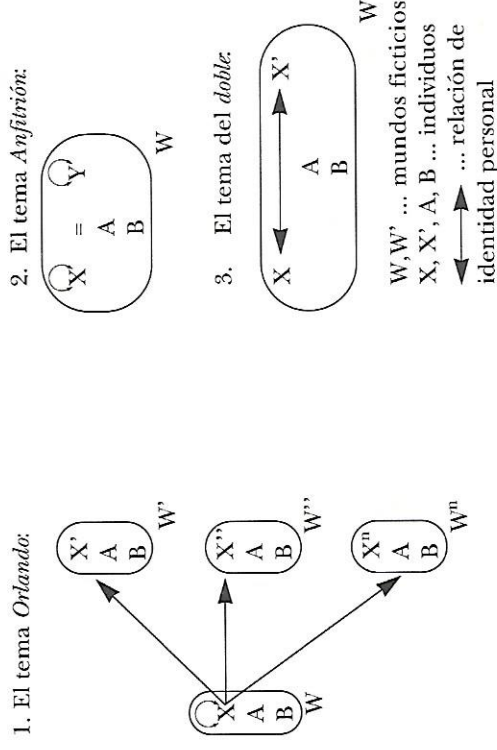
²⁸ En su variante ambigua, el tema del doble abandona los dominios de lo fantástico para entrar en el campo de la ficción psicológica. Merece la pena señalar que, como un mero indicio psicopatológico, el tema vuelve en los últimos trabajos de Dostoyevski, especialmente en *La juventud salvaje* (1875) y en *Los hermanos Karamazov* (1879-80). Cf. Fischer, O., «Dějiny dvojnika», en *Duše a slovo*. Praga: Melantrich, 1929, págs. 161-208, aquí pág. 197; Chizhevsky, D., «The Theme of the Double in Dostoyevski», en René Wellek, ed., *Dostoyevsky. A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1962, págs. 112-129, aquí pág. 117 ss.

estructural sella su separación de la temática selectiva, que ha tratado siempre el tema como algo estéticamente irrellevante²⁹. Los temas y su variabilidad son fundamentales para el acto de precario equilibrio que todo artista debe llevar a cabo para crear una obra de arte.

ESQUEMA 1



ESQUEMA 2



²⁹ Esta posición es explícitamente defendida por Trousson: «La comparación estética de los diversos tratamientos del tema hace que los autores dejen de ser simples agentes de transmisión; la atención se dirige sobre su propia aportación personal imponiéndose de este modo el análisis riguroso de la propia obra para tratar de esclarecer el proceso creador» (Trousson, *op. cit.*, pág. 4).

Tematología y comparatismo literario

M. Beller, C. Bremond, S. Chatman, L. Doležel,
E. Frenzel, G. Kaiser, J. Schulze, W. Sollors,
W. Theile, R. Trousson

INTRODUCCIÓN, COMPILACIÓN DE TEXTOS Y BIBLIOGRAFÍA
Cristina Naupert

