

EL OSCURO ADVERSARIO: LAS APARICIONES DEL DOBLE EN LOS CUENTOS DE JOSÉ MARÍA MERINO

REBECA MARTÍN*

Universidad Autónoma de Barcelona

En un célebre ensayo publicado el año 1919, Sigmund Freud definía lo siniestro (*Unheimlich*) como la transformación de aquello que hasta hace poco nos resultaba familiar en una entidad ominosa, capaz de provocar espanto. Freud ponía como ejemplo el motivo del doble, y recurría a la hipótesis de su discípulo Otto Rank, quien en 1914 había escrito un estudio pionero sobre esta figura, para explicar que, si bien originariamente el *Doppelgänger* habría sido un compañero fiel del individuo, en algún momento pasó a convertirse en una pavorosa amenaza para éste. Dicha transformación, como demuestra la selección de textos literarios con la que tanto Rank como Freud ilustran sus reflexiones, se habría consolidado en el seno de la narrativa romántica occidental.

La semejanza física, característica definitoria del doble, adquiere en el siglo XIX un significado sensiblemente distinto al que había tenido en las plautinas *Anfitrión* y *Los Menecmos* (siglo II a.C.) o en las obras renacentistas y barrocas inspiradas en éstas, como *La comedia de los errores* (h. 1588–1593), de William Shakespeare. En los albores del siglo XIX, la dimensión lúdica que encerraba el recurso del parecido físico —la sustitución y suplantación en tramas amorosas y políticas, la confusión humorística de identidades que se suele zanjar con el esperable final feliz— pierde protagonismo a favor de un tratamiento de cariz sobrenatural en el que prepondera el conflicto de identidad. El *Doppelgänger*, definido por el alemán Jean Paul como ‘gente que se ve a sí misma’ (*Siebenkäs*, 1796), ya no sólo duplica físicamente al original, sino que

* Rebeca Martín (1977) es profesora de la Universidad Autónoma de Barcelona, donde se doctoró con una tesis dedicada al doble en el cuento español de los siglos XIX y XX, y coordinadora de la colección «Clásicos y Modernos» (Crítica). Ha publicado artículos sobre la narrativa de Miguel de Unamuno, Segundo Serrano Poncela, Ana María Matute, Enrique Vila-Matas, Javier Marías, Cristina Fernández Cubas, Javier Cercas o José María Merino. Editó, junto con Sergio Beser y José Luis Gómez, *La Regenta* de Leopoldo Alas *Clarín* para Crítica (2005), y acaba de publicar el libro *La amenaza del yo. El doble en el cuento español del siglo XIX*, Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2007 (ISBN: 978-84-935541-8-7).

establece una desasosegante continuidad psicológica con éste; tampoco es ya su fiel acompañante, sino que constituye un heraldo de muerte o un amenazador *alter ego* que amenaza con aniquilar a su original.

Materializado en sombra rebelde o reflejo especular que cobra vida propia —*La maravillosa historia de Peter Schlemihl* (1814), de Adelbert von Chamisso; «La aventura de la noche de San Silvestre» (1815), de E.T.A. Hoffmann—, en una suerte de ángel tutelar de aviesas intenciones —*Memorias privadas y confesiones de un pecador justificado* (1824), de James Hogg; «William Wilson» (1839), de Edgar Allan Poe; *El doble* (1846), de Dostoievski—, en un gemelo maldito —*Los elixires del diablo* (1815–1816), de E.T.A. Hoffmann—, en extraño jinete —«El caballero doble» (1840), de Théophile Gautier; «Historia de uno de caballería» (1899), de Hugo von Hoffmansthal—, en cadáver que anuncia el deceso del original —*El estudiante de Salamanca* y *El capitán Montoya* (1840), de José de Espronceda y José Zorrilla—, producto de una imaginación febril —«El *Doppelgänger* del señor Marshall» (1897), de H.G. Wells; «Las arenas de Crooken» (1898), de Bram Stoker— o retrato pictórico —*El retrato de Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde—, el doble deviene un personaje de pesadilla que obliga al ser humano a enfrentarse a sus instintos inconfesables.

El *Doppelgänger* canónico se presenta, por tanto, impregnado de un profundo sentido moral: constituye un ente alimentado por los instintos reprimidos del original, una sanguijuela engordada por la inconfesable delectación en lo prohibido. Sin embargo, hacia finales del siglo XIX despuntan otras manifestaciones del motivo que, en detrimento de esa dimensión moral y maniquea, se centran en el signo precario de la identidad. Ya no se subraya tanto la represión del sujeto o la dicotomía entre las nociones convencionales de bien y mal cuanto la incertidumbre absoluta hacia la propia persona. En la narrativa decimonónica, especialmente la romántica, se desata una lucha por apaciguar la rebelión de lo reprimido, mientras que en la posterior se impone la dolorosa consciencia de la fragilidad identitaria y se instaura la duda sobre quién es el original y quién el duplicado. La decadencia de la impronta moralizante del doble la evidencian, por citar dos relatos excepcionales, «La vida privada» (1892) y «La esquina alegre» (1908), de Henry James.

En el siglo XX el doble alcanza una rica variedad en, sobre todo, dos ámbitos: el de la narrativa fantástica y sobrenatural, en clara continuidad con el modelo decimonónico, y el de la parodia, entendida ésta como mecanismo que desautomatiza los tópicos asociados al *Doppelgänger* para, también desde la tradición (el referente inexcusable sigue siendo el doble de corte romántico), reinventarlo y ofrecer una lectura crítica de éste. A causa de su idoneidad para expresar ejemplarmente la enfermedad moderna por excelencia (el conflicto de identidad), y a causa también de sus posibilidades narrativas, está presente en las obras de los autores más sobresalientes y celebrados de esta centuria, desde Miguel de Unamuno (véase Martín, 2007b), Ramón Gómez de la Serna («El hombre de las dos sombras», «El otro» o «¡Ése soy yo!», en *Libro nuevo*, 1920), Gabriel García Márquez («Diálogo ante el espejo» y «La otra costilla de la muerte», *Ojos de perro azul*, 1949), Julio Cortázar («Lejana», *Bestiario*, 1949),

Octavio Paz («Encuentro», *Arenas movedizas*, 1949), Julio Ramón Ribeyro («Dobleje», *Cuentos de circunstancias*, 1958), Jorge Luis Borges («El otro», *El libro de arena*, 1975; «Veinticinco de agosto, 1983», *La memoria de Shakespeare*, 1983) o Adolfo Bioy Casares («Máscaras venecianas», *Historias desafortunadas*, 1982), hasta Vladimir Nabokov (*Desesperación*, 1934–1965), Shusaku Endo (*Escándalo*, 1986), Philip Roth (*Operación Shylock*, 1993), Haruki Murakami (*Sputnik, mi amor*, 1999) o José Saramago (*El hombre duplicado*, 2002). Asimismo, el doble ha sido objeto de atención de algunos de los principales cultivadores de ciencia-ficción —Ray Bradbury («Marionetas, S.A.», 1949), Richard Matheson («Viejos territorios», 1957), Clifford D. Simak («Buenas noches, señor James», 1962) y J.G. Ballard («Zona de terror», 1970)— o de la novela policíaca, como Ruth Rendell («La doble», 1975) y Patricia Highsmith («El segundo cigarrillo», 1978).

Muestra de la riqueza del *Doppelgänger* es también su presencia en el ámbito cinematográfico. Entre las películas con doble cabe citar *El estudiante de Praga* (*Der Student von Prag*), dirigida por Paul Wegener y Stellan Rye en 1913 a partir de un guión de Hanns Heinz Ewers; *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang, donde asistimos a la lucha entre la virginal María y Hell, su doble artificial; *A través del espejo* (*The Dark Glass*, 1946), de Robert Siodmark; *Vértigo* (1958), de Alfred Hitchcock, película con falsa doble femenina; *El hombre que se vio a sí mismo* (*The man who haunted himself*, 1970), de Basil Dearden; *Hermanas* (*Sisters*, 1972), de Brian de Palma e *Inseparables* (*Dead Ringers*, 1988), de David Cronenberg, que bucean en los alucinantes problemas de gemelos y siameses; *La doble vida de Verónica* (*La double vie de Véronique*, 1991), de Krzysztof Kieslowski; o la recentísima *El truco final. El prestigio* (*The prestige*, 2006), adaptada a la gran pantalla por Christopher Nolan a partir de la novela homónima de Christopher Priest (1995). Entre las manifestaciones del doble en el cómic, se cuentan las aventuras de Spirit, Corto Maltés y Dylan Dog en «El doble», *La casa dorada de Samarcanda* y «Riflessi di morte», sin olvidar «Las interrumpidas digestiones del doctor Dibworthy», en los *Twisted Times* de Alan Moore y Dave Gibbons, o *La sombra de un hombre*, incluida en la serie «Las ciudades oscuras» de Schuiten y Peeters.

Especial atención merece el auge que ha experimentado el doble en la narrativa española y, más concretamente, en el cuento de las últimas décadas, sobre todo a partir de los años ochenta. Aunque no es éste el lugar idóneo para ahondar en las causas de dicho fenómeno, sí resultará útil apuntar al menos algunas pistas. No es baladí que a inicios de la década de los ochenta se iniciara un período de esplendor para el cuento perceptible ya no sólo en su calidad y en su pluralidad temática y formal, sino también en la reivindicación de su autonomía como género por parte de críticos y escritores (Valls, 1993). El cuento se libera del realismo comprometido al que se había visto vinculado en décadas anteriores, pero también de los experimentalismos propios de los sesenta, lo que revierte en un retorno a la narratividad y a la libertad estética (Carrillo, 1997). Se percibe, asimismo, una voluntad decidida de explorar la experiencia privada y los límites de la realidad y el sujeto, y el afán de tratar sin cortapisas viejos motivos

canónicos. Como es obvio, el doble, a causa de sus posibilidades para indagar en el yo y para adentrarse en el juego intertextual, encaja a la perfección en este nuevo marco literario.

La nutrida nómina de narradores (cito en orden alfabético a los más destacados) que se han sumado a la tarea de reescribir el doble permite constatar ese auge al que antes hacía referencia: Javier Cercas (véase Martín, 2006b); Luis Mateo Díez («Recado de amor» y «Persecución», *Los males menores*, 1993); Ricardo Doménech («Doro Echevarría», *El espacio escarlata*, 1989); Cristina Fernández Cubas (véase Martín, 2006a); Luciano G. Egido (*La piel del tiempo*, 2002); Javier Marías (véase Martín, 2005); Juan José Millás (*Volver a casa*, 1990; «El otro» y «El doble», 2002); Vicente Muñoz Puelles (*Sombras paralelas*, 1989); Justo Navarro (*El doble del doble*, 1988; *Hermana muerte*, 1990); Enrique Vila-Matas y los inolvidables *shandys* de *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), obligados a mantener una «tensa convivencia con la figura del doble»; o Pedro Zarraluki («El problema de la caja negra» y «Duetto del Homo Dúplex», *Galería de enormidades*, 1989). En esta nómina, no obstante, falta el nombre de uno de los escritores que con más perseverancia y originalidad se han ocupado de este motivo. Se trata, claro está, de José María Merino.

El mismo año en que aparece la citada *Historia de la literatura portátil*, José María Merino obtiene el Premio de la Crítica con *La orilla oscura*, fascinante novela cuya acción se vertebra en torno a los desdoblamientos y transformaciones de su protagonista. Diez años después, en diciembre de 1995, el propio Merino escribe un interesante artículo, «La relación con el doble», que recuperaría bajo el título «La sombra en el umbral» en el libro misceláneo —o «jardín de flores curiosas»— *Días imaginarios* (2002), suprimiendo y modificando levemente algunos fragmentos, y atribuyendo su autoría al profesor Souto, personaje clave en el universo narrativo del autor al que luego habré de referirme más extensamente.

En este artículo, Merino parte del comentario de «La sombra» (1846), de Hans Christian Andersen, para ilustrar ciertos aspectos del trabajo del escritor, los concernientes a la invención creadora y a la conversión de las ideas e imágenes generadas por ésta en relatos inteligibles. En este ensamblaje interviene, aclara Merino, una suerte de doble identificable con la «parte más oscuramente humana» del autor, mientras que la parte ejecutora, la que traduce el producto de la imaginación en material comprensible, pertenece al ámbito de la razón. Merino cierra su artículo con una breve reflexión sobre el doble en la que demuestra su conocimiento de la tradición antropológica y literaria a la que éste pertenece:

Y es que en nuestra cultura más reciente, marcada por el pesimismo romántico e hija de oscuras tradiciones mágicas y culturales, la pacífica alternancia clásica de los Dioscuros es imposible. Nuestro doble, el *Doppelgänger*, tiene una significación fatídica. En el mundo de las creencias populares, es un aviso de nuestra muerte cercana. En el de la literatura es un adversario interno que acaba venciéndonos, un Mr. Hyde que siempre acaba imponiéndose sobre el oscuro doctor Jeekyll que lo trajo al mundo.

Pero mientras subsista el equilibrio, subsistirá la imaginación creadora de ficciones comunicables para los demás. Como escritor, confío que la relación con mi doble sea larga, pacífica y fecunda (2002a, p. 140).

Desde la publicación de *La orilla oscura*, Merino, acaso con la voluntad de mantener satisfecho a su doble, no ha cesado de dedicarle nuevos relatos al motivo. La preocupación por el tema de la identidad se halla, claro, en la raíz de esa atracción (Merino, «El narrador narrado», 2005, p. 22) pero también en su interés por lo fantástico, género cuyos clásicos conoce con holgura (Merino, «La impregnación fantástica: una cuestión de límites», 2002b) y al que pertenece una porción relevante de su obra. El *Doppelgänger* desempeña diversas funciones en ésta: si en «La sombra en el umbral» sirve de término casi metafórico para materializar el recóndito lugar del que proviene la imaginación del artista, en cuentos como «El derrocado» se pone al servicio de la más pura tradición fantástica.

«El derrocado» pertenece a *Cuentos del Barrio del Refugio* (1994), libro cuyas piezas gozan de autonomía propia pero que, no obstante, en su mayoría aparecen ligadas entre sí (véase Valls, 2005); de este modo, el protagonista del cuento, Nicolás Balboa, aparece antes como el mendigo Nico en «El caso del traductor infiel». La referencia no sólo entrelaza ambos relatos, sino que anuncia la tragedia de Nicolás; tragedia, en efecto, porque éste deja muy claro al inicio de su relato que toda su vida estuvo marcada por un acuciante sentimiento de fatalidad. Así, su decisión de estudiar Meteorología no tuvo quizá otro sentido que el de ejercer un cierto control sobre el futuro.

Por otra parte, la mención a las obras de Poe y al poema de la negra sombra de Rosalía de Castro (incluido en *Follas novas*, 1880), las únicas lecturas de Nicolás al margen de los manuales científicos, anticipa la causa de su desgracia. El conflicto comienza cuando intuye una presencia extraña en su casa que se manifiesta a través de la aparición de objetos que nunca antes había visto. Éstos, insertos abruptamente en su realidad cotidiana, anuncian una catástrofe que no tarda en producirse: la materialización del doble. Nicolás certifica su existencia durante su «último cumpleaños» —se refiere al postrero que celebró— gracias a Emma, quien no entiende su extraña actitud cuando le ve aparecer y desaparecer continuamente en contra de lo planeado; es entonces cuando Nicolás comprende que tiene un doble que aprovecha sus ausencias para visitar a su novia. La situación se agrava cuando constata que su rival ve a Emma entre semana —costumbre insólita en ellos—, y que se comporta muy fogosamente. La instalación del doble en casa de Emma se va afianzando a través de la presencia de objetos personales que, aunque presuntamente pertenecen a Nicolás, le son del todo ajenos. Y además ha comenzado a frecuentar también el observatorio, su lugar de trabajo.

El derrocamiento culmina cuando Nicolás ve al doble y a Emma haciendo el amor (una escena muy similar aparece, por cierto, en *Los invisibles*, 2000, p. 61). No sólo le duele la *infidelidad* de Emma, sino la constatación de que el otro es mucho más habilidoso que él en materia sexual. Cuando al día siguiente busca su coche para

desplazarse al observatorio, descubre que el otro se lo ha llevado. Se acerca a la oficina y su sospecha se convierte en evidencia: «él estaba sentado en mi mesa, vestido con mi bata, en cuyo bolsillo superior figuraba la galleta con mi nombre y cargo» (p. 399). Una vez usurpado el terreno de la privacidad, el doble le sustituye en su lugar de trabajo. Por tanto, a Nicolás sólo le resta vagabundear mientras el otro se apodera de su vida. Un día descubre que las llaves de casa han desaparecido de su bolsillo, como antes desapareciera otra seña de identidad fundamental, la documentación. Es así como se abandona definitivamente a la vida mendicante, resignado a seguir de lejos los progresos de Emma y el doble.

El doble roba al protagonista vida e identidad y pone en evidencia sus frustraciones: el rival consigue pasar más tiempo con Emma y finalmente se casa con ella, logros por los que Nicolás había luchado infructuosamente; y, además, se revela mucho más diestro en materia sexual. Su discurso, el relato del derrocado, está concebido como la historia que éste le narra a un desconocido en la calle, quizá alguno de sus «clientes fijos» (p. 400), y concluye, significativamente, con una previsión meteorológica, el único recurso que le permite recordar lo que un día fue, su último medio para hacer del mundo un lugar ordenado, inteligible, descifrable, frente a la amenaza del doble.

De muy distinto cariz es el desdoblamiento de Vallota, el cínico protagonista de la novela corta que cierra *Cuatro nocturnos* (1999). El hilo conductor de los textos que componen este volumen, como anticipa la cita de Hoffmann que lo encabeza —«Es el fantasma de nuestro propio yo, cuyo íntimo parentesco y cuya profunda influencia nos arroja al infierno o nos lleva el cielo»—, lo constituye la amenaza o el poder benefactor de un yo oculto que conduce al individuo a la destrucción o a la felicidad, pero también la búsqueda de realidades alternativas a las impuestas por la costumbre. La denominación de las novelas cortas como *nocturnos* remite, además, a la tradición del propio Hoffmann, que dio a algunos de sus relatos el nombre de *Nachstücke*, 'Piezas nocturnas'.

«El misterio Vallota» relata la extraña duplicación de Ignacio Vallota Undín a través de la voz de un amigo, Poe, que explica a un periodista su versión del caso de corrupción —no es difícil pensar como referente en los escándalos protagonizados por algunos miembros del gobierno socialista durante la década de los noventa— que diera con los huesos de Vallota en la cárcel. Poe, así llamado por su vocación literaria (es abreviatura de *poeta*) y no, como explica él mismo, por su inexistente vínculo «con el genio de Baltimore» (p. 237), advierte al periodista de que en los hechos que se dispone a narrar hay «efectos que parecerían más propios de lo fantástico, de lo maravilloso, que de lo real» (p. 224). Esa advertencia, unida a la admiración que parece causarle la figura del viejo amigo, hace de Vallota un personaje casi mítico, imagen que, sin embargo, se irá diluyendo a medida que Poe desgrane lo acaecido.

Ambos se conocieron en la facultad; ya entonces, Vallota derrochaba una seguridad en sí mismo fuera de lo común, más que suficiente, entre otras cosas, para seducir a Tinca Echea, la mujer de la que Poe estaba —y todavía está— enamorado. Al finalizar sus estudios, Vallota propone a sus compañeros formar parte de una misteriosa

agencia asociada con el Gobierno. A Poe le encomienda la redacción de los informes; unos informes cuya utilidad desconoce pero que, en todo caso, le proporcionan un sueldo nada desdeñable. Un día, Vallota le cita en su chalet, y Poe se encuentra con «un Vallota diferente, insólito, que parecía haber perdido buena parte de la peculiar vibración de su energía» (pp. 238–239), decidido a retirarse a una lejana isla. Días después Poe comprende que su amigo no ha cumplido lo anunciado pues, aunque está ilocalizable, su imagen continúa apareciendo en los medios de comunicación. El asunto cambia de rumbo cuando otro de los miembros de la Agencia comete un desfalco y se destapa un caso de corrupción. Tras el encarcelamiento de Vallota, Poe retoma sus frustrados amoríos con Tinca, ajeno en gran parte al escándalo que amenaza con desestabilizar su bonanza económica.

La perplejidad de Poe se incrementa cuando recibe la visita de un Vallota visiblemente moreno, barbudo y, lo más sorprendente, desconocedor de su encarcelamiento. Ante la evidencia, sólo queda pensar que ése que permanece encarcelado es una suerte de doble mediático, una réplica que suple al empresario en el ámbito público:

Efecto de mi soberbia, de mi prepotencia, decía Vallota con tanta tranquilidad que aquellos epítetos tan poco halagüeños para sí mismo no sonaban a arrepentimiento, sino a la verificación objetiva de ciertas cualidades. Efecto de esa manía que de pronto les entró a los periódicos y a la tele conmigo. Es una proyección mía, que los medios de comunicación han ayudado a consolidar [...] Una especie de moderna versión de aquellos ectoplasmas que hacían corporeizarse los antiguos espiritistas, pero a través de la moderna tecnología audiovisual. ¡Es sin duda *el otro*, pero *el otro* mediático! (p. 267).

El narrador intenta racionalizar la duplicación: si el cuerpo humano produce humores, ¿por qué no podría secretar dobles, en este caso uno resultante de la alta consideración en que el amigo se tiene a sí mismo? Así las cosas, esconde a Vallota en su casa, pero su actitud deja mucho de desear: se exime de responsabilidad en el caso de corrupción, niega a Tinca datos valiosos que podrían ayudar a los miembros de la Agencia, pide toda suerte de caprichos, y pasa las horas regocijándose con las imágenes que de él reproducen los medios de comunicación. Se trata de un comportamiento que a Poe se le antoja muy similar al del Vallota que conociera en su juventud, aunque ahora teñido de un negro cinismo.

Una mañana Poe escucha en la radio que Vallota se ha esfumado de su celda: «Debió llegar un momento en que aquel doble mediático de Vallota había perdido su fuerza, y se desvaneció» (p. 273). Tras la extinción de «aquel fantástico doble», Vallota se retira nuevamente a su isla paradisíaca. No obstante, Poe comienza a percibir extraños movimientos en la casa que le hacen pensar que el amigo, ahora invisible, sigue siendo su inquilino; una especie de *poltergeist* que, aunque acoge con resignación, en ocasiones no puede evitar identificar con los peligros que acechan al ser humano desde las sombras.

La existencia del doble no provoca aquí tanta confusión en el protagonista como en el narrador testigo. Con la excusa de dotar de coherencia el fenómeno sobrenatural, Poe introduce un símil entre la duplicación y la escritura: del mismo modo que un poema no es más que la expresión de un otro misterioso que ocupa el espacio del autor, el Vallota mediático se ha instalado en el lugar donde debería estar el Vallota original (pp. 267–268), una reflexión paralela a la expuesta en «La sombra en el umbral». La ironía radica en que la duplicación de Vallota no es fruto de un proceso creativo, sino de algo mucho más prosaico: la insistencia de las cámaras en captar su imagen y, por supuesto, su narcisismo. En palabras de Poe,

Mientras el Vallota corporal viajaba al los mares del Sur, el otro Vallota, su sombra más o menos unamuniana, aferrada a los enredos del día a día, enganchada en los artificios de la comunicación, ocupaba el lugar de su costumbre (p. 268).

A diferencia de los primitivos, quienes temen las cámaras porque creen que éstas se apoderarán de su imagen, Vallota se complace en que esto ocurra, no sólo porque así se libra de la cárcel, sino también porque goza lo indecible contemplándose. Y es que el protagonista, como va revelando Poe, sólo se quiere a sí mismo.

En «El misterio Vallota» convergen otros dos motivos tradicionales de la literatura fantástica y la anticipación científica: el vampirismo y la invisibilidad. A Poe le llama la atención que, antes de anunciarle su dimisión, Vallota se muestre ante él cansado, agotado, sin esa energía que tan característica le es. Por el contrario, la televisión y la prensa le presentan como siempre fue. Cuando regresa de la isla paradisíaca con una poblada barba, rebosa de nuevo vitalidad, mientras su doble mediático permanece encarcelado. Al disolverse éste, decide recuperar su antigua apariencia, pese al riesgo que esto supone. Así, entre el otro mediático y Vallota se establece una intensa relación vampírica, pues el duplicado se alimenta del egotismo del original. Pero este vínculo también se produce entre el protagonista y las cámaras fotográficas o televisivas: éstas le roban su energía, que sólo recupera cuando se retira de la vida pública.

Como se deduce de las últimas experiencias de Poe, el Vallota mediático no se diluyó: simplemente se volvió invisible. La invisibilidad es el motivo central de *Los invisibles*, pero también de «Imposibilidad de la memoria» (*El viajero perdido*, 1990), donde la paulatina desintegración física de los personajes hunde sus raíces en la traición a los viejos ideales (véase Valls, 2000). Hay algunas concomitancias entre estos relatos, como la sensación de frío y el mal olor que acompaña a la disolución de los protagonistas. En el cuento, la mujer de Javier nota al entrar en su piso un persistente perfume rancio y, más adelante, una extraña sensación de frío. Del mismo modo, cuando se divulga la detención de Vallota, Poe percibe un frío intenso en su apartamento y un hedor propio de «las descomposiciones domésticas, que es como una miniatura de las emanaciones realmente mortuorias» (p. 253). La frialdad y la fetidez no son sino síntomas de corrupción moral. La invisibilidad del doble, por su parte, constituye la

prueba definitiva de la pérdida de identidad de Vallota. Nada le aproxima ya al joven emprendedor que fue, ni a los viejos amigos que ha abandonado, y tampoco le resulta posible seguir guardando las apariencias. Por ello el doble mediático sólo se esfuma al revelarse en plena decadencia su popularidad, al derrumbarse la imagen falsa que durante años Vallota tanto cuidado tuvo en proyectar.

En «El misterio Vallota», como en «El derrocado», se percibe una ironía latente en la idiosincrasia de los narradores. Nicolás Balboa y Poe son dos hombres fracasados, dos perdedores cuya precaria situación surge de una situación de inferioridad respecto a un segundo, en el caso del primero su doble y en el del Poe un amigo del que siempre dependió. El hecho de que ambos expliquen sus fantásticas peripecias a sendos individuos ajenos a ellas, y a los que por tanto hay que convencer de su veracidad, pone en entredicho la fiabilidad de sus testimonios; así lo demuestra, por ejemplo, el presumible escepticismo del periodista con el que conversa Poe, deducible del tono ofendido de éste:

Para empezar, te diré que yo creo, con bastante firmeza, y esto sí que te va a sonar delirante, que en algún momento pudo existir un Vallota duplicado. Si no, cómo explicarse el asunto. A ver si me entiendes, no dos mellizos, no dos personas semejantes, sino una misma persona, un mismo Vallota ocupando en el espacio dos lugares diferentes.

Ya sabía yo que pondrías esa cara. Pues nada, si quieres lo dejamos y en paz. Ahora entenderás por qué no le conté a la policía todo lo que conozco del caso (pp. 226–227).

Se trata de una oscilación habitual en la narrativa fantástica de Merino, quintaesenciada en la segunda parte de *Los invisibles*, donde el testigo y cronista de la historia de Adrián, un José María Merino transmutado en personaje de su propia ficción, intenta poner todas las objeciones posibles a lo que el joven le cuenta, sin ser capaz de llegar a una conclusión definitiva acerca de la veracidad o falsedad del relato. Una oscilación similar en lo que a la finalidad respecta, aunque distinta a efectos narrativos, reaparece en «El fumador que acecha», publicado por vez primera en la antología *Cuentos de humo*, editado por Siruela en 2001, y recogido en *Cuentos de los días raros* (2004).

La extraña experiencia del profesor Eduardo Souto, personaje que les resultará familiar a los lectores de Merino (véase Encinar, 2005), «brillante lingüista, estimado poeta y ocasional crítico» (p. 164), está narrada desde una posición externa al desarrollo del suceso: es un conocido de Souto quien, informado por Celina Vallejo —testigo de ciertos incidentes y confidente, a su vez, del profesor—, elabora el escrito que ha llegado hasta el lector. El narrador modifica la perspectiva en función de los hechos: prepondera la tercera persona focalizada en Souto, pero hacia el final es el punto de vista de Celina el que prevalece. Así, la existencia del doble —el «fumador que acecha»— se sitúa en el límite vacilante, siempre angustioso, de lo fantástico y lo fantasmático.

Las desventuras de Souto tienen su origen en el tabaquismo, una adicción superada años atrás que sin embargo, al volver a la facultad tras una larga dolencia, siente tanto

o más presente que el día en que la dejó. El deseo de fumar ya no cesa de atormentarle, y aunque lo reprime con contundencia cada vez es más formidable. La secuencia de los hechos resulta similar a la de «El derrocado», pues Souto se va percatando poco a poco de la presencia nada amistosa de un doble, con la diferencia de que aquí esa presencia pugna por materializarse desde el interior de su cuerpo. Así lo percibe cuando ve el estanco situado frente a su casa, en el barrio del Refugio:

Nuevos músculos se movieron, los nervios establecieron conexiones inesperadas, desde una zona imprevista dentro de sí afloraron propósitos que él no había sido consciente de componer, y comprendió que su abandono del tabaco había sido sólo aparente, que la posterior enfermedad había ocultado una certeza que de súbito se manifestaba: sus deseos vehementes de sentir entrar el humo a presión en sus pulmones, acelerando los latidos de su corazón y lubricando los cauces de su lucidez, no eran un equipaje más de su conducta, como el hambre, el sueño o el deseo sexual, sino que pertenecían a un ser de otra voluntad, capaz incluso de moverse dentro de él como si gozase de una estructura corporal autónoma (p. 171).

También como en «El derrocado» es una mujer quien, involuntariamente, hace percatarse al protagonista de la existencia del doble: un día de invierno Celina se sorprende al encontrarlo en el café de la facultad, pues acaba de verlo en la explanada, «echando humo como un alto horno» (p. 173). Con el tiempo, y gracias a los avisos de Celina, Souto descubre que su doble fumador se manifiesta mientras él está concentrado en la lectura y su voluntad, por tanto, flojea. Y como su salud es cada vez más precaria, decide ponerle una trampa. Es aquí donde comienza a apuntalarse la inquietante oscilación a la que antes me he referido, pues si bien Souto consigue burlar al doble y encerrarlo en una ánfora, el recipiente, tiempo después, se rompe a causa de un descuido de la asistenta. Celina, sin anunciar al profesor el estropicio, la recompone a la perfección. Y nada, absolutamente nada sucede, tan sólo que Souto continúa sin fumar, ya no tose —prueba irrefutable de que el fumador ha dejado de acecharle— y declara, cuando la ocasión es propicia, su terminante odio hacia el tabaco.

La duplicación de Souto es una vicisitud lógica y casi esperable en la ya larga serie de andanzas del personaje, una suerte de cuerdo-loco sobre el que constantemente pesa la amenaza de la enajenación y de la pérdida identitaria. En la configuración de Souto destaca la escisión entre espíritu analítico e irracionalidad que evoca a la establecida en «La sombra en el umbral» pero también el afán de hallar *signos* y *señales* en su realidad inmediata, de interpretar sucesos en apariencia insignificantes bajo el prisma de una verdad trascendente: «Todo son signos, todo mensajes. El quid está en saber encontrar su significado» («Signo y mensaje», p. 435). De los relatos en los que aparece, destaco aquí, por su vínculo con «El fumador que acecha», «La Dama de Urz» (*Cuatro nocturnos*), donde precisamente asistimos a las desventuras de un Souto afanado en buscar mensajes esotéricos en las cosas y gestos cotidianos, pero también temeroso de caer en el delirio y el anonadamiento por enésima vez.

En «La Dama de Urz», el profesor usurpa la personalidad de un individuo por orden de un misterioso personaje que a su vez ha confundido a Souto con otro. La extrema fragilidad de la identidad —Souto no es el único impostor de la *nouvelle*— se revela no sólo en la trama, enrarecida por una atmósfera teatral, sino también en la propia naturaleza del personaje, pues descubrimos aquí que su sensatez depende de un «invisible e impalpable interlocutor» al que ha dado el nombre de Soutín; no es Soutín una entidad sobrenatural, sino un resto activo de las peripecias del profesor que le protege de sus pulsiones y fantasmas:

Aquella voz secreta era el residuo vivo de los tiempos en que las palabras pronunciadas por los demás habían empezado a convertirse para él en sonidos más o menos articulados, y en aquella época oscura de su vida sólo le había salvado de la total descomposición mental el descubrimiento de una habitante interior que deambulaba y se escondía entre los recovecos de su imaginación, una parte de de su conciencia salvada de la confusión y refugiada dentro de él que nunca bajaba la guardia, testigo de que su intimidad no estaba todavía derrotada por el caos progresivo y amenazador, un ser dispuesto siempre a defender los cimientos de su razón, el más hondo tinglado de lógica, gracias al cual sobrevivía en él la capacidad suficiente para la comprensión, siquiera elemental, de lo que le rodeaba (p. 85).

Pese a no haber aquí dobles, la trama de usurpaciones y la revelación de la existencia de Soutín parece anunciar el desdoblamiento al que habrá de enfrentarse Souto en «El fumador que acecha». Pero, como se insinúa en este relato, no cabe identificar a Soutín con el doble fumador, sino con una amigable voz:

A veces, durante su convalecencia, había tenido largas conversaciones con una voz que vivía dentro de él, pero aquella voz había sido la parte de su conciencia que se mantenía incólume por encima del delirio y la amnesia. No era otro, sino la sustancia más saludable de sí mismo (p. 171).

Por el contrario, el fumador acechante constituye «la sombra propia que él había creado sin saberlo cuando renunció al tabaco» (p. 177). El doble, por tanto, encarna el deseo reprimido de Souto, un deseo tan intenso que acaba haciéndose visible y amenazando, no sin cierta ironía, la integridad física y mental de su original.

La hasta ahora última incursión de José María Merino en la tradición del doble es el microrrelato «Divorcio», aparecido en 2003 (*Siete relatos brevísimos, Cuadernos del Noroeste*, 8) y luego recuperado para *Cuentos del libro de la noche* (2005, p. 11). La acción se inicia el día en que el protagonista cumple cincuenta años; al felicitarle, al decir «feliz cumpleaños» a su imagen proyectada en el espejo, ésta le contesta con grosería que le deje en paz y le insulta. El narrador cree que la luctuosa reacción del reflejo ha sido un «incidente soñado», pero día tras día su convicción se ve vulnerada por continuas demostraciones de rechazo. Por eso decide tapar el espejo con una toalla, aunque no puede resistirse a asomarse por debajo «para saber si el fenómeno había

cesado», atrevimiento que se salda con nuevos insultos. Diez años después, tras una década huyendo de los espejos y de toda superficie reflectante, el protagonista quita la toalla del azogue y descubre que éste no refleja más que el cuarto de baño vacío. «Parece —concluye— que mi imagen me ha abandonado para siempre, y, en lugar de entristecerme, me ha invadido una sensación gustosa de alivio».

El protagonista de «Divorcio» se limita a narrar un fenómeno cuyo significado ha de descifrar el lector. Y para los conocedores de la literatura del doble, la duplicación de la imagen y su subsiguiente huida suelen prefigurar la muerte del individuo. A los cincuenta años, el reflejo obliga al protagonista a reconocer su paulatina decrepitud física, y el día en que cumple los sesenta la imagen se diluye, anunciándole, como en la tradición popular, la proximidad de su muerte. Tampoco pueden obviarse las concomitancias existentes, al menos en lo que a la presencia de la invisibilidad se refiere, entre «Divorcio» y el ya citado «Imposibilidad de la memoria», si bien es cierto que el tema sustancial de este cuento —la traición a los viejos ideales—, no se expone aquí de manera manifiesta.

En definitiva, la narrativa del doble de Merino ofrece un amplio muestrario de la versatilidad del motivo. Sin desvincularse nunca del tema de la identidad incierta o conflictiva —tema, por cierto, fundamental en su última novela, *El lugar sin culpa* (2007), donde se afirma que los seres humanos «estamos desdoblándonos continuamente» (p. 134)—, el doble sirve para ilustrar el proceso creativo del escritor («La sombra en el umbral»), elaborar una angustiosa descripción del paulatino desmoronamiento de un pobre diablo («El derrocado»), dar cuenta de los resbaladizos límites entre apariencia y realidad en la era de la comunicación audiovisual («El misterio Vallota»), expresar el poder que adquieren las pulsiones reprimidas («El fumador que acecha») o la inexorabilidad del paso del tiempo y la muerte («Divorcio»). Asimismo, gran parte de estos relatos se caracterizan por un mesurado equilibrio entre lo siniestro y lo irónico, lo fantástico y lo paródico, fruto, sin duda, de la conciencia crítica con la que se asoma José María Merino a la tradición.

Referencias bibliográficas

Obras de José María Merino

La orilla oscura, Madrid: Alfaguara, 1985.

«La relación con el doble», *República de las letras*, 46 (diciembre de 1995), pp. 103-106.

«El derrocado» (1994), *Cuentos del barrio del Refugio*, en *Cincuenta cuentos y una fábula*, Madrid: Alfaguara, 1997, pp. 388-400.

«Signo y mensaje» (1994), *Cuentos del barrio del Refugio*, en *Cincuenta cuentos y una fábula*, Madrid: Alfaguara, 1997, pp. 434-446.

«La Dama de Urz», *Cuatro nocturnos*, Madrid: Alfaguara, 1999, pp. 79-149.

«El misterio Vallota», *Cuatro nocturnos*, Madrid: Alfaguara, 1999, pp. 221-276.

Los invisibles, Madrid: Espasa Calpe, 2000.

«El fumador que acecha» (2001), *Cuentos de los días raros*, Madrid: Alfaguara, 2004, pp. 163-179.

- «La sombra en el umbral», *Días imaginarios*, Barcelona: Seix Barral, 2002, pp. 137-140.
- «La impregnación fantástica: una cuestión de límites», *Quimera*, 218-219 (julio-agosto de 2002), pp. 25-29.
- «Divorcio» (2003), *Cuentos del libro de la noche*, Madrid: Alfaguara, 2005, p. 11.
- «El narrador narrado», en Irene Andres-Suárez y Ana Casas (eds.), *José María Merino*, Madrid: Arco/Libros, 2005, pp. 11-27.
- El lugar sin culpa*, Madrid: Alfaguara, 2007.

Estudios

- CARRILLO, Nuria, *El cuento literario español en la década de los 80*, Burgos: Universidad de Burgos, 1997.
- ENCINAR, Ángeles, «Tras las huellas de Souto: el arte de convertirse en auténtico personaje», en Irene Andres-Suárez y Ana Casas (eds.), *José María Merino*, Madrid: Arco/Libros, 2005, pp. 77-94.
- FREUD, Sigmund, *Lo siniestro* (1919), Barcelona: José J. de Olañeta, 2001 (publicado junto a «El hombre de la arena», de E.T.A. Hoffmann).
- RANK, Otto, *Le Double* (1919), París: Petite Bibliothèque Payot, 1973 (publicado junto a *Don Juan*).
- MARTÍN, Rebeca, «La destrucción de la biografía: el motivo del doble en dos cuentos de Javier Marías», en Irene Andres-Suárez y Ana Casas (eds.), *Javier Marías*, Madrid: Arco/Libros, 2005, pp. 231-241.
- , «Duplicaciones, desdoblamientos y escisiones en la narrativa fantástica de Cristina Fernández Cubas», en Marco Kunz, Ana María Morales y José Miguel Sardiñas (eds.), *Lo fantástico en el espejo. De aventuras, sueños y fantasmas en las literaturas de España*, México: Ediciones de los Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica/Oro de la Noche Ediciones, 2006, pp. 219-230.
- , «“El pacto” y “La verdad de Agamenón”, de Javier Cercas: de dobles, tratos diabólicos y escritores frustrados», *Salina*, 20 (2006) (en prensa).
- , *La amenaza del yo. El doble en el cuento español del siglo XIX*, Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2007.
- , «“El que se enterró”, germen de *El Otro*, o el misterio del doble en Miguel de Unamuno», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 42 (2007) (en prensa).
- VALLS, Fernando, «El renacimiento del cuento en España (1975-1993)», en *Son cuentos. Antología del relato breve español, 1975-1993*, Madrid: Espasa Calpe, 1993, pp. 9-78.
- , «La marimba llora (sobre «Imposibilidad de la memoria» y otros cuentos de José María Merino)», en Ángeles Encinar y Kathleen M. Gleen (eds.), *Aproximaciones críticas al mundo narrativo de José María Merino*, León: Edilesa, 2000, pp. 137-142.
- , «Misterios y días del Barrio del Refugio (Sobre un libro de cuentos de José María Merino)», en Irene Andres-Suárez y Ana Casas (eds.), *José María Merino*, Madrid: Arco/Libros, 2005, pp. 119-137.

