

ELISABETH FRENZEL

DICCIONARIO  
DE MOTIVOS DE LA  
LITERATURA UNIVERSAL

VERSION ESPAÑOLA DE

MANUEL ALBELLA MARTÍN



EDITORIAL GREDOS  
MADRID



vuelta a Europa y a su cultura, sin embargo en la novela de acento progresista *Das junge Europa* (1833-37) de H. Laube, Hipólito, hastiado en principio de la Europa prosaica y rivaleada, se desengaña más tarde de la insipidez americana, y es invitado por americanos cuando quiere proteger a un trabajador alemán. B. Auerbach trató repetidamente la curación de la manía de emigrar o la renuncia en el último instante a la intención de emigrar (*Yo, der Hägelle*, relato, 1873, *Der Yereckig oder die amerikanische Kiste*, relato, 1856, *Der Tolpatsch aus Amerika*, relato, 1876), F. Gerstlecker (*Die deutschen Auswanderer, Fahrten und Schicksale*, novela, 1847), Th. Robinson (*Die Auswanderer*, novela, 1852) y F. Kimberger, que en su novela *Der Amerikaner* (1855) se basó en las vivencias americanas de Leman, trataron la decepción producida por la dureza económica de la vida americana. Para W. Raabe el emigrar es una aventura condenada al fracaso (*Die Leute aus dem Walde*, novela, 1865) o al menos una impudencia de estudiantes (*Abu Telfan*, novela, 1868). G. Keller corrigió el viaje de regreso de Judith, en su versión del Grimm Heinrich como retorno desengañado (novela, 1879-80), convirtiéndolo en un retorno con ricas experiencias, pero en *Regine* (relato de *Das Singspiel*, 1883) presentó a uno que retorna por anhelo de cultura y en *Martin Salander* (novela, 1886) designó la emigración como «entfernung del tiempo», que atraía a hombres achacosos y países «agorados». Ya en 1872 el conde A.F. von Schack pudo poner en la introducción a la vuelta de su viaje a Oriente en la epopeya *Nachte des Orients* esas palabras: «El cansancio de Europa está pasado de moda». Sin embargo, al ir desapareciendo la fiebre migratoria, se mantuvo también como motivo literario, preferentemente con un descañe que priva de su ilusión a los emigrantes o al menos la reduce (M. Halbe, *Der Kämpfer*, novela corta, 1909; W. Hegeler, *Die Frohe Botschaft*, novela, 1910; M. Dautmanndy, *Rambhenschen*, novela, 1911-12; F. Moeschlin, *Der Amerika-Johann*, novela, 1912).

El distintivo de «cansado» se mantuvo también para el tipo del descontento a finales del siglo XIX cuando se extendía por toda Europa el llamado tedio de vivir del *fin-de-siècle*. Los héroes de esta época, descontentos y «medíocres», tienen todavía algo del desgarramiento romántico, pero están caracterizados sobre todo por la decadencia, soporosos en su ánimo blando y también en su cuerpo débil.

No poseen ya el rebelde cinismo del pesimista de comienzos de siglo. Niels, del danés J. P. Jacobsen (*Niels Lyhne*, novela, 1880), es sólo en sus sueños un aventurero y poeta; aplaza como Hamlet su tarea para el futuro, al final está cansado del «constante tomar carrera para un salto que nunca llegó a dar»; de las ilusiones desvanecidas se va formando el ansia de la muerte, y la vida se le escapa de las manos. Los jóvenes melancólicos del joven H. v. Hofmannsthal fracasaron sin haber vivido la vida (*Gestern*, drama, 1891); *Der Tor und der Tod*, drama, 1893), el esceptico Anatol de A. Schnitzler (*Anatol*, drama, 1893) no sabe cómo salir del conflicto entre ilusión y conocimiento de sí mismo. Los conceptos de la biología hereditaria favorecieron la decadencia del motivo: el descendiente de una generación de la alta nobleza (I.-K. Huisman, *A Rebours*, novela, 1884) padece un motroso pesimismo y tedio del espíritu mercantil de la época, se acude, en su abajamiento, al catolicismo; el último vástago de una familia de artistas (R. Huch, *Erinnerungen von Ludolf Ursiau dem Jüngeren*, novela, 1893) no puede aprovechar sus talentos para crear, se enfrenta negativamente a la vida y huye de ella; junto a un padre creador se halla un hijo enfermizo e inepto para la vida (M. Gorki, *Foma Gordeiev*, novela, 1889), Christian Buddenbrook (Th. Mann, *Buddenbrooks*, novela, 1901), claramente provisto de rasgos hipocóndricos, es el ineficaz vástago rezagado de una generación cuyo cansancio tiene efecto también en su hermano Thomas más disciplinado. Las figuras del joven H. Hesse están caracterizadas por la fatiga, y su conflicto entre una huida de o a los hombres se resuelve en el sentido de un alejamiento humano (*Peter Camernd*, novela, 1904, *Unter dem Rad*, novela, 1906). Malte (R. M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, novela, 1910), cuyas impresiones de la infancia y experiencias variadas testimonian una parecida sensación de estar amenazado por la realidad, es un descendiente de Niels Lyhne y de su ineficacia; la novela significa la configuración y al mismo tiempo superación de la decadencia. La séptima esperada contra el tipo del descontento se presentó con la novela *Piriz Kuckuck* (1907) de O. J. Bierbaum, cuyo «juicioso» termina suicidándose.

Si se busca en la literatura moderna una variante del motivo del descontento, la resistencia nacida

del malestar por la existencia asignada y que los personajes literarios oponen contra esta existencia podría considerarse como una nueva versión del antiguo esquema. Repetidamente aparece el motivo de una evasión del Yo o de una escisión del Yo en dos partes de tendencias separadas entre sí. En la novela *Die Unzufriedenheit* (1948) de E. Krauder, un agente inmobiliario abandona de pronto su profesión, a su mujer e hijos y se incorpora a la sociedad de los de paradero desconocido, que investiga el sentido secreto de la existencia humana más allá de la realidad cotidiana. Si aquí el objetivo es hallar el sentido, la renovación interior y la vuelta a un orden mejor, en la obra de H.E. Nossack (*Spirale*, novela, 1956, *Der jüngere Bruder*, novela, 1958) se acurta más la negación de la existencia normal y la proclamación de lo «no asegurable» por parte de un mundo más auténtico. La fijación humana a un papel determinado, al que uno no puede sustraerse, se convierte para diversos personajes de M. Frisch (*Sittler*, novela, 1954, *Mein Name sei Gantenbein*, novela, 1964, *Bioграфия*, drama, 1967) en un trágico problema fundamental y aparece irónicamente roto en el viaje de Henderson (S. Bellow, *Henderson the Terrible*, novela, 1959) que parte hacia África y aparentemente satisfecho vuelve a los Estados Unidos. A. Andersch (*Die Rote*, novela, 1960) relacionó con más vigor el motivo de la marcha con un nuevo amor y con la vuelta a la «vida sencilla», mientras que F. Dürrenmatt (*Der Meteor*, comedia, 1966) lo describió grotescamente convirtiéndolo en elemento irracional como comedia del literato consistentemente reanimado, a quien no le es dado morir. En U. Plenzdorf (*Die neuen Leiden des jungen Wer*, relato y drama, 1972) se une directamente con una de las variantes precedentes, dado que Gammler, evadido de una existencia de chico modelo, se orienta por los casualmente descubiertos *Leiden des jungen Werthers*, aunque su muerte no es elegida por él mismo sino sólo sufrida por culpa propia, como corresponde a su intento completo de adaptación.

G.A. Biber, *Der Melancholikerismus Shakespeares und sein Ursprung*, 1913; F. Kirth, «Der Zerrissenheit (Literarisches Echo, 20), 1917/18; W. Immoort, *Der «Europanatide» in der deutschen Erzählungsliteratur*, 1930; G. Thum, *Der Typ des Zerrissenen*, 1931; W. Busse, *Der hypochondrist in der deutschen Literatur der Aufklärung*, tesis, Maguncia, 1952; W. Eckharts, *Die Dekadenz in der neueren deutschen Prosa*, tesis, 1953; H.K. Kübler, *Der Missverständnis in der Literatur der deutschen Aufklärung*, tesis, Würzburg, 1860;

H.O. Burger, «Die Geschichte der unvergügigen Seele, ein Entwurf» (*Erzähler Universitätsreden NF*, 6), 1961; H. Fiedl, *Die deutsche Dekadenzliteratur der Jahrhundertwende*, Würzburg, Ertelung, Würzburg, tesis, Viena, 1963; H.-G. Schmitz, «Melancholie als falsches Bewusstsein» (*Neue Rundschau*, 85), 1974; K. Obermüller, *Zur Melancholie in der barocken Lyrik*, 1974.

Deshonra — Rapto, violación.

Díamacion — Mujer repudiada, La; Esposa difamada, La; Rivalidad; Traidor.

Doble.—El fenómeno del doble se basa en el parecido físico de dos personas, en el que puede intervenir una casualidad o un parentesco por consanguinidad, generalmente el de mellizos, de tal suerte que salta especialmente a la vista. La existencia de un doble tiene en cada caso un efecto sorprendente y hasta inquietante no sólo en el interesado sino también en su entorno y da lugar al juego, el mimetismo y al engaño.

Como motivo literario un doble real de tal índole abre ya un amplio campo para confusiones, representaciones y suplantaciones más o menos cómicas y hasta trágicas. En cuanto imagen inquietante, sin embargo, el doble de la creencia popular y de la fantasía se desplegó más allá de lo racionalmente explicable, en una profusión de figuras espectrales del doble, que parecían estar engendradas por fuerzas mágico-místicas operantes en el destino del hombre y corresponden con frecuencia a las dos almas o al doble Yo del hombre. Una vez que su carácter enigmático no estuvo ya absorbido por la creencia en la magia, estas duplicaciones ficticias del hombre se hicieron perfectamente comprensibles por un desdoblamiento del Yo basado en una perturbación psíquica o por la pérdida de identidad de una persona.

Partiendo del parecido físico de dos personas se ha desarrollado un sólido esquema de comedias basado en los *Ménechmi* de Plauto, estramados allá por el año 206 a. de C. Se produce un cúmulo de confusiones por el hecho de que uno de los dos hermanos mellizos, que se separaron de niños, llega buscando el otro a Epidaurus, lugar de residencia de éste; los lugareños creen que es el hermano residente en esta localidad; suplanta en efecto a éste junto a una amante, pero se resiste a ser reconocido por marido infiel, mientras que el otro hermano se defiende contra la sospecha que inevitablemente

aparece a su familia de que está loco, y todo se aclara al final cuando los dos hermanos se encuentran cara a cara. Redescubierto como materia aprovechable en el Renacimiento, fue adaptado especialmente en Italia, pero también en España (Lope de Vega, *El palacio confuso*), y halló en la *Comedy of Errors* (1589/93) de Shakespeare su más importante innovación. Shakespeare motivó con más convicción la infidelidad del segundo hermano, ya que le hace seguir la vía extraconyugal sólo cuando, tras la llegada del hermano acogido por la esposa en lugar de él, se le ha negado la propia casa. Shakespeare desarrolló, además, el motivo del doble también en los dos criados Dromio, que igualmente incurran en numerosas confusiones y malentendidos. El cardenal Bibbiena (*La Catandria*, 1513) expuso la materia a otros efectos cómicos, transformando a uno de los hermanos gemelos en una hermana gemela que actúa vestida de hombre y haciendo que los hermanos, sin saber el uno del otro, se encuentren en Roma. A esta variante se ajustó también el autor desconocido de la comedia *Twelfth Night* (1527/31), donde la hermana gemela, vestida de paje y al servicio del hombre amado por ella, no sólo es mensajero de amor de éste ante la rival admirada por él, sino también motivo de que ésta se enamore del falso mozo. De este tejido salen hilos hacia España en la *Comedia de los enredados* (1567) de L. de Rueda y en la comedia *Twelfth Night* (1602) de Shakespeare, en la que el parecido físico entre hermano y hermana se refleja hasta en lo psíquico, pero la doble encarnación de esta unidad de alma permite, sin embargo, desenmarañar las intrigas amorosas y llevar a cabo matrimonios felices.

La sustitución —consistente— que se ofrece con el motivo del doble fue combinado tanto en la historia de los amigos *Amis y Amile* (primero en versión latina por Rodolfo Tortario hacia 1090) como también en la de *Tito y Gisipo* (por primera vez en Pedro Alfonso, s. XII) con el motivo de la — prueba de amistad que tiene lugar en la primera mitad de cada una de las dos narraciones. Amis sale triunfante del combate judicial (— juicio de Dios) que sostiene por su doble y amigo y por el que Amile personalmente apenas hubiera podido limpiarse de la sospecha de una relación mantenida, aunque desmentida, con la hija del rey; en la segunda parte de la historia Amis se ve compensado por la reciprocidad de Amile. Gisipo cede sus derechos matrimoniales durante la noche de bodas y las siguientes a su amigo Tito,

amante mucho más apasionado, sin que la mujer advierta el cambio de papeles de los amigos extrordinariamente parecidos. Luego, cuando Gisipo, al marcharse su amigo, transforma el cambio concedido en una cesión oficial, se encuentra con dificultades que en la segunda parte de la narración hacen necesaria la intervención del amigo compensado.

El hecho solo de presentar mediante un hombre de elevada posición, generalmente un príncipe o rey, fue, sobre todo en el drama español, una forma predilecta de acciones políticas enérgicas. Así una reina (I. Grajales, *El rey por señanza*, h. 1600), que en su colera mandó matar al rey, hombre libertino, para protegerse a sí misma y al país contra los grandes de la nobleza, pone en su lugar a un doble, hijo de un campesino; este doble gobierna el reino de un modo ejemplar y enérgico, ataca con sangre fría las reiteradas amenazas que ella le hace de descubrir su identidad reñunciando a su específica función y haciéndola finalmente su mujer. En Tiso de Molina (*La aventura con el nombre*, hacia 1630), un doble que gobierna con éxito sustituye igualmente a un tirano asesinado, sin embargo al final resulta ser hermano de éste y por tanto heredero legítimo. En la pieza anónima *A un tiempo rey y vasallo* (muerde del monarca, ve surgir un salvador en la figura —interpretada por un almirante— de un doble del difunto, a cuyo legítimo sucesor al trono cede luego el suplenste su gobierno. También en *Salpétrea* (1672) de A. Draghi el doble Lemtino sustituye, a la muerte del rey, a éste. En la comedia de Lope de Vega *El palacio confuso*, refundida según los *Meinamni* y que a su vez sirvió de modelo para el *Don Sancho d'Avogor* (1650) de P. Corneille, el regente tirano está aún vivo, pero su mujer neutraliza todas las acciones equivocadas de éste con ayuda de su doble y hermano gemelo, educado como campesino. En *El castre del Campello* (fines del s. XVII) de F. A. de Bances Candamo, un peiseguido político se oculta en el campo bajo el papel de su difunto hermano hasta que un cambio de la situación política le permite quitarse la máscara. El motivo del doble, combinado con el motivo del pretendiente a la corona, aparece en la trama de un hombre que intenta hacerse pasar por el conde Balduino de Flandas caído en la batalla (G. de Boscángel y Unzueta, *El emperador fingido*, hacia 1650), en el trágico caso de Niño Anlaga, que quiere adueñarse del poder en el papel del caído

rey Alfonso (J. R. de Alarcón y Mendoza, *La crueldad por el honor*, princ. s. XVII) así como en el argumento del falso rey Sebastián, que dramatizó J. de Cuelar (*El pastiero de Madrid*, h. 1660) y luego J. Zorrilla (*Tirador, incógnito y mártir...*) y finalmente llevó a la narración R. Schneider (*Donna Anna d'Austria*, 1930). Un pastiero, a quien por su parecido se le ha convenido para hacerse pasar por el desaparecido rey de Portugal, se compensa con el este papel hasta identificarse a sí mismo con él y es ejecutado por los gobernantes españoles. El motivo del doble lo revelan también las diversas adaptaciones del argumento de I. Demetrio, del falso I. Valdemar y del falso I. Federico II.

Dobles fingidos, en realidad dos papeles de la misma persona y un «falso» impulso del motivo, facilitan intrigas amorosas ya en el *Miles gloriosus* (h. 206 a. de C.) de Plauto, son especialmente apropiados para emascarar a mujeres intrigantes (Mira de Amescua, *Amor, ingenio y mujer*). Tiso de Molina, *Don Gil de las calzas verdes*, 1617) y se aplican también para emascarar a hombres conquistadores o mentidos en apuros (Calderton, *El hombre pobre todo es razas*; J. R. de Alarcón y Mendoza, *El sermiente a sí mismo*).

Sin embargo también fue siempre eficaz para conflictos amorosos la forma del motivo del doble mencionada en relación con las historias de amigos. Hombrés estrechamente vinculados y parecidos físicamente aman a la misma mujer tanto en *The Tattler* (1631) de J. Shirley como también en *The Love-sick Court* (hacia 1632) de R. Brome, que solucionó el conflicto haciendo que la consanguinidad de gemelos fuera al final sólo supuesta y por tanto improcedente; pero uno de los pretendientes se separa de la competencia incluso como hermano de la muchacha desconocido hasta entonces y ya no queda sino el deshecho deseado por todos. Mucho más a menudo que al amante, la literatura duplicó a la amante distribuyendo de buen grado en dos mujeres de aspecto parecido rasgos característicos opuestos. De ahí resultó una importante variante para el motivo del — hombre entre dos mujeres. En la leyenda de I. Berta (*Karlmeinet*, hacia 1330) el rey Pipino sucumbe a un engaño del aya de su novia Berta; ésta es sustituida en la noche de bodas, por la hija del aya muy parecida a la medrosa novia, que está de acuerdo con todo, de tal manera que el rey ve en Berta, que luego le hace saber sus legítimas pretensiones, a la criada, que él rechaza y quiere hacer matar; la

criada, sin embargo, que pasa por esposa suya, no se identifica como lo que es sino al parecer la madre de Berta, que la reconoce por el tamaño más pequeño de los pies. La duplicación de una mujer con el fin artificioso de crear el desconcierto seguía siendo un recurso corriente cuando ya en el Romanticismo, con el concepto del doblamiento del Yo, había adquirido el motivo del doble un fondo de tonos mucho más sombríos. Frontalbo (I. Grimm, *Frontalbo und die beiden Ortblen*, 1808) es castigado por haber tomado como verdad una visión en la que la doble de su mujer se había apoderado de él en lugar de ésta y había matado a la mujer que le amaba. En E. A. Poe (*Leigein*, narración, 1838) la esposa, que sigue viviendo misteriosamente, se apodera del cuerpo de su sucesora doble, que se burla del culto conmemorativo que el marido hace con una trenza del pelo, es estrangulada con esta misma trenza de la primera mujer.

Los dos austriacos H. v. Hofmannsthal (*Adriens oder die Stralithofstige*, novela, 1912) y H. v. Doderer (*Die Stralithofstige*, novela, 1951) han establecido de muy diferente manera la duplicación de una mujer amada cuyos dos rostros ponen en gran dificultad al hombre a la hora de tomar una decisión aclaradora; Hofmannsthal como tarea casi mística de conquistar el amor de las dos mujeres y con ello invalidar a su vez el desdoblamiento esencial de la individualidad originariamente única; y Doderer como peritanz juego del segundo de los hermanos, la una intrigante sin escrúpulos y la otra puesta bajo su tutela y explotada por ella; los dos escritores, sin embargo, pretenden que esta duplicidad de la unidad contribuya a que el protagonista se encuentre a sí mismo.

El carácter inquietante y amenazador, que casi siempre toman, fuera de la esfera cómica, los dobles personales tratados hasta ahora, está mucho más pronunciado en el caso de desdoblamientos del Yo, que se producían mediante fuerzas mágicas y supraterráneas. Tales desdoblamientos arragan profundamente en el ámbito de las creencias que las primitivas literaturas alumbraron. Esteloscuro (hacia 600 a. de C.) ideó, para salvar el honor de Helena, la historia de una viégena engañada que acompañó a Paris en su viaje a Troya. Por el contrario, la Helena real (Fenificides, *Helena*, 412 a. de C.; H. v. Hofmannsthal, *Die ägyptische Helena*, 1928) es llevada por Hermes a la isla de Patos, donde más tarde se reúne con su esposo,

que vuelve de Troya, y al mismo tiempo desaparece la imagen engañosa de Helena. Las imágenes engañosas, instrumentos de la astucia, servían generalmente para engañar a una persona que estaba en relación próxima con la imagen original. Zeus conquista el amor de Alcmena en la figura de su esposo I Anfitrión (Platón, *Amphitruo*, 207/01 a. de C.). Las imágenes reflejadas un tanto toscas del Dios y Hero, la pareja Hermes-Sofía, fueron conscientemente resucitadas a la vida literaria y se fusionaron con las figuras de los *Menachmi* de Platón en la *Comedy of Errors* (1589/93) de Shakespeare. De modo parecido a Zeus, Uter «Cabeza de dragón» consigue, con ayuda del mago I Merlin, una noche de amor junto a la reina Ygerne en la figura de su esposo; en el secreto de esta noche se envuelve el origen del rey I Arturo (Geoffrey of Monmouth, *Historia regum Britannie*, 1132/35). Sigfrido, en algunas variantes de la leyenda alemana y nórdica de los Nibelungos, intercambia su figura con Gunter; vence protegido de esta máscara a Brunilda y sigue implicándose en un engaño que tiene que expiar con la muerte. En la historia india de *Nala y Damayanti* (*Mahabharata*, s. V a. de C. - s. IV d. de C.) cuatro esposas, que no han sido complacidos por Damayanti, toman la figura de su amado, pero ante su estrechada plegaria dan a conocer sus atributos divinos —no sudan, no dan sombra y sus ghirnaldas de flores no se marchitan—, de tal suerte que Damayanti puede descubrir el auténtico Nala. En las historias de encantamiento los espíritus malignos, espectros, — vampiros y ogros se transforman en hombres para engañar así a otros. En la leyenda india el demonio Asmodeo utiliza la figura de I Salomón. Santos y ángeles cristianos, tanto en relatos sobre milagros como en leyendas, asumen en su calidad de mediadores la representación humana, así I María en la leyenda de la escritora I Beatrix asume la función de la amada Othliphis creó una doble espectral de la amada Othliphis creó una doble espectral de la amada Othliphis, para que Cardenio (*Cardenio und Celinde*, drama, 1637) se diera cuenta de su pasión prohibida, hace que la doble, en brazos de Cardenio, se convirtiera en esqueleto. El motivo del doble puede identificarse, en la variante de la música animada, con el motivo del — hombre artificial.

La representación de un doble Yo realizado mediante un individuo supraterráneo se concilia con la concepción dominante en la creencia popular de que la existencia del hombre en el sueño, en la imagen reflejada, en la sombra, incluso en el retrato

significa una segunda existencia y que la imagen es una parte viva de la persona. Según una concepción germánica, poco antes de la muerte o en el momento de la muerte del hombre se desdoblaba un segundo Yo que se presenta al moribundo y le anuncia así el «desencanto». Esta primitiva representación, con fundamento mágico, de un desdoblamiento del Yo se ha conservado sobre todo en el mito de I Narciso, muy extendido desde Ovidio (*Metamorfosis*, hacia 2-8 d. de C.). Narciso se enamora de su imagen recogida por el agua, en principio sin saber que es una imagen reflejada, y luego se vuelve más prudente y al mismo tiempo más desgraciado, ya que su amor nunca hallará cumplimiento; la visión del doble conduce a la percepción mortal del Yo eternamente dividido y sin embargo único.

La representación de una segunda existencia del hombre en la imagen, la idea —conciliable también con el cristianismo— de las dos almas, una buena y otra mala, en el peo del hombre, el pensamiento en un dualismo físico-espiritual que provoca la lucha del Yo sensual con el Yo moral, todas las hipótesis, interpretaciones, declaraciones angustiosas en orden a un desdoblamiento probado o inminente de la personalidad fueron ampliamente consideradas por el Romanticismo y examinadas a la luz de nuevos descubrimientos científicos. De éstos formaban parte los experimentos de F.A. Mesmer, que observó comportamientos en sonámbulos y en personas en trance o en estados paracidos al trance, que evidentemente no podían explicarse totalmente como secuelas de hipnosis o magnetismo. Se describió, en efecto, un segundo carácter; el alma pensante se separaba del alma durmiente y hacía cosas que eran inconscientes al dormido. Tal observación parecía confirmar la divisibilidad de la identidad. El carácter que se manifestaba en el trance podía estar opuesto al normal; sus propiedades se habían «devuelto» en una parte de su espíritu que era inaccesible a la conciencia racional. Aquí parecía abrirse un lugar de penetración en misterios cósmicos. Una conciencia duplicada del hombre era casi equivalente a una naturaleza doble. A esto se añadió la teoría de Fichte, expuesta en su *Wissenschaftslehre* (1794), de que todo el mundo se derivaba de la intencionalidad del Yo, lo que presuponia la certeza de la autoconciencia del Yo. La idea de que fuera del Yo no había ningún mundo objetivo cognoscible tenía que provocar una ruptura en el sentimiento del Yo como amenaza angustiosa. G. H. Schubert (*Die*

*Symbolik des Traums*, 1814) fusionó los conocimientos del mesemismo con el tradicional principio ético dualista, según él las fuerzas subconscientes del hombre, que se liberan por ejemplo en el sueño, están sometidas a influjos espirituales de otro mundo distinto y superior.

Con estos avances semánticos, semifilosóficos a zonas limítrofes, la literatura adquirió una nueva variante del doble, la encarnación del segundo Yo inconsciente y la proyección física del segundo Yo de los dos moradores del espíritu. En este sentido dominaban en casi todos los amores que trabajaban con la variante del motivo interpretaciones alegóricas, en las que se hacía valer de nuevo el tradicional Yo bueno y malo. El doble es o el ángel amonestrador, el Yo bueno reprimido, o el diablo corrosivo, la encarnación de las propiedades malas sólo a medias reprimidas. También el pasado de un hombre puede independizarse en su doble. Antes de Dostoiévski (*Dvoynik / El doble*, novela, 1846) sólo E.T.A. Hoffmann había eslabado dobles, aunque solamente algunos de los muchos creados por él, que estuvieron más allá del bien y del mal. En conjunto la variante del motivo del doble, típica del Romanticismo, pone de manifiesto el desdoblamiento de la ruptura, que sin duda amplió con frecuencia medios todavía tradicionales de duplicaciones del Yo —sueño, sombra, imagen reflejada, retrato—, pero también creó dobles puramente quínticos.

Una fijación anterior de la nueva experiencia del doble se encuentra en el *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-96) de Goethe. El fatal encuentro con su supuesto doble le produce al conde una comedia que se traduce en melancolía y obcecación religiosa. Sin embargo, el extraordinario parecido no sólo entre la condesa y su hermana Natalia, sino también entre ambas y su tía, la autora de las *Bekehrnisse einer schönen Seele*, le hace a Wilhelm comprender el sentido y relación que hay tras la aparente incoherencia de la vida. El doble como palabra y motivo debe su aparición definitiva a la obra de Jean Paul, que se adornó con elementos de la filosofía de Fichte y aplicó por primera vez la palabra «doble» en 1796/97 en la novela *Stiebers Käs*: «Dobles se llaman aquellos que se ven a sí mismos». La mayoría de las «altas» figuras de Jean Paul están poseídas del miedito al desdoblamiento del Yo. En las novelas *Die unsichtbare Loge* (1793) y *Hesperus* (1795) se expresa esto además mediante el miedito a imágenes reflejadas y figuras de cera; en ambas novelas el personaje central

había a su segundo Yo puesto delante, y este encuentro con el Yo, que tiene lugar en el espacio del pensamiento, está a punto de desgarrar al hombre. Mientras que en *Die Unsichtbare Loge* el herrnanister de Gustavo ejerce una especie de función del doble y su amada Beata estaba concebida como su «hermana fisiognómica», aparecen luego, en el *Stiebers Käs*, dobles plenamente configurados, que además han intercambiado sus nombres, Leibgeber y Stieberskäs. El miedito al segundo Yo aparece aquí superado por el amor reciproco de los dos amigos, pero no el miedito a otros segundos Yos de los que Leibgeber se figura rodeado. Este libera a Stieberskäs de su abriguado matrimonio cediéndole su nombre y profesión a la par que se tacla a sí mismo en la lista de los burlescos para vagabundear de acá para allá entre máscaras y nombres como víctima solitaria de su división interior. Una coexistencia, pues, de dobles, que a pesar de la dependencia reciproca no pueden fusionarse en una unidad, y en consecuencia también la aparición de Stieberskäs ante Leibgeber, que vive con el nombre de Schoppe, hace que éste, en la novela *Titan* (1800-03), termine en la locura porque cree haberse enfrentado a su segundo Yo. Si en *Stieberskäs* podían sacarse al motivo efectos todavía cómicos, en *Titan* es Schoppe una figura trágica que se hunde en la esquizofrenia. Su pupilo, el joven Albano, se ve rozado solamente por el miedito a la descomposición de la personalidad, huye de los Yos reflejados, destruye su retrato de cera y finalmente se ve liberado de su demoníaco amigo Roquairiol, que se suicida; éste no era más que su doble en la voz y así pudo seducir a Linda, amante de Albano. También las mujeres de la novela comportan rasgos de doble: Idolote es una especie de Liame resucitada. En *D. Katzenbergers Bildreise* (1809) Jean Paul insinúa el motivo una vez más en forma de una sustitución arrogada. Próximo a Jean Paul está L. Tieck con su personaje Balder, en *William Lovell* (1795/96), cuyo solipsismo se ve afectado por la existencia del Yo corporal y se convierte en espanto ante la propia corporalidad. En un episodio de la novela *Der Zauberring* (1813) de Fouqué, la visión de una imagen reflejada suscita el miedito de verse también enfrentado al Yo como si fuera una figura. En la poesía de Chamisso, *Die Erschöpfung* (1828), el segundo Yo, que resulta ser el psíquicamente auténtico, está de casa al propietario de la misma, por lo que éste se ha adjudicado el papel de hombre noble; el Ego inconsciente más verdadero reemplaza

za el Ego vigente. Algo parecido expuso E. T. A. Hofmann en *Die Bräutigam* (1820). En C. Brentano / J. Göttes (*Wunderbare Geschichte von Bogdan Urmacher*, 1807) se trata de una especie de segundo Yo producido mágicamente. Aquí la figura central oculta bajo su cabellera un segundo rostro distinto del primero y que simboliza un segundo Yo fantástico; al quitar este rostro lo que queda es un ciudadano respetable. Fácilmente separable de su verdadero poseedor es la sombra de Schlemihl (A. v. Chamisso, *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, 1814), que luego se adhirió a un segundo señor. La segunda Isabel, sacada del Golem (Armin, *Isabella von Ägypten*, 1812) es desamascorada como doble y destruida por Carlos V.

También los dobles personales, confusiones y suplantaciones tomaron en aquella época de amplia problemática de identidad un carácter enigmático y abismático. La Altemene de Kleist (*Amphytrion*, drama, 1807) puede fundir en su sentimiento a Dios y al esposo, pues ambos encarnan para ella la misma imagen, pero con la conciencia no puede comprender ella esta fusión, y se hunde en la impotencia al presentar el desdichado niño de I Anfitrión. El adolescente que quiere iniciar conscientemente una actitud semejante a la clásica estatua del espartano pierde el encanto y la seguridad en sí mismo (Kleist, *Über das Marionettentheater*, 1810). Otro doble descrito por Kleist (*Der Findling*, novela corta, 1811) aprovecha activamente su semejanza con el amante de juventud de su madrastra para deslumbrarla y violentarla. El molinero Rebbok pone calculadoramente en juego su semejanza con l Valdemar, desaparecido de la escena política por una muerte aparente (A. v. Arnim, *Der echte und der falsche Waldemar*, drama doble, 1813), al anunciar sus pretensiones al trono. El príncipe y el cómico ambulante, sirvidores de su parecido, intercambian con provechoso mutuo sus papeles (Armin, *Fürst Gergott und Singer Halbgott*, narración, 1835), hasta que la mujer del príncipe se enamora del comediante y Gergott tiene que intervenir. El pensamiento en un posible rival mueve también al Wehrmüller de C. Brentano (*Die mehreren Wehrmüller*, narración, 1833) pero desahuciar en uno de los dobles a un jar, que yendo de viaje se ha provisto de ropas de la misma clase que la de él, y en el segundo a un pintor rival, que quiere hacer negocios con su nombre. La relación, copiada del *Siebenkäs* de Jean Paul y que se transforma de enemistad en amis-

dad, entre el caballero Otto y su doble y hermano Othur (Fouqué, *Der Zauberring*, novela, 1813), que aquí sólo intercambian los nombres de sus espadas y no los propios—como los personajes de *Siebenkäs*—, envuelve el tema de la asimilación recíproca de almas semejantes; y lo mismo sucede en *Reiseshatten* (1811) de J. Kemner.

En E. T. A. Hoffmann el motivo del doble llegó a ser determinante de la estructura. Lo implantó en numerosas obras y creó nuevas variantes de gran pluralidad de formas, desarrollando psicológicamente el principio romántico de la polaridad. En una serie de casos la forma externa de la conciencia desdoblada del Yo no es todavía la plena dualidad, sino una personalidad que aparece en dos figuras o con dos rostros (*Das Fötalen von Sardan*, 1820; *Der goldene Topf*, 1814; *Klein Zaches*, 1819). En *Prinzessin Brambilla* (1821) el sentimiento del Yo del comediante Gigo, que sueña con una existencia más hermosa, se descompone en el torbellino de la danza. Por una parte se eleva hasta identificarse con su doble irreal, el Yo de sus sueños amado por Giacina, por otra parte se enfrenta a él hostilmente y quiere destruir este Ego más viejo. Una mezcla feliz de rasgos burlescos facilita la armonización de la discrepancia mediante la aceptación del viejo Yo. También el bailarero Chuck (*Ritter Chuck*, 1809) vive en la creencia de ser en realidad otro. En *Der Artistof* (1817) la fantasía del joven pintor Traugott se crea una imagen ideal, que vive en sus cuadros, según el modelo de Felicias Berlingner, que se revela luego como el prototipo del aburguesamiento, mientras que se encuentra una doble real que satisface las exigencias realizables del ideal. En la *Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde* (1815), influida por *Peter Schlemihl* de Chamisso, la imagen reflejada, entregada espontáneamente como un regalo a la amada, se convierte en el doble que destruye la vida burguesa de Erasmo Spikher. En *Ignaz Demner* (1817) el diablo mismo, como doble de Andrés, comete en la figura de éste un crimen. También el perro de Berganza (*Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza*, 1814) experimenta el desdoblamiento de su Yo y por su sorprendente parecido con el hijo de una bruja es entregado a éste y a su poder. Finalmente en varias obras de Hoffmann una persona viva es el doble de un difunto, cuyo destino, actos e influencias arrastra consigo y continúa. Alamo, en *Der Meisenieur* (1814), ejerce sobre una muchacha el pernicioso poder emitido anteriormente por un difun-

to, mientras que en *Der unheimliche Gast* (1819) la víctima puede conjurar la amenaza mediante una capacidad semejante del hipnotizador. Kreisler (*Lebenserzählung des Kaisers Mürr*, 1820-22) sufre con la creencia de que es idéntico al difunto y chiflado pintor Ertlinger, con quien le confunde por causa de su sorprendente parecido, y el destino de Ertlinger, que tomó el mismo rumbo que comienza a tomar el suyo propio, se apodera de tal manera de su espíritu que cree encontrarse finalmente con su doble. Al igual que en *Prinzessin Brambilla* la muerte del doble es el parecer la única posibilidad que queda de desaharazarse de él. Esta lucha—que llega hasta matar o creer que se mata— con el doble es la que caracteriza también la vida del monte Medardo (*Die Elixiere des Teufels*, 1815-16), que por su origen lleva ya una fiera demoníaca. En esta novela los deuses del monje toman carácter de realidad—negativa o positivamente—en dobles contrapuestos: uno malo, el hermanastro de Medardo, y otro bueno, el extraño pintor y abuelo de Medardo. Cuando Medardo supone que ha matado a su hermanastro Victorino, se ve introducido en el papel de éste llegando a la autoidentificación, y de este modo es su Yo malo el que prevalece. Al mismo tiempo el doble Victorino se tiene por Medardo. Hoffmann ha fundido artísticamente el desdoblamiento de la conciencia y la confusión. En el momento en que Medardo se ha reconocido a sí mismo en su doble, comienza su reversión—a veces también aplazada de nuevo—y emerge el doble bueno. En el círculo de los *Elixiere* se halla el inconsciente intercambio de confusión—de los dos jóvenes de la narración *Der Doppelgänger* (1822), a los que una mágica relación une entre sí y el amor convierte en rivales. Mientras que aquí la mujer renuncia a los dos pretendientes, entre los que no es capaz de elegir, *Fernnengelid* (*Das Gelübde*, 1817) no puede ya distinguir al final entre su amado, que está lejos, y su doble cerca de ella; se halla en espíritu junto a aquél cuando él muere en el combate, pero inconscientemente junto a este otro, que celebra con ella una boda mística, y tiene que resignarse, deserta da del trance, con la realidad del embarazo. Con esta mezcla de sentimientos originada por un doble ya no imaginario y con la confusión de fronteras entre alucinación y realidad en la conciencia de la mujer, Hoffmann se hallaba en proximidad inmediata con el argumento de l Anfitrión.

Tras el carácter demoníaco que el Romanticismo dio al motivo del doble con su extenso desarrollo en cuanto a las posibilidades tan distintas de aplicación, se mantiene también su amplia difusión en la literatura de mediados y finales del siglo XIX, pese al realismo predominante. En ella los pasos entre el doble puramente imaginario, el doble unido a medios como por ejemplo una sombra o una imagen reflejada y el doble personal eran tan fluctuantes como los pasos entre el doble alegóricamente determinado y el doble sin valor moral y de fundamento psicológico. Las funciones tradicionales de dobles, tales como la confusión, representación y suplantación, no intervinían más que accidentalmente al aplicar el motivo, sin llegar a dominar como en épocas anteriores.

Un nuevo carácter de confusión y de representación con su correspondiente doble personal lo mostró el motivo, en proporción, pocas veces. Según el uso acreditado en las comedias, Hermann (J. N. Nestoy, *Der Vater und sein Zwillingsspieler*, 1840) vuelve justamente a tiempo para liberar a su hermano gemelo de las funciones que por su semejanza se le han impuesto. Ch. Dickens (*A Tale of Two Cities*, 1859) narró una variante sería de la vieja trama del intercambio de papeles. El noble francés Darnay reconoce en Carton, abogado inglés venido a menos, su vivo retrato físico; cuando Darnay es condenado a muerte en la Revolución francesa, Carton sube en su lugar al patíbulo, pagando así con su existencia inútil otro alto precio. También en la novela *Our Mutual Friend* (1864-65) puso Dickens de relieve el motivo del doble: John Harmon puede introducirse en una indistinguible extraña, ya que es tenido por muerto desde que su doble, abogado en el Támesis, fue identificado como Harmon, y así puede dirigir y examinar a todas las personas que administran su herencia y han de participar en su futuro, hasta que un día revela su identidad. El noble inglés Rassethlyl (A. Hope, *The Prisoner of Zenda*, narración, 1839) es coronado rey en una Ruritania de fantasía en vez del sucesor al trono, que está secuestrado, ejerce su alto cargo desinteresado y ejemplarmente y se lo cede en el momento crítico a su doble liberado por el A. Huxley (*The Farncal History of Richard Greenow*, 1920) hace que el protagonista sea reemplazado cada vez durante el sueño por una personalidad de temperamento completamente distinto y de distinta ambición. En W. v. Scholz (*Perpetua*, novela, 1926), son de nuevo mellizos quienes se desplazan y se reemplazan en provecho y daño mutuo, al final Catalina,

de vitalidad demográfica, es condenada a muerte como bruja; su hermana Maria, religiosa ejemplar, sufre en vez de ella la muerte en la hoguera, y Catalina se transforma en una especie de santa dentro del convento, donde ocupa el puesto de su hermana. En un marco plenamente realista se desarrolla la adquisición fraudulenta de los derechos de esposa por parte del compañero de armas de éste en el drama de I. Frank *Karl und Anna* (1927). El gran parecido de Karl con el marido Richard engaña a la esposa, que vagamente sospecha que está delante de ella y al final se declara también a favor de él cuando Richard regresa. G. Kaiser, en su obra, asignó al doble una tarea importante y rica en variantes. En el drama expresionista *Die Koralle* (1917) el multimillonario mata a su doble y secreto para apropiarse de su vida sencilla, armónica y llena de amigos, y luego acepta de buen grado la condena a muerte como presunto asesino del multimillonario. La misma huida de sí mismo emprende el transformista Oliver (*Zweimal Oliver*, drama, 1926), que quiere apropiarse el papel de amante de Olivia; al volver el auténtico Oliver, aquél se ve desplazado y le mata para escapar a la miseria de la realidad. Pero con el disparo al otro se encontró a sí mismo, no tanto como asesino sino como el suicida cuya huida le ha conducido a la nada. Boris (*Villa aurea*, novela, 1940), que en la guerra cambió su identidad con un caído y desde entonces vive oculto, reconoce en el segundo marido de su mujer al doble de su Yo anterior, un héroe a quien Vera adora como a él. Al morir el segundo marido, Boris pretende convertirse de nuevo en el primero, pero Vera ve sólo la imagen ideal que ella se ha proyectado y no a él mismo, por lo que se decide a la renuncia; en una carta, sin embargo, le revela al verdadero Boris. Kaiser finalmente modificó también el motivo del doble eliminando el elemento heroico en el argumento de I. Amfritión e hizo que en *Zweimal Amphitryon* (drama, 1948) el general Amfritión se purificara en el servicio.

Los dobles espectrales que aparecen en la literatura del siglo XIX corresponden generalmente a la idea, arraigada en la creencia popular, de un Yo bueno y otro malo, de la rivalidad de ambos y de su lucha recíproca. W. Hauff (*Mittelungen aus den Memoiren des Salan*, 1826) transformó, como ya lo hicieron Hoffmann y Charnisso, la situación del señor de la casa, quien a su regreso se encuentra con un doble como propietario de la casa,

que es aquí el demonio en la figura del señor Haentrefer, quien estranguja al intuso. Dobles mágicos son también los dobles de las obras educativas tomadas de la tradición del teatro popular de Viena. El rey de los Alpes (F. Raimund, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, 1828) representa ante el maníaco en la figura de éste sus defectos y le cura así de su misantropía. A pesar de la apariencia teatral de la duplicación provocada, una entromisión psicológica en el ciudadano, que quiere matar de un tiro a su doble, pero recueta a tiempo todavía la condición del espíritu: «Los dos tenemos sólo una vida». Por lo demás el doble se desarrolla técnicamente a partir de una imagen reflejada. En el cuento mágico de Raimund, *Der Verschwender* (1834), el doble, en el que Floitwell crece a veces ver a su padre, representa a un Floitwell de cincuenta años, y como tal le preserva de la ruina viviendo económicamente para Floitwell. También Floitwell intenta matar a su inquietante acompañante, pero no puede hacerle nada. Así como el doble representa al mismo tiempo una imagen de las posibilidades sin desarrollar del carácter de Floitwell, el Ruslan onírico de F. Grillparzer (*Der Traum ein Leben*, 1840) se revela en la visión de los sueños como una variante espantosa del auténtico Ruslan; el suicidio del Yo onírico libera de la pesadilla de su segundo Ego al que sueña y luego se despierta. En *Vedér nakamne Ivana Karpola / Noche de San Juan* (narración, 1831), de N. Gogol, Bassavriuk es un diablo y al mismo tiempo el doble del protagonista Piotr, y en *Judenbuche* (narración, 1842) de A. v. Droste-Hülshoff, el primo de Juan es un doble negativo de la figura principal y sólo se deja ver junto a ésta en el momento en que el mal se ha apoderado de ella. En E. A. Poe (*William Wilson*, 1839) el doble actúa como un Yo mejor y conmutador que persigue por toda Europa a William, situado en peligrosa pendiente, hasta que éste le mata en desafío. En la muerte, la voz del doble, hasta entonces la única señal de diferenciación, se hace también igual a la del auténtico William, que está muerto para el mundo desde que se asesinó a sí mismo, a su mejor Yo, en el otro. En *The Murderers in the Rue Morgue* (1841) de Poe, una especie de doble la representa también el modelo, símbolo del ser instintivo que hay en el hombre, independizado y susurrado a la doma por la razón. Un componente psicológico más fuerte caracteriza la relación entre Jekyll y Hyde, su perverso hombre interior, liberado por el mismo mediante una droga (R. L. Stevenson, *The Strange*

*Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, narración, 1886). Este Hyde comete todos los crímenes a los que se ha resistido Jekyll, se hace cada vez más grande y más fuerte a expensas de Jekyll, pero no puede, a pesar de todo, liberarse de su vinculación a éste, hasta que se mata el mismo y por tanto también a Jekyll. El contrapunto de esta narración inspicada por William Wilson de Poe lo constituye *Markheim* (narración, 1887) de Stevenson con un Ego mejor que convence a Markheim en su perverdad; le hace abandonar su falso concepto de sí mismo y consigue que Markheim se presente a la policía. R. Kipling contó una historia parecida (*The Dream of Duncun Pattemess*, 1891) de un doble que induce al personaje principal a conocerse a sí mismo y mejorarse. En O. Wilde (*The Picture of Dorian Gray*, narración, 1891) el retrato hace el papel de amonestador, ya que están marcadas en él todas las huellas de los vicios del protagonista, que no ha perdido su juventud ni hermosura. La mala conciencia que imperceptiblemente se cierra sobre el cuadro hace que al final Gray apunte el cañón y el mismo toma entonces los rasgos deformantes del retrato y muere con el puñal en el corazón. Inspirado en E. T. A. Hoffmann, Dostoyevski utilizó el motivo reiteradamente a partir de su novela *Dvojník / El doble* (1846), en la que representó ya un desdoblamiento de la conciencia con auténtica maestría, sin embargo en novelas posteriores lo utilizó considerando más los componentes alegórico-naturalistas. En *Besy / Los demonios* (1871-72) aparece el diablo como segundo Yo de Stavrogin, al que atormenta y angustia. Varios dobles ejecutivos llevan a efecto los pensamientos diabólicos de Stavrogin y desaparecen de la escena antes de que Stavrogin se suicide. En *Podrostok / El adolescente* (1875) Verslov se libera de su maligno doble pegándose un tiro; después de la muerte de éste se destacan en el superviviente Verslov los aspectos mejores. En *Brat'ia Karmanzovy / Los hermanos Karmanzov* (1879-80), finalmente, Iván se encuentra frente a su sentimiento de culpabilidad, que poco a poco descomponen su conciencia, en la figura del diablo, de tal suerte que admite ante el tribunal su responsabilidad por el asesinato, pero al mismo tiempo desfalca en una fiebre cerebral. En el drama *Heria Danusso* (1898-1901), de Strindberg, realizan funciones de purificación en la figura central del «desconocido» tanto el mendigo, parecido a él, como el médico, que están concebidos claramente como partes de la psique del protagonista; el mendigo

doblega el orgullo del desconocido antes de ofrecerle como confesor la redención.

El libro de M. Dessaur, *Das Doppel-Ich* (1890), comprendió lo que antecede a la psicología romántica semimínima de la investigación posterior de la conciencia. A partir de la *Träumeligen / Interpretación de los sueños* (1900) de S. Freud y de su *Psychopathologie des Alltagslebens / Psicopatología de la vida cotidiana* (1901) podía configurarse el motivo por el conocimiento del psicoanalista y bajo su influjo, sin embargo la literatura se atuvo a rasgos tradicionales y sólo muy lentamente fue dando cabida a las nuevas teorías. La época expresionista se inclinó hacia la alegoría. En el drama *Der Sohn* (1914) de W. Hasenclever el amigo es el segundo Yo más maduro del protagonista; le ayuda a conseguir la liberación tanto interna como externa y desaparece en el momento en que se ve aventajado por el Yo más joven. Los «Dreim-Selven», en el fragmento de novela conservado de Mark Twain *The Mysterious Stranger* (1916), han surgido por intervención del diablo, que les ha dado cuerpo, y se rebelan luego contra los «Waking-Selven». En el drama *El árbol del conocimiento* (1919) de F. Th. Coskor, la sombra humana que se desprende durante el día de su cuerpo representa el Yo sexual, al que se dirige la mujer, que vive sin embargo de nuevo al marido cuando ella necesita protección y ayuda. La idea de matriz cristiano de E. Barlach de un Yo trascendente y auténtico, que acompaña como un doble al hombre, no toma forma independiente, sino que aparece sólo en las confesiones de sus protagonistas; éstos comparan al Yo trascendente con la estrella Sirio, con la cual su Yo terrenal se identificará en la muerte (*Der arme Peter*, 1918), conciben a su Yo terrenal como portador de su individualidad y equiparan con Dios a su Yo trascendente (*Die eichen Siedemanns*, 1920), o esperan que su Yo superior nazca de sí mismo (*Der blinde Böll*, 1926). En un drama de J. M. Becker, *Das letzte Gericht* (1919), el hermano gemelo del protagonista, muerto y resucitado como figura simbólica, encarna el Yo mejor de éste, vence en la lucha con él una vez, sucumbe otras y al final se fusiona con el protagonista apareciendo. Infiuido tal vez por esta obra aparece el drama de F. Werfel, *Der Spieghelmensch* (1920), que está totalmente dentro de la tradición alegórica, ya que la victoria sobre el Yo reflejado, la autoglorificación, sólo es posible por el sacrificio de sí mismo. El Yo mejor se mata a sí mismo concubriendo así también con el Yo peor, pues ambos

tienen sólo una vida. Y. Goll (*Mathusalem ou le bourgeois étrenné*, drama, 1922) creó un amante en la figura de tres dobles que se funden en una sola persona para la mujer cortejada, pero para el espectorador han de representar tres aspectos escenciales de ella. En O'Neill (*The Great God Brown*, drama, 1925), Brown, afortunado pero pobre en amor, disfrazado de su agraciado y difunto amigo, no consigue apropiarse de la vida más rica de ahí sino sólo cuando la muerte funde el destino de ambos en uno; el Ego malo (O'Neill, *Days without End*, drama, 1934) sólo puede ser superado por el arrepentimiento y por la vuelta a la fe. En la novela *Der jingere Bruder* (1958) de H. E. Nossack, se representa como infiel y mortífera la búsqueda del Yo mejor asimismo y resucitado en un espiritual «hermano más joven».

Junto a estos motivos del doble de carácter alegórico se afirmaron los de carácter psicológico, sobre todo los motivos con desdoblamiento del Yo. La sombra, que presta juramento de fidelidad, de una mujer que luego rompió su juramento y envenenó a su marido se independiza al morir ésta y queda prendida en la pared (E. Mörike, *Der Schatz*, poesía, 1835); otra sombra se adueña de su anterior poseedor, a quien desplaza de sus reinos (H. C. Andersen, *La sombra*, cuento, 1847); una tercera se encuentra con su poseedor en todos los momentos decisivos de la vida (A. de Musset, *La Nuit de décembre*, 1835). Una nariz se hace independiente, viaja en el uniforme de un consejero de Estado en una carroza a través de Petersburgo, y su poseedor no puede demandarla en juicio por la causa de la diferencia social introducida (N. Gogol, *Nos / La nariz*, novela corta, 1836). Un espejador se convierte en doble de su poseedor y le quita su puesto de tal manera que el desamparado Asier acaba finalmente como espejador (H. Eswein, *Herr Krautmann*, narración, 1912). Un sucesor de las románticas sombras dependientes y de las mágicas imágenes reflejadas surgió todavía en la novela de H. H. Erwers *Der Studien vor Prag* (1900), cuyo protagonista desesperado termina por disparar a su doble, y aunque recibe a su vez una imagen reflejada, se siente él mismo también mortalmente alcanzado. El rasgo romántico de una existencia eclipsada por los antepasados lo adoptó H. Heine (*William Barnich*, drama, 1823), cuyo protagonista mata a la amada por influjo del doble, luego quiere matar al doble por venganza, pero reconoce que sólo él es responsable del asesinato, y se suicida. La idea de Hoffmann de un

doble postumo se repitió en el relato de E. A. Poe *A Tale of Ragged Mountains* (1844), cuyo protagonista no sabe nada de su antepasado, pero en visiones ve ante sí su muerte y luego muere también de la misma manera. En *Theron Jarret* (narración, 1887) de R. L. Stevenson, se trata de la vuelta a una nueva y diabólica existencia, y también *The Body Snatcher* (1885) de Stevenson contiene elementos del doble. En otra narración de Poe (*The Oval Portrait*, 1842) un retrato es más valioso para un hombre que la amada viva, quien finalmente se desvanece en provecho de la imagen. También en N. Hawthorne (*Prophetic Pictures*, narración, 1837) un retrato actúa de alter Ego independiente, que anuncia de antemano un acto brutal del Yo original. Con frecuencia se puede comprobar el cambio por juventud, la reaparición como doble rejuvenecido (Bulwer-Lytton, *Strange Story*, 1862; Th. Gautier, *Avalar*, 1857; H. G. Wells, *The Story of the Late Mr. Elphinstone*, 1897; A. Schmitzer, *Casanova Heimlich*, narración, 1918). En Francia, país en que Hoffmann tuvo especial influencia, en *Un Fou?* (narración, 1834) y en *Le Horla* (narración, 1886) de G. de Maupassant, se encuentra el motivo del segundo Yo parásitario, que trabaja contra su socio y que tiende a la independencia. Los estados de angustia del perseguido por un fantasma, que terminan en suicidio, ya antes los había expuesto Dostoiévski en *Drognik / El doble*, libre de factores alegóricos y como un estudio de una manía persecutoria creciente, estado que puede considerarse como una excelente elaboración del motivo. El deseo del protagonista de refugiarse en sí mismo, en virtud de sus complejos de inferioridad, y por otra parte el afán de hacerse valer y la esperanza de afirmarse producen en él la alucinación de que otro distinto y mejor — su ideal — ha ocupado su lugar en la vida y en el trabajo, de modo que, firmemente convencido de que sobre uno de los dos, entabla una lucha a muerte. En el punto de cambio de la psicosis el doble se transforma en varios, y el protagonista entra en el manicomio.

Las exposiciones dostoiévskianas sobre complejos y alucinaciones, resultantes de ellos, producen el efecto de antipos del psicoanálisis científico. También Hoffmannshal (*Feiterschtiche*, 1899) supo describir ya en un sentido anticipador similar las apariencias reprimidas, que súbitamente se manifiestan como rebelión en un soldado veterano; el doble sobreviviendo anuncia aquí no sólo la muerte, sino también el segundo Yo que se libera. Más tarde Hoffmannshal introdujo conscientemente en su

obra un problema del doble desde un punto de vista psicoanalítico (*Andreas oder die Verdingten*, novela, 1932). El opio (C. Farrère, *Les deux ames de Rudolf Hayler*, 1904), la fiebre (R. Kipling, *At the End of the Passage*, 1889) y la comoción psicológica (O. Sturwell, *The Man who Lost Himself*, novela, 1929) son las causas modernas no-místicas que hacen explicable la aparición de un doble fantasmal.

E. Lucka, «Vedoprehngen des Ich» (*Preussische Jahrbücher*, 115), 1904; W. Koshl, *Die Doppelgängerpersönlichkeit bei E. T. A. Hoffmann*, tesis, Rosock, 1916; O. Rank, *Der Doppelgänger*, 1925; O. Fiesler, «Ebeling Drogeln» (en: O. F., *Diese a söm*), Praga, 1929; W. Krauss, *Das Doppelgängermotiv in der Romantik*, 1930; R. Pymms, *Doublets in Literary Psychology*, Cambridge, 1949; M. K. Metzschel, «Die Wandlungen des Doppelgängermotivs in Georg Kaisers letzten Werken» (*Germania-Quartier*, 28), 1955; N. Reber, *Studien zum Motiv des Doppelgängers bei Dostoiévski und E. T. A. Hoffmann*, 1964; M. Wain, «The Double in Romantic Narrative» (*Germanic Review*, 36), 1961; U. Barthelme, *Die Doppelgängerpersönlichkeit im Drama der Moderne*, tesis, Erlangen, 1967.

**Duelo.**—A finales del siglo XV y principios del XVI el duelo, ilegal pero ajustado a unas formalidades, sonó en la — venganza privada, que había permanecido viva hasta ese momento y que echaba mano de cualquier medio, a una especie de proceso institucionalizado, que impedía abusos, y sustituyó al duelo judicial (— juicio de Dios) cada vez más reprimido por la Iglesia desde el siglo XII y que intentaba arbitrar decisiones sobre litigios oscuros y difíciles. El duelo fue considerado como el medio más prestigioso de eliminar ofensas. Su misión consistía no tanto en el castigo de delitos cuanto en la expiación como reconciliación. Los llamados tribunales de honor, cuyos orígenes se sitúan en Francia a principios del siglo XVI, se ocupaban tanto de la autorización como de la forma de dirimir un duelo, y como asistentes y testigos del combate actuaban los padrinos, como puede comprobarse desde la segunda mitad del siglo XVI. Mientras que el desafiador gozaba generalmente de todas las simpatías, la Iglesia y el Estado condenaron oficialmente el duelo. Puesto que la venganza era asunto de Dios, el concilio tridentino (1463) prohibió tanto los duels judiciales como también los ilegales bajo la pena de excomunión. Las jerarquías terrenales, tendientes a convertirse en poderes centrales, se dejaban guiar a su vez por el pensamiento de que un agravio cometido contra un subordinado era un agravio hecho al mismo

tiempo al soberano y al Estado y por eso la persecución penal formaba parte de sus atribuciones. La venganza privada fue considerada ya desde el siglo XIV como delito contra el Estado. La — venganza sangrienta por asesinato se castigaba en la Inglaterra isabelina con la misma pena que el asesinato, pero los duelistas fueron indultados a menudo por la Reina en reconocimiento de las leyes caballerescas. En el período siguiente aumentaron los duelos por influjo escocés, y una prohibición por parte de Jaime I en el año 1613 así como su tratado *The Peacemaker* (1618), con que intentó abolirlos, quedaron sin efecto. Con especial pertinacia fue defendido el duelo en Italia, Francia y sobre todo en España, cuyos nobles pudieron presentar un código de honor excepcionalmente extenso. El terreno del duelo era aquí el campo del honor, y quien no quería acreditarse en él, era tenido por hombre sin honor. Verdad es que no existía privilegio alguno de nobles a una guerra privada, y en tiempos anteriores, en 1522 por última vez, el rey había asumido la jurisdicción con la convocatoria de un — juicio de Dios, pero la norma general era que el deber ético del caballero estaba por encima de la jurisprudencia pública y que el Estado tenía que postergar su pretensión. Sin embargo, hacia finales del siglo XVI fue imponiéndose poco a poco también en España el legislador. En Francia, ya en 1556, el duelo estaba prohibido bajo pena de muerte y se había instituido un tribunal para dirimir los lances del honor. La prohibición fue confirmada en 1579 por el edicto de Blois y en 1609 fue decretada de nuevo por Enrique IV, quien sin embargo permitió el — combate judicial para reprimir las desenfrenadas contiendas privadas. Mayor importancia dio Richelieu a su prohibición en el año 1626, y no tuvo reparo en reprimirla mediante severos castigos las anarquías contenidas de la nobleza, que no obstante siguieron dirimiéndose en el duelo en el reinado de Luis XIV. En todos los países europeos el duelo pasó de la nobleza a la oficialidad formada originalmente por esa y a los altos funcionarios de formación académica, y en ambos se mantuvo su validez, pese a todas las prohibiciones oficiales, hasta los umbrales del siglo XX. Precisamente en el último período tuvo en cierta medida un carácter simbólico, ya que en lo esencial servía para dirimir lances de honor. En este sentido frecuentemente se combatía sólo hasta producir una herida sangrante pero no hasta el desenlace mortal, pues la sangre lavaba la mancha moral. El derecho penal alemán